

EL CORREO DE LA UNESCO

UN SIGLO DE C I N E

Jean-Claude Carrière

Miloš Forman

Tomás Gutiérrez Alea

Gaston Kaboré

Mani Kaul

Abbas Kiarostami

Milčo Mančevski

Marcello Mastroianni

Nagisa Oshima

Jean-Paul Rappeneau

Volker Schlöndorff

Krzysztof Zanussi

y un texto inédito
de Elie Faure



Amigos lectores, para esta sección **CONFLUENCIAS**, enviémos una fotografía o una reproducción de una pintura, una escultura o un conjunto arquitectónico que representen a sus ojos un cruzamiento o mestizaje creador entre varias culturas, o bien dos obras de distinto origen cultural en las que perciban un parecido o una relación sorprendente. Remítannoslas junto con un comentario de dos o tres líneas firmado. Cada mes publicaremos en una página entera una de esas contribuciones enviadas por los lectores.

Sueños

1991, tintas sobre papel
(50 x 70 cm)
de Claudine Dufour

Después de dedicar largos años al estudio de las escrituras del mundo entero, esta artista francesa ha centrado su búsqueda plástica en torno al signo. «Voy avanzando, dice, en una línea fronteriza entre la pintura y la escritura, y combinando, según mis descubrimientos (y por ende mi enriquecimiento), mis signos con los de otras culturas. Escribo, añade, más allá del significante, parodiando una huella, con la dicha de sentirme a la vez música, coreógrafa, calígrafa.»



UN SIGLO DE CINE

ESTE NÚMERO JULIO-AGOSTO 1995

Llamamiento del Director General de la UNESCO

Salvar el patrimonio cinematográfico del siglo XX

Entrevistas a...

- 18 Miloš Forman
- 26 Jean-Paul Rappeneau
- 34 Suresh Jindal
- 36 Mani Kaul
- 38 Abbas Kiarostami
- 53 Tomás Gutiérrez Alea
- 60 Nagisa Oshima
- 65 Marcello Mastroianni
- 74 Milčo Mančevski
- 77 Volker Schlöndorff

86 ANIVERSARIO

Abal Kunanbaiev

Una entrevista a Chingviz Aitmatov

90 Los lectores nos escriben

Nuestra portada: De arriba hacia abajo: *Yaaba* (Burkina Faso, 1989) de Idrissa Ouedraogo; *Persona* (Suecia, 1965) de Ingmar Bergman; *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou; *El viaje* (Argentina, 1992) de Fernando Solanas; *Nido de ratas* (Estados Unidos, 1954) de Elia Kazan y *Onimaru* (Japón, 1987) de Yoshishige Yoshida.

5 **Un arte que es también una industria**
por Peter Schepelern

9 **Inútil como Mozart**
por Krzysztof Zanussi

12 **Hollywood**
por Tino Balio

16 **Las fórmulas de Norteamérica**
por Lionel Steketee

21 **¿El cine es joven o viejo?**
por Jean-Claude Carrière

29 **Lo nacional y lo mundial**
por Jerry Palmer

32 **India: Los primeros estudios**
por Romain Maitra

41 **Un lenguaje sinfónico**
por Elie Faure

49 **Egipto: Un espejo infiel**
por Magda Wassef

56 **México: La afición por el melodrama**
por José Carlos Avellar

68 **Cinecittà**
por Francesco Bono

70 **Africa: Extranjeros en su propia tierra**
por Gaston Kaboré

80 **Los estudios de Babelsberg**

82 **La memoria cinematográfica en peligro**
por Thereza Wagner

Asesor especial: Jean-Claude Carrière

Consultores: Nahal Tadjadod y Niels Boel

Las entrevistas a Miloš Forman, Jean-Paul Rappeneau, Suresh Jindal, Mani Kaul, Abbas Kiarostami, Nagisa Oshima y Marcello Mastroianni fueron realizadas por Nahal Tadjadod. Las entrevistas a Tomás Gutiérrez Alea y Milčo Mančevski fueron realizadas, respectivamente, por Niels Boel y Jasmina Šopova.

EL CORREO
DE LA UNESCO

Año XLVIII
Revista mensual publicada
en 30 idiomas y en braille

"Los gobiernos de los Estados Partes en la presente Constitución, en nombre de sus pueblos, declaran: Que, puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz; (...) Que, una paz fundada exclusivamente en acuerdos políticos y económicos entre gobiernos no podría obtener el apoyo unánime, sincero y perdurable de los pueblos, y que, por consiguiente, esa paz debe basarse en la solidaridad intelectual y moral de la humanidad. Por estas razones, (...), resuelven desarrollar e intensificar las relaciones entre sus pueblos, a fin de que éstos se comprendan mejor entre sí y adquieran un conocimiento más preciso y verdadero de sus respectivas vidas."

TOMADO DEL PREÁMBULO DE LA CONSTITUCIÓN DE LA UNESCO, LONDRES, 16 DE NOVIEMBRE DE 1945

Año XLVIII

Revista mensual publicada en 30 idiomas y en braille por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

31, rue François Bonvin, 75732 Paris Cedex 15, Francia.
Teléfono: para comunicarse directamente con las personas que figuran a continuación marque el 4568 seguido de las cifras que aparecen entre paréntesis junto a su nombre.
FAX: 45.66.92.70

Director: Bahgat Elnadi
Jefe de redacción: Adel Rifaat

REDACCIÓN EN LA SEDE

Secretaría de redacción: Gillian Whitcomb

Español: Miguel Labarca, Araceli Ortiz de Urbina

Francés: Alain Lévéque, Neda El Khazen

Inglés: Roy Malkin

Secciones: Jasmina Sopova

Unidad artística, fabricación: Georges Servat

Ilustración: Ariane Bailey (46.90)

Documentación: José Banaag (46.85)

Relaciones con las ediciones fuera de la sede y prensa: Solange Belin (46.87)

Secretaría de dirección: Annie Brachet (47.15),

Asistente administrativo: Theresa Pinck

Ediciones en braille (francés, inglés, español y coreano): Mouna Chatta (47.14).

Consultores artísticos: Eric Frogé, Laurence Reyne

EDICIONES FUERA LA SEDE

Ruso: Irina Outkina (Moscú)

Alemán: Dominique Anderes (Berna)

Arabe: El-Said Mahmoud El Sheniti (El Cairo)

Italiano: (Roma)

Hindi: Ganga Prasad Vimal (Delhi)

Tamul: M. Mohammed Mustapha (Madrás)

Persa: Akbar Zargar (Teherán)

Neerlandés: Claude Montreux (Amberes)

Portugués: Moacyr A. Fioravante (Rio de Janeiro)

Urdú: Javaid Iqbal Syed (Islamabad)

Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)

Malayo: Sidin Ahmad Ishak (Kuala Lumpur)

Coreano: Kang Woo-hyon (Seúl)

Swahili: Leonard J. Shuma (Dares-Salaam)

Esloveno: Aleksandra Kornhauser (Liubliana)

Chino: Shen Guofen (Beijing)

Búlgaro: Dragomir Petrov (Sofía)

Griego: Sophie Costopoulos (Atenas)

Cingalés: Neville Piyadigama (Colombo)

Finés: Katri Himma (Helsinki)

Vascuence: Juxto Egaña (Donostia)

Tal: Sudhasinee Vajrabul (Bangkok)

Vietnamita: Do Phuong (Hanoi)

Pashtu: Nazer Mohammad (Kabul)

Hausa: Habib Alhassan (Sokoto)

Ucraniano: Volodymyr Vasiliuk (Kiev)

Galllego: Xavier Senín Fernández (Santiago de Compostela)

PROMOCIÓN Y VENTAS Telecopia: 45.68.45.89

Suscripciones: Marie-Thérèse Hardy (45.65),

Jacqueline Louise-Julie, Manichan Ngonekeo, Michel

Ravassard, Mohamed Salah El Din (49.19)

Relaciones con los agentes y los suscriptores:

Ginette Motreff (45.64)

Contabilidad: (45.65)

Depósito: Daniel Meister (47.50)

SUSCRIPCIONES. Tél.: 45.68.45.65

1 año: 211 francos franceses, 2 años: 396 francos.

Para estudiantes: 1 año: 132 francos

Para los países en desarrollo:

1 año: 132 francos franceses, 2 años: 211 francos.

Reproducción en microficha (1 año): 113 francos.

Tapas para 12 números: 72 francos.

Pago por cheque (salvo eurocheque), CCP o giro a la

orden de la Unesco y también con tarjeta Visa,

Eurocard y Mastercard.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De El Correo de la Unesco", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a El Correo tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)

DÉPOT LÉGAL: C1 - JUILLET-AOÛT 1995

COMMISSION PARITAIRE N° 71843 - DIFFUSÉ PAR LES N.M.P.P.

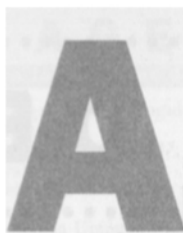
Fotocomposición, fotograbado: El Correo de la Unesco.

Impresión: MAURY-Imprimeur S.A.,

route d'Etampes, 43330 Malesherbes

ISSN 0304-310X

N°7-1995-OP1-95-539 S



El correr de los meses

Para *El Correo de la Unesco*, cuya finalidad es explorar todas las iniciativas, todas las formas de expresión con vocación universal, el centenario del cine es un acontecimiento excepcional. ¿No es acaso el cine un arte que se nutre de todas las demás, un vector de comunicación polimorfa, con recursos inagotables, susceptible de plegarse a los caprichos de los creadores más dispares, de emocionar a los públicos más populares y de franquear sin dificultades todas las fronteras de la geografía y de la cultura?

Su aniversario nos brindaba la ocasión ideal de celebrar, en una suerte de fuego artificial internacional, la extraordinaria multiplicidad de los talentos que se han consagrado al cine durante el siglo que acaba de transcurrir y que han hecho posible ese milagro —una aventura artística única, mundial, que comprende una infinidad de experiencias estéticas personales, impregnadas de casi todas las sensibilidades nacionales existentes.

No por eso podíamos ignorar las graves tensiones que atraviesan esta historia, los problemas planteados y no resueltos, los atolladeros a veces, las amenazas ya presentes. ¿El cine es un arte o una industria? O más bien, ¿puede ser ambas cosas a la vez, y en qué condiciones? En un mercado en la actualidad sin Dios ni ley, ¿el cine norteamericano es necesariamente el vencedor? ¿Y sus armas, son solamente económicas? ¿Qué posibilidades, por lo demás, conserva el cine frente a la televisión hoy día y frente a los multimedios del mañana?

Esos interrogantes jalonan las páginas que se ofrecen al lector. Pero sin borrar jamás el sentido de la inmensa fiesta que ha sido el cine para nuestro siglo y el sabor de felicidad que ha tenido para cada uno de nosotros. De ello dan testimonio, sin excepción, todos los grandes creadores que han tenido la amabilidad de contribuir a este número. Así como el festival de fotografías, obtenidas en todas las filmotecas del mundo, y que es posible hojear con embeleso como un solo álbum de familia.

BAHGAT ELNADI Y ADEL RIFAAT



Un arte que es también una industria

por Peter Schepelern

Dividido desde sus comienzos entre comercio y creación, el cine tardó mucho tiempo en ser reconocido como un arte con todas las de la ley.

A

lo largo de su primera centuria el cine ha gozado de una inmensa popularidad, pero ha suscitado también recelo, cuando no cierto desdén. A fines del siglo pasado era un público de burgueses y de obreros el que se extasiaba ante los primeros espectáculos del cinematógrafo de los hermanos Lumière en París y los del kinetógrafo de Edison en Nueva York. Pero muy pronto la elite intelectual, ante el enorme entusiasmo popular despertado por las imágenes animadas, no tarda en condenar esa

Arriba, "Black Maria", estudio de Thomas Edison en West Orange (Estados Unidos), donde se rodaban las películas del kinetoscopio.



Toshiro Mifune (el bandido Tajomaru) y Machiko Kyo (Masago, la mujer) en *Rashomon* (Japón, 1950) de Akira Kurosawa.

forma de espectáculo como una manifestación vulgar e incluso nefasta de la modernidad.

“El cine, escribía por ejemplo Anatole France (1844-1924), simboliza el peor ideal popular. No es el fin del mundo, sino el fin de la civilización.” Y otro Premio Nobel, el escritor alemán Thomas Mann (1875-1955), recargaba las tintas: “Considero que el cine tiene poco que ver con el arte.” Mientras el novelista francés Georges Duhamel (1884-1966) veía en el cine una “americanización” funesta del espíritu europeo.

En 1961 el historiador norteamericano Daniel Boorstin podía escribir aun que “en el mejor de los casos, el cine sigue siendo un medio de comunicación simplificador”. En nuestros días, por último, el gran cineasta Krzysztof Kieslowski declara: “Mi objetivo es captar lo que sucede en el interior de los personajes, pero eso no es posible filmarlo. La literatura puede mostrarlo, pero el cine no, pues carece de medios para ello. No es bastante inteligente.”

¿Hasta qué punto estas críticas son justificadas?

De los Lumière a Hollywood La primera sesión pública del cinematógrafo de los hermanos Lumière se llevó a cabo en París el 28 de diciembre de 1895. Se proyectaba un filme muy breve donde se veía a un pilluelo gastar una broma a un jardinero, el que salpicado por el chorro de su manguera terminaba aplicando al granuja un merecido castigo. El inmortal *L'arroseur arrosé* presentaba así, por primera vez, lo que iba a constituir el resorte más eficaz del cine: su aptitud para narrar una historia de manera sencilla y convincente.

Después de imitar al teatro (o la pintura), el cine no tardó en elaborar una estética y un lenguaje propios. Ya en 1915 el gran cineasta norteamericano D. W. Griffith en *El nacimiento de una nación* mostraba de modo deslumbrante las posibilidades técnicas y estilísticas de este nuevo medio, ilustrando además con su interpretación racista de la guerra de Secesión los peligros que encerraba esta forma de arte popular.

En los años veinte el cine evoluciona al margen de las grandes corrientes de la vida artística. Mientras Marcel Proust y T. S. Eliot revolucionan la literatura, Picasso, Kandinsky y Marcel Duchamp la pintura, y Stravinsky, Schoenberg y Bartok inventan la música atonal, el cinematógrafo se contenta con explorar los medios de narrar eficazmente una

historia, por lo general tomada de la rica veta literaria del siglo XIX.

Ello no significa que no hubiera un cine de vanguardia. Los dadaístas y los surrealistas en Francia, los expresionistas en Alemania y los virtuosos rusos del montaje se esforzaban, cada cual a su manera, por abandonar los caminos trillados del cine comercial. *Un perro andaluz* de Luis Buñuel, *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene y *El acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein figuran entre los clásicos universalmente admirados del cine, pero en su época no ejercieron mayor influencia sobre el cine popular.

En efecto, en ese momento Hollywood se estaba transformando en una gigantesca fábrica de sueños que, pese a algunas resistencias, no tardaría mucho —como el realismo poético francés de los años treinta y el neorealismo italiano de postguerra— en imponerse en las pantallas del mundo entero. El periodo de 1930 a 1950 será la edad de oro del cine novelesco hollywoodense, verdadera industria basada en el “star system”, los géneros y los estudios cinematográficos.

El sistema en tela de juicio Más que cualquier otro arte el cine tiene nece-

sidad de ser aceptado (y financiado) por el sistema económico. Rodar una película es incomparablemente más caro que escribir un libro, pintar un cuadro o componer una sinfonía. Por ese motivo el sistema económico ha ejercido siempre más influencia sobre el cine que sobre cualquier otra forma de arte. La historia del cine está marcada por la tensión constante entre la inercia de los productores, que buscan ante todo la rentabilidad, y la impaciencia de los creadores anhelosos de expresarse. El filme es pues a la vez un arte, perfeccionado por individuos geniales que desafían quijotesicamente el sistema, y una industria al servicio de las ideas y los valores dominantes.

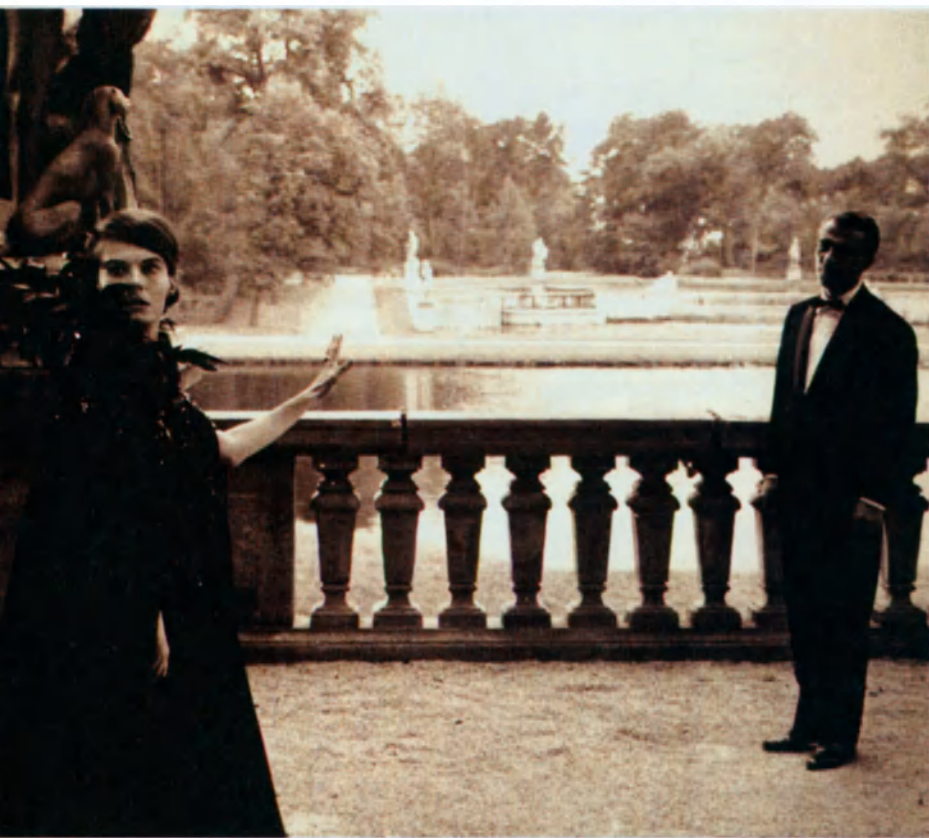
La popularidad y la magia del cine se han utilizado a menudo con fines de entretenimiento o de expresión artística, pero también han servido para manipular o engañar a las masas. Ya en 1922 Lenin declaraba que “el cine es el arte más importante”, y en los años treinta se convierte efectivamente en un medio de propaganda totalitaria al servicio de la Alemania nazi, de la Rusia estaliniana, de la Italia y la España fascistas. Una de las pocas películas de esa época que ha sobrevivido como obra de arte, pese a su exaltación delirante de Hitler y

● ● ● ● ● ● ● ●

Peter Schepelern, danés, es profesor de la Universidad de Copenhague. Es autor de varios libros sobre el lenguaje cinematográfico y ha publicado críticas de cine en diversas revistas.

El acorazado Potemkin (Unión Soviética, 1925) de Serguei Eisenstein. La famosa escena de la matanza en la gran escalera.





El año pasado en Marienbad (Francia, 1961) de Alain Resnais, con Delphine Seyrig.



Casablanca (Estados Unidos, 1942) de Michael Curtiz. De izquierda a derecha: Humphrey Bogart, Claude Rains, Paul Henreid e Ingrid Bergman.

de su régimen, es *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl. Hollywood, por su parte, se esforzaba por oponerse a esta propaganda ilustrando en sus películas los valores, el coraje y la determinación del individuo en las sociedades democráticas.

Innovaciones y cambios El primer auténtico progreso “cultural” del cine se produjo tras la Segunda Guerra Mundial: una nueva generación de cineastas estaba pronta a expresar los sentimientos de sus contemporáneos y se advirtió que lo conseguían con mayor eficacia que los creadores de otras artes. La búsqueda dolorosa de un nuevo humanismo en un mundo desgarrado e incierto, he aquí lo que expresaban magníficamente *Ladrones de bicicletas* de Vittorio De Sica, *La strada* de Federico Fellini, *Rashomon* de Akira Kurosawa, *Fresas salvajes* de Ingmar Bergman, *Cenizas y diamantes* de Andrzej Wajda y la trilogía de Apu de Satyajit Ray. Pero este cine, emotivo y original a la vez, seguía respetando las convenciones de la tradición literaria.

El giro va a producirse en los años sesenta, sin que el cine renuncie por ello a su vocación popular. Las películas de la Nueva Ola en Francia — en particular las del idealista François Truffaut, el cínico Claude Chabrol o el revolucionario Jean-Luc Godard—, así como *La aventura* de Michelangelo Antonioni, *Ocho y medio* de Federico Fellini, *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais y *Persona* de Ingmar Bergman, son obras de arte que marcan la aparición de una nueva sensibilidad. Pero, a diferencia de los filmes de vanguardia de los años veinte, éstos obtuvieron el reconocimiento de un vasto público, prueba de que la dimensión artística del cine había logrado imponerse.

Las obras maestras del cine tienen sobre las demás expresiones artísticas la ventaja de trascender las habituales divergencias entre el gusto de la elite y el gusto popular. Sin salir de Hollywood, las comedias atrevidas de Ernst Lubitsch, los westerns de John Ford, los melodramas de Max Ophüls o las películas de suspenso de Hitchcock no encierran ningún mensaje filosófico, pero desde el punto de vista visual son magistrales ejemplos de arte cinematográfico. Al conceder al cine sus cartas de nobleza, estos cineastas obligaron a los estetas más exigentes a reconocer que su arte no tenía nada que envidiar a las realizaciones más destacadas del espíritu humano. ■

Inútil como Mozart

por Krzysztof Zanussi

Un arte no se mantiene
sin plantear las
preguntas esenciales.
¿Las plantea el cine
todavía?

destino así lo prueba. Pero, dado que el cine permaneció mudo durante sus primeros treinta años de existencia (¡una infancia por cierto prolongada!), cabe emparentarlo más bien con la pantomima que, como el filme, solía tener un acompañamiento musical. Así pues, si se considera su árbol genealógico, el cine aparece como literatura sin palabras o como una forma de teatro muy alejada de la literatura: realzada por la música y dotada de subtítulos. Con estos antecedentes no resulta fácil ingresar en el Parnaso...

Raíces populares Los orígenes sociales del cine son aun menos brillantes, pues empieza siendo un espectáculo de feria. Plebeyo de nacimiento, arraiga en el pueblo en una época en que las demás musas frecuentan los salones. No puede siquiera compararse con otras expresiones de arte popular, como el folklore, que es la memoria de tiempos pasados.

El cine nació a fines de un siglo que había

Ninguna de las disciplinas artísticas tradicionales que presiden las nueve musas antiguas debe su aparición a un instrumento o a un descubrimiento. Ello explica por qué una duda se cierne sobre el cine desde sus comienzos: ¿se trata realmente de un arte? No son solamente sus relaciones sospechosas con la máquina las que suscitan ese recelo, sino también sus orígenes sociales y artísticos.

Desde un principio el cine registró hechos objetivos —véanse, por ejemplo, los primeros filmes de los hermanos Lumière: *Sortie d'usine* y *L'arrivée d'un train à La Ciotat*—, pero también inventó, pensando en el público, una intriga, como en *Le jardinier et le petit espègle* (*L'Arroseur, arrosé*). En el plano estético esta segunda orientación abrirá mayores perspectivas y será, como suele decirse, más creativa.

La ficción, procedimiento vinculado a los comienzos de la literatura y que encontró su expresión visual en el teatro, va a desempeñar un papel capital en la historia del cine —su

● ● ● ● ● ● ● ●
Krzysztof Zanussi, realizador y guionista polaco. Entre sus películas más conocidas cabe mencionar: *La estructura de cristal* (1969), *Iluminación* (1973) y, recientemente, *Dotknięcie* (*The silent touch*, 1992), con Max von Sydow y Sarah Miles.



La salida de los obreros de los talleres Lumière (Francia, 1895), uno de los primeros filmes de Louis Lumière.

conferido al arte sus más bellas cartas de nobleza y que se vanaglorió de ello. Nunca fueron los artistas tan apreciados como en el siglo XIX, ni se manifestó un orgullo comparable por el arte, que se consideraba en Europa un testimonio destacado del progreso de la humanidad y de la evolución del ser humano. Pero, para las elites, cuyos palacios eran los santuarios del final del siglo, la síntesis por excelencia de todas las formas de arte contemporáneo era la ópera, y la aparición del cine no pasó de ser un acontecimiento intrascendente.

Perdiendo terreno No obstante, el cine va a imprimir un giro radical a la cultura de nuestro siglo. La era de Gutenberg llegaba a su fin. Y al abandonar la cultura de la palabra por la de la imagen y el sonido iniciamos una nueva etapa. Esta transformación es ya un hecho indiscutible. Vivimos asediados por signos audiovisuales. Ahora bien, se tiene la impresión de que, cien años después de su nacimiento, el responsable de esa transformación empieza a declinar.

Es muy fácil afirmar que el cine, al salir de las salas para difundirse en las pantallas de televisión y de magnetoscopio, está ganando terreno. Pero se trata de una verdad a medias. Pues si bien el aumento de la producción audiovisual salta a la vista, un análisis más detenido permite comprobar la decadencia de su potencial artístico, su retroceso estético, su esterilidad espiritual, por no hablar de la vacuidad de su mensaje. Basta comparar el cine actual con el de hace dos décadas, cuando, año tras año, autores como Jean-Luc Godard o Andrei Tarkovski, Federico Fellini o Ingmar Bergman abrían nuevas perspectivas estéticas, morales e intelectuales participando en una extraordinaria aceleración del arte, comparable al auge del Renacimiento en Florencia o de la pintura al óleo entre los flamencos.

El terreno que hoy día el cine está perdiendo es el mismo en que las demás formas de arte sufren también sus mayores reveses. En este fin de siglo ya no se espera que el arte cumpla el papel que desempeñó durante siglos. Ya no se le pide que describa el mundo con una escala de valores claramente definida.



Y si no se espera respuesta alguna es porque ya no se plantean aquellos interrogantes, que se creía consubstanciales a la humanidad, sobre el sentido de la existencia, del sufrimiento o de la muerte, sobre el amor y la felicidad. Sin esas preguntas, ¿puede sobrevivir el arte? Estoy persuadido de que no. Y ¿puede la humanidad sobrevivir sin ellas?

Una reflexión sobre la vida El arte ha sido siempre diversión, acto gratuito, desinteresado. En el siglo pasado se decía refiriéndose a un objeto hermoso: "No sirve para nada, como Mozart." No le reprocho al arte ser una diversión, porque es en esos actos desinteresados e improductivos donde se manifiesta la reflexión sobre la vida, la felicidad y la muerte. En el pasado esa reflexión se encontraba tanto en la cultura popular como en los salones. Lo que difería era el lenguaje y no el mensaje, pues la cultura del hombre sencillo también plantea temas esenciales. La gente que mira hoy día una serie de televisión insustancial o un episodio de



El retorno de Ulises (Francia, 1908), película de arte y ensayo de Charles Le Bargy con actores del teatro de la Comedia Francesa.

Dynasty no es menos instruida que los espectadores que hace treinta años hacían cola para ver una película de Fellini o de Bergman. ¿Qué ha sucedido entonces?

Atribuyo la decadencia del cine a que ha cambiado el papel de la cultura. El lenguaje de las imágenes móviles posee aun infinitos recursos, pero los temas que podrían tratarse con ese lenguaje han desaparecido. El centenario del cine tiene pues visos de entierro.

Y, sin embargo, ¿no estaremos enterrando al difunto demasiado pronto y su corazón tal vez esté latiendo todavía? ¿No nos estaremos apresurando a enterrar a una Europa que ha atravesado innumerables dificultades, de las que siempre ha salido airoso para volver a ser el motor de la evolución de la humanidad? ¿Tal vez en el mundo de las nuevas tecnologías resuciten los eternos interrogantes y haya un lugar para que yo pueda filmar una nueva *Iluminación* o un nuevo *Imperativo*? Que sea en una pantalla de televisión, un casete de video o un casco de realidad virtual, poco importa, como tampoco importa que sea yo quien

plantee esos interrogantes o un colega varias generaciones más joven que yo.

Lo único que cuenta para mí es saber si abordaremos esas cuestiones esenciales o si seguiremos ofreciendo esa “mezcolanza mediática” que anestesia nuestra imaginación. ■

El cine, como una de las atracciones de una fiesta popular en Sedan (Francia) en 1901.




Hollywood

por Tino Balio

Los grandes estudios californianos han sido la fábrica de sueños de Norteamérica y del mundo.

Apenas veinte años después de la invención del cine, Hollywood se convierte en la capital norteamericana del séptimo arte. Las actividades de producción permanecen concentradas en Nueva York de 1894, fecha en que Thomas Edison perfecciona su kinetoscopio, a 1908, época en que los productores comienzan a instalarse en el sur de California, atraídos por el clima suave y soleado y por la diversidad de escenarios naturales que ofrece esa región. Filmando películas todo el año pueden satisfacer la demanda de los “nickelodeons” (salas de cine a un “nickel”, 5 centavos, la entrada) de *westerns*, comedias y otras películas ingenuas y populares. Frente a las taquillas se aglomera un público de obreros inmigrantes y sus familias en busca de distracciones a precio módico.

Pero muy pronto el cine va a convertirse en una forma de arte de envergadura nacional gracias a dos innovaciones capitales. Por una parte, la aparición de largometrajes que, desplazando a las bobinas de un cuarto de hora, sumen a los espectadores durante noventa minutos en un fabuloso mundo de intrigas y aventuras y compiten con el teatro atrayendo a un vasto público de clase media. Y, por otra parte, el “star system”, que organiza el culto a ciertos actores y actrices, como Mary Pickford, Charlie Chaplin o Douglas Fairbanks: los espectadores no dudan en pagar cada vez más con tal de admirar a sus ídolos, contribuyendo así a justificar las espléndidas remuneraciones que éstos perciben.



Hasta 1914 Hollywood dista mucho de ocupar un lugar preeminente en la producción fílmica mundial. Pero cuando estalla la Primera Guerra Mundial y se paraliza la producción europea, aprovecha la ocasión para desarrollar en poco tiempo una auténtica industria cinematográfica. Las empresas productoras buscan entonces afirmarse en el mercado adquiriendo salas de proyección, las que a su vez se aseguran una provisión regular de filmes comprando estudios cinematográficos. Para financiar esas inversiones las productoras recurren a los círculos de la alta finanza con los cuales a partir de 1926, año de la aparición del cine sonoro, van a crear lazos cada vez más estrechos. En efecto, sólo las más poderosas tendrán la solvencia financiera necesaria para pasar del cine mudo a la técnica del cine sonoro. De modo que en 1930 Hollywood forma un auténtico oligopolio de ocho empresas, la mayoría de las cuales siguen dominando el mercado mundial.

Un auténtico imperio Las “Cinco Grandes” —la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), la Paramount, la Twentieth Century Fox, la Warner Bros y RKO— controlaban todos los sectores de la industria cinematográfica: producían la mayoría de los filmes importantes del año, utilizaban un circuito de distribución a escala internacional y explotaban las salas más grandes y mejor situadas, asegurándose así un máximo de beneficios. La Universal, la Columbia y la United Artists, llamadas las “Tres pequeñas”, eran empresas más modestas. Las dos primeras producían y distribuían, para las grandes, filmes con presupuesto reducido que completaban el programa de la película principal; United Artists distribuía únicamente obras de productores independientes cuya preocupación esencial era la calidad. Al margen del circuito gravitaban pequeños

● ● ● ●
Tino Balio, estadounidense, es profesor de la Facultad de Artes de la Comunicación de la Universidad de Wisconsin-Madison. Ha publicado varias obras acerca de la historia de la industria cinematográfica norteamericana y sus relaciones con la televisión.



Filmación por la MGM de un tren que avanza a toda velocidad.

estudios, como Monogram, Republic y Producers' Releasing Corporation, que producían filmes para las ciudades del interior y las zonas rurales.

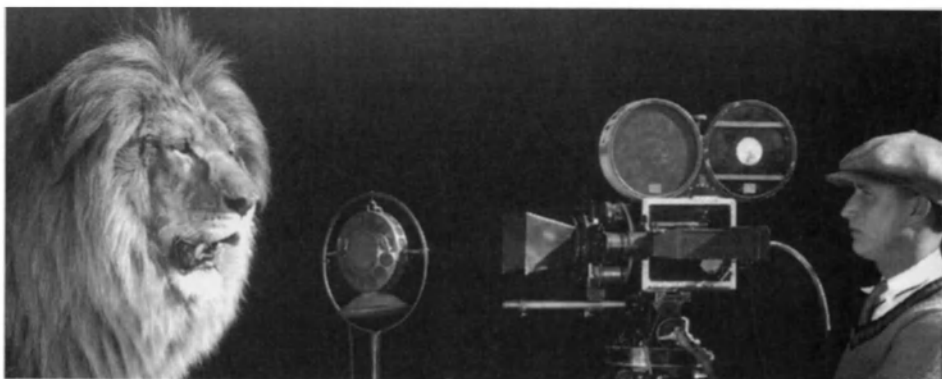
El sistema de producción Hollywood llegó a su apogeo en los años treinta y cuarenta. Tras un breve periodo de decadencia durante la crisis de 1929, el número de espectadores por semana alcanza en 1946 los 80 millones, es decir casi la totalidad de la población estadounidense de la época. Para que las salas no sufran de una penuria de películas, Hollywood se sirve de una cadena de producción industrial basada en los estudios cinematográficos. Estos se dividen en secciones, cada cual con una función determinada: redacción de guiones, dirección artística, vestuario, decorados, toma de vistas y sonido —todo ello supervisado por el productor. Dos tipos de obras salen entonces de los estudios: las películas de serie A, superproducciones con presupuestos elevados y estrellas conocidas, y las películas de serie B, mucho más modestas, que sirven de "relleno". Para mantener el interés del público, se produce una gama muy variada de filmes: de la comedia musical al melodrama, pasando por las biografías, las comedias burlescas, las películas policíacas y las del oeste. Para satisfacer las exigencias del comité de censura, los profesionales del cine se comprometen, en una especie de código de deontología adoptado en 1939, el *Motion Picture Production Code*, a ejercer su arte respetando ciertos principios morales.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la industria hollywoodense sufre una serie de reveses que van a modificar su funcionamiento. Para empezar, en 1948 la Corte Suprema acusa a las "Cinco grandes" de haber violado las leyes antitrust y las obliga a liquidar su lucrativa red de explotación y a

poner fin a sus prácticas comerciales monopolistas. En los años cincuenta la entrada de la televisión en los hogares norteamericanos le asestará un nuevo golpe al disminuir en 50% la tasa de asistencia a las salas de cine. En Europa, por último, su primer mercado en el exterior, Hollywood choca con las barreras comerciales levantadas por naciones empeñadas en reconstruir una economía devastada y en reanimar una industria cinematográfica vacilante. Ante esas dificultades las grandes productoras norteamericanas reaccionan adoptando una serie de medidas: disminuyen el número de películas, reducen el personal, realizan superproducciones en color y cine-mascope a fin de competir con la televisión, producen en el exterior con objeto de beneficiarse de las subvenciones gubernamentales y colaboran con la televisión para sacar provecho de su expansión.

Estas medidas dan nuevo impulso a la maquinaria hollywoodense y la preparan para afrontar la aparición, en los años setenta y ochenta, de nuevas técnicas de distribución audiovisuales, como el cable y el video. La creciente demanda de espectáculos de todo tipo suscitada por esas nuevas técnicas, sumada a la privatización de numerosas cadenas de televisión en Europa al finalizar la guerra fría y el mejoramiento del nivel de vida en los nuevos países industrializados, ha contribuido a la internacionalización de la industria cinematográfica. Las principales empresas de Hollywood se han convertido en gigantescos grupos económicos, auténticos conglomerados de la industria del espectáculo, que poseen, en el mercado internacional, filiales en los sectores de la discografía, la televisión, la edición y las comunicación por cable. Tres grandes estudios cinematográficos, la Twentieth Century Fox, Columbia Pictures y MCA, ya no pertenecen a los norteamericanos. Hollywood sigue siendo el centro mundial del séptimo arte, pero sólo puede conservar ese lugar fortaleciendo sus alianzas con capitales extranjeros. ■

Antes de la ficha técnica de sus películas, la MGM hace aparecer un león rugiente. Abajo, Leo graba su primer rugido (1928).





Lo que el viento se llevó (Estados Unidos, 1939) de Victor Fleming, con la pareja legendaria formada por Clark Gable (Rhett Butler) y Vivian Leigh (Scarlett O'Hara).



A la hora señalada (Estados Unidos, 1952) de Fred Zinneman, con Gary Cooper en el papel de justiciero.



Orson Welles en su película *Ciudadano Kane* (Estados Unidos, 1940).



Humphrey Bogart e Ingrid Bergman en *Casablanca* (Estados Unidos, 1942) de Michael Curtiz.

Luces de la ciudad (Estados Unidos, 1930) de Charles Chaplin.





Cantando bajo la lluvia
(Estados Unidos, 1952)
de Stanley Donen y
Gene Kelly, un clásico
de la comedia musical.

Las fórmulas de Norteamérica

por **Lionel Steketee**

Las claves del poder del cine norteamericano no sólo son económicas.

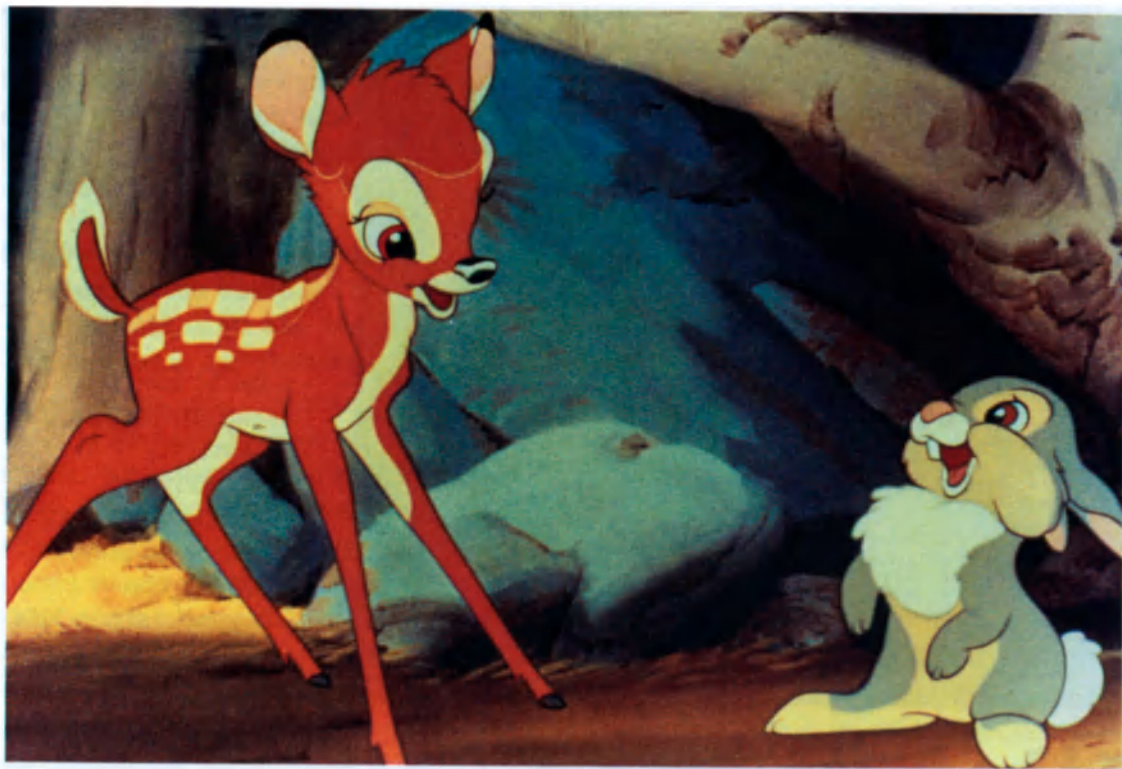
¿Es el cine una mercancía, una cultura o un comercio? Los grandes estudios norteamericanos han dado hace tiempo una respuesta: el cine es una industria, y cada película un producto. Ahora bien...

¿A qué se debe que el cine, desde hace un siglo, siga haciendo soñar, reír y llorar a los cinco continentes?

En 1916, en circunstancias que Europa entera está en guerra, *Intolerancia* de D. W.

Griffith, sienta las bases de un nuevo medio de comunicación: permite, más allá de su carácter artístico, difundir no sólo un mensaje dirigido a todos, sino la imagen global de un país. La industria cinematográfica norteamericana siempre ha sido, de manera más o menos consciente, el instrumento de una cierta propaganda de los valores de Estados Unidos. Sin ella, es evidente que el mito norteamericano estaría menos presente en las mentalidades, sean o no norteamericanas.

Pero ese deseo de propagar un estilo de vida no basta para explicar el impacto del cine norteamericano. Hay que hablar también de su apertura. En todo momento ha acogido con los brazos abiertos a los creadores extranjeros. Charlie Chaplin, Frank Capra, Alfred Hitchcock, Elia Kazan, entre los veteranos, y entre los nuevos, George Miller (*Mad Max*, 1979), Peter Weir (*El club de los poetas muertos*, 1989), Ridley Scott (*Thelma y Louise*, 1990), por citar sólo a algunos, tienen todos un punto en común: la universalidad de su lenguaje. Justamente porque son extranjeros, han debido, y han sabido,



● ● ● ● ● ● ● ●
 Lionel Steketee, nacido en Francia de padres estadounidenses, es a la vez realizador, traductor y guionista. Ha realizado, entre otros, un documental sobre la música contemporánea en Nueva York.

Bambi (Estados Unidos, 1941-1942), dibujo animado producido por Walt Disney. Pionero del género, Disney fue durante muchos años la figura más destacada del cine de animación mundial.

Apocalypse now (Estados Unidos, 1979) de Francis Ford Coppola, gran fresco de la guerra de Viet Nam.

utilizar la cámara para narrar historias que todos los públicos, más allá de las fronteras y las lenguas, pueden entender.

Una de las claves de este lenguaje y, por ende, del cine norteamericano, es la utilización sin disimulo de la emoción. “Lo esencial es conmover al público”, decía Alfred Hitchcock, pese a ser uno de los realizadores más “fríos” del séptimo arte. En un clásico como *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, o en una producción reciente como *Forrest Gump* (1993) de Robert Zemeckis, los cineastas norteamericanos saben hacer reír o llorar logrando que el público se identifique con los personajes, sean de más envergadura que lo habitual o, por el contrario, personas comunes y corrientes. De lo que se trata es de hacer soñar, divertir, y hacernos recuperar algo que hemos perdido: nuestra ingenuidad infantil. “La edad adulta significa el final del sueño, de la aventura, la anquilosis progresiva de la imaginación, de la libertad”, destaca Steven Spielberg.

Esta concepción tan norteamericana de hacer soñar gracias al cine viene de muy lejos. Ya en 1909 la socióloga norteamericana Jane Adams llamaba al cine “la casa de los sueños” y escribía: “Cuando van al cine, los jóvenes de hoy que viven en las ciudades industriales pueden satisfacer su necesidad de llevar una existencia más rica que la que el mundo les ofrece actualmente.” Es esta voluntad de hacer soñar, de permitir la identificación, la que se ha traducido en la creación de géneros bien definidos, como las películas de gangs-

ters, del oeste y las comedias musicales, todos ellos tan típicamente norteamericanos.

Pero el cine norteamericano no es sólo sueño y distracción, aun cuando su divisa es la que da Frank Capra: “No hay normas en materia de creación cinematográfica, sólo hay pecados. Y el pecado capital es el aburrimiento.” Hollywood ha llegado a producir numerosas películas que atacan el propio “modelo norteamericano”, formulando incluso una autocrítica despiadada (*Eva*, de Joseph L. Mankiewicz). De ahí la riqueza y la diversidad de una forma de cine que puede ser del agrado de todos a la vez que la expresión de sus angustias. ■





Realizador estadounidense de origen checoslovaco, obtuvo dos veces el Oscar a la mejor película con *Atrapado sin salida* (1975) y *Amadeus* (1984).

Miloš Forman

entrevista

► ¿Su primer contacto con el cine?

— Es inolvidable. Tenía cuatro o cinco años y mis padres me llevaron un sábado por la noche, en Cáslav, mi ciudad natal, en lo que entonces se llamaba Checoslovaquia, a ver una película. Se trataba —me lo dijeron más tarde— de un documental sobre la ópera de Smetana, *La novia vendida*, pero curiosamente ese documental era mudo. En la pantalla personajes gigantescos abrían unas bocas enormes de las que no salía ningún sonido. Pero el público conocía de memoria esa obra tan popular. Los espectadores cantaban en la sala, cada vez más fuerte, y las mujeres lloraban a mares. ¡Qué introducción tan sorprendente al cine!

Un poco más tarde vi *Blancanieves y los siete enanitos* con extraordinario entusiasmo. Me parecía que había visto la cosa más hermosa del mundo. Me enamoré de Blancanieves. Había comprado en una perfu-

mería jabones multicolores con la efigie de los siete enanitos y, cada día, me lavaba con uno. Después de ver la película, dejé de usar los jabones. Los guardaba como un tesoro.

► ¿Y sus comienzos en la dirección, en el espectáculo?

— Mi hermano Pavel, perseguido por la Gestapo durante la guerra, se había incorporado a una compañía de ópera, de la que era decorador. Gracias a él vi el primer espectáculo, con una emoción indecible, y me llevó también entre bastidores. ¡Qué impresionante! Las muchachas que se desvestían delante mío, las bromas, la música, el olor a almidón, a naftalina, a corpiños mojados, todo era una revelación. Decidí que el espectáculo, ese otro mundo, sería mi vida.

Poco a poco, mirando a mi alrededor, descubrí que a menudo hay un desfase entre lo que la gente piensa y lo que hace. Aprendí a descifrar lo



Arriba, *Atrapado sin salida* (Estados Unidos, 1975) de Miloš Forman, con Jack Nicholson (encaramado en los hombros de Will Sampson).

En el extremo superior, Milos Forman dirigiendo a Tom Hulce (Mozart) en *Amadeus* (Estados Unidos, 1984), película que evoca la rivalidad entre Mozart y Salieri.

que las personas sentían, pese a que solían no saberlo ellas mismas. Otro tanto ocurre con los personajes de ficción. Siempre existe una máscara que hay que quitar. Es algo esencial para la actividad del realizador.

► **¿Sabía usted, cuando se encontraba entre bambalinas en ese teatro, que quería ser realizador?**

— No, en ese tiempo no sabía nada. Tenía la vaga idea de ser actor o incluso autor teatral. Pero era muy joven. Conservo un recuerdo imborrable del día en que, hacia el final de la guerra, las autoridades alemanas decidieron cerrar todos los teatros y cines de Bohemia. Todo el mundo lloraba, en el escenario y en la sala. El director paró la orquesta. En cuanto a mí, creía ver desaparecer ese mundo en el que acababa de penetrar.

► **¿Más adelante fue alumno de la Escuela de Cine?**

— Sí, en Praga. Estudié allí dramaturgia y también técnica cinematográfica. Tuve como profesor a Milan Kundera. Conocido ya como poeta, muy poco mayor que nosotros, era el preferido de los estudiantes. Fue él quien por primera vez me dio a leer *Las amistades peligrosas*, obra que mucho más tarde adapté al cine. Escribí cientos de páginas, analizando los filmes, los guiones, y por cierto veíamos películas.

► **¿Qué películas?**

— Todas. Si me pregunto hoy día cuáles fueron las que más me impresionaron en esa época (época decisiva de formación y de opción), he de citar a Charlie Chaplin. ¡Sentía por él una extraordinaria admiración! Junto a él, colocaría las obras de Cesare Zavattini y de Vittorio De Sicca, sobre todo *Milagro en Milán* y *Ladrones de bici-*

cletas. Lo que me atraía es que en ellas se conjugaban a las mil maravillas la jocosidad y la emoción. En dos palabras, rebosaban humanidad.

► **Después de la Escuela, trabajó usted para la televisión. El régimen comunista estaba sólidamente implantado en Checoslovaquia. ¿Tuvo que sufrir la censura?**

— Todas las actividades de la primera parte de mi vida, en el teatro, el cine y la televisión (donde por lo demás presentaba películas), se caracterizaron por una lucha constante, lo más hábil posible, contra una censura omnipresente. Esta necesidad de una lucha, de una astucia cotidiana, me hizo entender muy pronto que el cine cumple forzosamente una función social, que supone una cierta visión del mundo, y que incluso puede ayudar a cambiar, por poco que sea, ese mundo.

Todo actor que aparecía en la televisión debía llenar previamente un formulario donde indicaba sus diálogos, que estaban sometidos a la censura, "de arriba", como decíamos nosotros. Un día, para una emisión de variedades, quería presentar una pareja de malabaristas. Se me pidió que comunicara sus diálogos. Como es lógico,

no hablaban. Traté de explicarlo, pero no hubo nada que hacer. Entonces les aconsejé que llenaran el formulario, que escribieran sus diálogos, cosa que hicieron. El resultado fue: "¡He! ¡Ho! ¡Hop! ¡Hop! ¡Yop! ¡Ha!", o algo así. El formulario volvió con el sello reglamentario. Los "de arriba" habían aceptado el diálogo.

Hay otra cosa que no olvido. Durante el comunismo, en principio, todos los problemas de sociedad estaban resueltos. Y, en vista de ello, en una historia contemporánea todo conflicto entre el bien y el mal se tornaba imposible. En esas condiciones, ¿cómo mantener una dramaturgia? No se puede imaginar el número de discusiones interminables para resolver una cuestión que hoy día nos parece ridícula.

► **¿Se le dio una respuesta finalmente?**

— Sí. Los pensadores del Partido habían encontrado la solución. En lo sucesivo se abordarían los conflictos entre "lo bueno y lo mejor".

► **Desde el comienzo, desde su primera película, *Concurso*, que es un documental, se situó usted muy cerca de la realidad.**



Hori, ma panenco (El baile de los bomberos)
(Checoslovaquia, 1967) de
Miloš Forman, comedia
satírica de un pequeño
pueblo checo.



Los amores de una rubia (Checoslovaquia, 1965) de Milos Forman, con Hana Breejchova (a la derecha) en el papel de la obrera Angela.

— Sí. Siempre me fascinó lo que se da en llamar “la realidad”. Quería, y sigo queriendo, que mis películas parezcan *verdaderas*. Pero la presencia de una cámara deforma siempre la realidad que pretende registrar. Es casi fatal que las personas pierdan naturalidad. Así, paradójicamente, es el gusto por la realidad el que me ha llevado a la ficción, para que, al menos, pueda yo crear, a mi manera, otra verdad.

► **¿A ello se añade, tal vez, el deseo de contar una historia?**

— Ese deseo nunca me ha abandonado. Contar una historia, me parece, permite acercarse a la vida, quizás descifrarla mejor. Por no hablar del placer y de las sorpresas del relato.

► **En 1968, en el momento en que las tropas del Pacto de Varsovia invaden Praga, usted decide instalarse en Estados Unidos. Y allí,**

fenómeno bastante desusado, inicia una nueva vida, en otro país, en otro idioma. Gana dos veces el Oscar, la suprema recompensa hollywoodense, por *Atrapado sin salida* y *Amadeus*. ¿Cuál fue el secreto de estos éxitos?

— No hay ningún secreto. Adaptarme a Estados Unidos era algo vital. No tenía otra posibilidad. Aprovechando un ofrecimiento del realizador francés Claude Berri, realicé primero *Búsqueda insaciable*, en Nueva York, en 1969. La película no gustó en Estados Unidos. Quizás era demasiado peculiar. Viví entonces algunos años difíciles hasta que el éxito vino de repente con *Atrapado sin salida*.

No, no tengo secreto. Otros realizadores procedentes de Europa, sobre todo de Europa central, como Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Fritz Lang, rehicieron también su vida en Estados Unidos. Es cierto que tuve que cambiar mis métodos de trabajo, e incluso las historias que cuento. Mientras no podía entrar en un bar y entender, con todos sus matices, lo que allí se hablaba, no podía pretender hacer en Norteamérica películas

próximas de la realidad, como *El as de pique* o *Los amores de una rubia*. No me sentía verdaderamente en mi casa, aunque mi pasaporte fuese norteamericano.

► **¿Regresó a Checoslovaquia?**

— Regresé en cuanto pude, en 1979, y mi primera recepción oficial fue en la embajada de Estados Unidos. Más adelante rodé allí *Amadeus*. Ahora vuelvo a menudo. Mis dos hijos viven en Praga. Vaclav Havel, el Presidente de la República Checa, es un amigo de muchos años.

► **¿Pero usted no ha previsto volver a hacer una película checa?**

— Tal vez algún día. ¿Por qué no? Pero tendría que cambiar nuevamente mis métodos de trabajo, readaptarme a mi país, que se ha transformado mucho.

► **En Estados Unidos, ¿se siente ahora en su casa?**

— Siempre me he sentido en mi casa allí donde puedo trabajar con tranquilidad. Mi casa era cualquier lugar donde podía colocar mi maleta. Estos últimos años me ha resultado más fácil hacer películas en Estados Unidos que en Europa Central, y tenía un buen techo en Connecticut. ¿Cómo podía no sentirme a gusto allí?

Pero quizás las fuerzas que me arrancaron lejos de la tierra de mi infancia me devuelvan a ella. ¿Quién puede saberlo?

► **¿Cree usted en el porvenir del cine?**

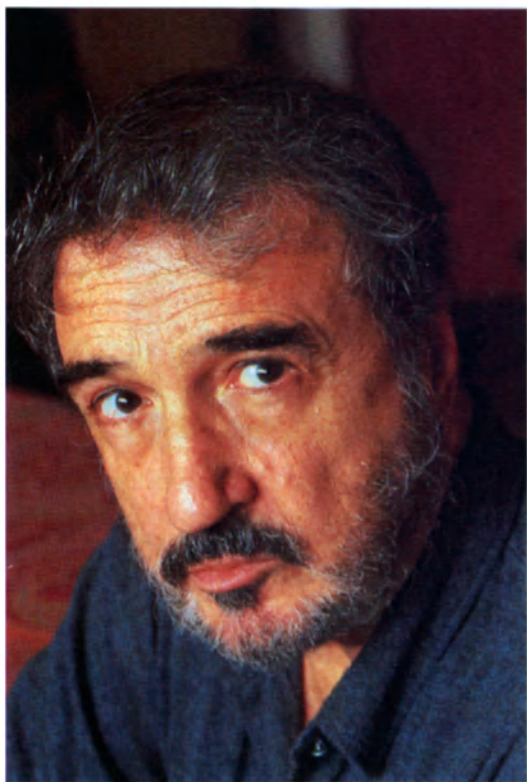
— Por lo que a mí respecta, sí. Es muy probable que cinco años después de *Valmont* haga una nueva película, cuyo rodaje debería empezar a comienzos del año que viene.

► **¿Y en lo que respecta al cine mismo?**

— Sí, siempre se harán películas. De eso no cabe la menor duda. ¿Qué películas? He ahí la pregunta. La respuesta depende de quienes las hagan. ■

¿El cine es joven o viejo?

por **Jean-Claude Carrière**



El arte cinematográfico se encuentra en un momento crucial de su historia, como lo demuestran las tensiones entre norteamericanos y europeos en cuanto a la liberalización de los intercambios en materia audiovisual. ¿Es posible conciliar aun las exigencias comerciales con la expresión original?

Es muy difícil ignorar que tenemos cien años cuando todo el mundo nos lo repite. El cine cumple su primer siglo.

¿Es joven o viejo? ¿Ha realizado un ciclo completo en un solo siglo? ¿No empieza a repetirse, signo de senilidad y próxima desaparición? ¿Será este primer siglo el último?

¿Ha ido todo tan deprisa! ¿Qué rapidez en la evolución de su lenguaje! En menos de cin-

uenta años el cine ha recorrido toda la distancia que separa una tirada de Racine de un poema surrealista o la pintura de Giotto de la de Kandinsky. Es un arte apresurado, un arte precipitado, una expresión constantemente atropellada y fragmentada, por lo que a veces los cineastas consideran como cambios profundos (que incluso califican de revolucionarios) meras transformaciones de la sintaxis, o un material nuevo, las difusiones por satélite o las llamadas imágenes nuevas. Esta abundancia de la invención, propia del cine desde sus comienzos, provoca una especie de embriaguez que lleva a confundir una vez más técnica e ideas, técnica y emoción, técnica y conocimiento. Los signos del cambio se



Sombras del paraíso
(Francia, 1943-1944)
de Marcel Carné,
con diálogos de
Jacques Prévert.
De izquierda a derecha,
Pierre Brasseur,
Arletty y
Jean-Louis Barrault.

identifican con la materia profunda de las películas. La multiplicación milagrosa de las imágenes, que nos persiguen por doquier, agrava esta embriaguez. Constantemente embobados por el prodigio técnico, olvidamos el fondo, el sentido auténtico y original. Sin embargo, vemos cómo se repiten las mismas figuras con distintos disfraces tecnológicos. Hablamos de juventud eterna, de renovación, y aplaudimos. A ello obedece esta sorprendente confusión que nos rodea, esta sensación de cambio constante de lo que creíamos saber. De ahí un estado de febrilidad e insatisfacción permanentes, una necesidad casi morbosa de modificar las formas y de creer que se ha producido un auténtico cambio.

A ello se debe también el cansancio provocado por la repetición de una ilusión. Bien sabemos que en estos tiempos en que la imagen nos invade es cada vez más difícil crear una imagen: una verdadera imagen, densa y

radiante, inmediatamente acaparada por nuestro cerebro, que la conservará para siempre.

Así pues, ¿es viejo el cine? En cien años de existencia parece haber pasado por todas las etapas imaginables: un periodo primitivo, seguido de uno clásico, de uno barroco, de un renacimiento (también llamado “nueva ola”), un periodo surrealista, simbólico, abstracto incluso, todo ello entremezclado y superpuesto en un auténtico desorden cronológico. Y en nuestros días una especie de resignación a la narración casi siempre convencional, a las nuevas versiones (*remakes*) de las mismas historias, y esa falta de auténtica ambición que se observa aquí y allá.

Una madurez fulminante Hubo una época, hace treinta o cuarenta años, en que el cine parecía dispuesto a absorber todas las demás formas de expresión: el teatro, la pintura, la música, la arquitectura, y, desde luego, la literatura. Se lo calificaba de

Esta oposición radical de las dos concepciones explica que durante mucho tiempo el cine norteamericano, que a nadie se le ocurría considerar como un arte, haya sido obra de los productores. Por el contrario en Europa, y sobre todo en Francia, se abrió camino la idea de que el cine era un medio de expresión e incluso un arte con todas las de la ley. Por este motivo, como el autor o los autores de una película le imprimían un sello personal y tenían un derecho sobre sus obras en virtud del Convenio de Berna, se consideraron artistas como los pintores y escritores.

La consecuencia inmediata es que, si el cine es un arte, debe depender del Ministerio de Cultura y recibir ayuda, si no protección. En Francia, desde 1947, esa ayuda se manifiesta de distintas maneras, principalmente en un impuesto sobre las entradas que corresponde a los productores cuando vuelven a producir.

Un malentendido peligroso Lós diversos debates que nos opusieron con motivo de las negociaciones del GATT no influyen para nada en la admiración antigua y duradera que sentimos por el gran cine norteamericano. El cine parece inscrito en la



El discreto encanto de la burguesía (Francia, 1972) de Luis Buñuel, guión de Jean-Claude Carrière. Los invitados del coronel descubren que están en un escenario ante el público de un teatro.

sustancia misma de Norteamérica. No se puede imaginar al uno sin la otra y viceversa. De hecho esta querrela tiene su fundamento en un malentendido. Basta con aclararlo para que se vea que las dos tradiciones, que han coexistido siempre y las más de las veces en buena armonía, no tienen la menor posibilidad de confundirse en una sola.

Ninguna de ellas puede desaparecer antes que la otra. Tienen que seguir viviendo



Lo que no fue (Gran Bretaña, 1945) de David Lean, con Celia Johnson y Trevor Howard. Un gran éxito del "neorrealismo" inglés.

juntas. En el mundo que se prepara, todo monopolio de la imagen sería injusto para unos y peligroso para todos.

El argumento que se suele esgrimir con más frecuencia es el de la “libre competencia”. Por desgracia, estas palabras no tienen el mismo significado en todas partes. ¿Es posible afirmar que Malí y California son “libres de competir”? Evidentemente, una afirmación así no tiene el menor sentido. Como ha dicho alguien, “es el zorro libre en el gallinero libre”.

Lo que a lo largo de la historia no han podido conseguir las medidas dictatoriales más feroces —la desaparición de una expresión— podría lograrlo una mera cláusula comercial en un tratado. Y así está sucediendo ya en muchos países. Los productores y autores no siempre han visto el peligro y han abandonado la batalla so pretexto de “liberalizar el mercado”. Y el zorro se ha colado por la puerta grande, trayendo consigo canastos rebosantes de imágenes y sonidos, pero también diversos productos representados y a menudo glorificados por esas imágenes: ropas, bebidas, automóviles, cigarrillos y hasta los menores gestos de la vida cotidiana. Hoy sabemos que ninguna imagen es inocente. Una imagen es mucho más que una imagen.

Un lenguaje vital Así, lo que en el fondo se trata de saber es si la imagen cinematográfica es necesaria para un pueblo. Esta posibilidad de contarnos nuestras propias historias, de presentarnos nuestro propio espejo con los medios de hoy, ¿es una mera diversión o una necesidad vital?

Nuestra respuesta es que se trata de una necesidad vital. Los distribuidores estadounidenses afirman lo contrario: poco importa que los africanos, los brasileños, o incluso los europeos, no puedan ya hacer cine. Produciremos por ellos.

Los africanos están ya condenados a ver en sus pantallas de televisión sólo series policíacas o sentimentales fabricadas en otras latitudes y que nunca les hablan de ellos mismos.

Y el mismo peligro se cierne sobre Europa. El sistema de producción francés, seguramente el más perfeccionado del mundo, ya que permite reunir fondos públicos y fondos privados, representa en Europa el último foco de resistencia a la invasión norteamericana. Si desaparece, no sólo se eclipsa el cine francés, sino que con él muere cuanto pueda quedar de cine europeo — adiós a Wim Wenders, Andrzej Wajda, Pedro Almodóvar, Theodoros Ange-



El paso suspendido de la cigüeña (Francia, Grecia, Italia, Suiza, 1991) de Theo Angelopoulos, con Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau.

lopoulos y tantos otros— y todo el resto del cine de ambición, de expresión, de búsqueda que puede existir aun en el mundo y que funciona en régimen de coproducción según el sistema francés: adiós a Akira Kurosawa, Nikita Mijalkov, Zhang Yimou y Souleymán Cissé.

Al defendernos, defendemos a los demás. No se trata para nada de patriotismo, al contrario. Se trata de defender “otro cine”, allá donde surja en el mundo. Dos concepciones radicalmente distintas se enfrentan. Los dos países que inventaron el cine, Estados Unidos y Francia, se encuentran una vez más cara a cara, y es una lástima, sobre todo porque esta guerra comercial se ejerce sólo en un sentido. Nadie desea en Europa la desaparición del cine norteamericano. Sería absurdo e irreal. Hace mucho tiempo que este cine está abundantemente representado en nuestras pantallas y deseamos fervientemente que siga estándolo. El nuestro prácticamente no se ve en Estados Unidos.

Así pues, ¿joven o viejo, en definitiva? Los que mañana hagan cine son los únicos que pueden dar la respuesta. Como producto no puede en modo alguno desaparecer. Como medio de expresión, como indagación artística, como mirada sobre el mundo (y no como “diversión”, esto es apartándonos del mundo), se encuentra sin la menor duda amenazado.

Apostemos de todos modos por la juventud. Por nuestras fuerzas indomables. Por la exaltación oscura y sorprendente que corre sin aliento de un siglo a otro. ■

* GATT: Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (General Agreement on Tariffs and Trade). Integrado por unos 140 países, su finalidad consiste en eliminar los obstáculos que se oponen a los intercambios en todo el mundo. El acuerdo suscrito el 14 de diciembre de 1993 entre Estados Unidos y la Unión Europea mantiene la industria audiovisual europea bajo el amparo de una red protectora en nombre de la “excepción cultural”. El GATT ha sido reemplazado hoy por la Organización Mundial del Comercio. NDLR



Jean-Paul Rappeneau



► ¿Las primeras películas que vio de niño?

— Fue justo antes de la Segunda Guerra Mundial. Me impresionaron mucho *Blancanieves y los siete enanitos* de Walt Disney y *Las aventuras de Robin Hood*, de Michael Curtiz y William Keighley. Vi esas películas en el Gran Casino, en mi ciudad natal, Auxerre. Pero en esa sala se daban también representaciones teatrales. Y el teatro fue mi primer gran amor.

Hacia el fin de la guerra las películas norteamericanas hicieron irrupción en toda Europa y, como todos los adolescentes de mi generación, me precipité a verlas. En Auxerre se fundó un cine club, del que fui uno de los animadores. Allí comenzó mi verdadera formación cinematográfica y mi afición por el cine.

Recuerdo *La línea general* y *El acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein, *La madre*, de Vsevolod

Pudovkin... En 1947, cuando tenía quince años, *Ciudadano Kane* de Orson Welles fue para mí una revelación. Me di cuenta de que era posible utilizar en cine todos los recursos teatrales (como Welles lo había hecho), pero superándolos. En ese momento mi vida dio un vuelco. El arte supremo dejó de ser el teatro y pasó a ser el cine.

Sólo pensaba en filmar, y le hice prometer a mi padre que si aprobaba el bachillerato me compraría una cámara. Cumplió su palabra, y al tiempo que iniciaba estudios de derecho, que nunca terminé, comencé a realizar películas, solo, lejos de la capital.

Poco tiempo después, cuando tenía unos veinte años, conocí a un productor y me convertí en su asistente durante tres años. Luego realicé algunos cortometrajes industriales y un filme breve *Crónica provinciana*.

A la izquierda, *Cyrano de Bergerac* (Francia, 1990) de Jean-Paul Rappeneau, guión de Jean-Paul Rappeneau y Jean-Claude Carrière inspirado en la obra de Edmond Rostand.

Realizador y guionista francés. Su película *Cyrano de Bergerac* obtuvo diez Césars franceses.

Jean-Paul Rappeneau (a la derecha) y Gérard Depardieu, ganadores del Globo de Oro 1991, premio anual otorgado por la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood.



► **¿Y el gran salto hacia la dirección cinematográfica?**

— Lo di también con Alain Cavalier. Había realizado con él el boceto de un filme que debía llamarse *La resistencia no resiste*. Cuando me puse a escribirlo, ya solo, advertí que las situaciones dramáticas que habíamos imaginado se transformaban inevitablemente en escenas de comedia. Hablé con Alain y le comuniqué mi inquietud. Me respondió: "Sobre todo no te detengas. ¡Sigue adelante!" Rodé el filme en 1965, que recibió el premio Delluc y obtuvo un gran éxito. A partir de entonces, y a mi ritmo, que es más bien lento, no he cesado de filmar.

Hoy me siento bien sobre todo cuando me embarco en empresas ambiciosas como *Cyrano de Bergerac* o *Le hussard sur le toit*. Me parece que estoy hecho para eso.

► **¿Y los conocimientos técnicos?**

— Los fui adquiriendo poco a poco, gracias sobre todo a los filmes publicitarios. Verdaderamente descubrí y llegué a afinar la técnica trabajando en ese tipo de películas, pues hasta entonces me había acercado al cine con un enfoque más bien literario. Comencé a realizar filmes publicitarios después de mi tercera película, *Mi hombre es un salvaje*.

► **¿Cómo ve usted el futuro del cine?**

— Cabe plantearse la pregunta. Los problemas comerciales y artísticos están estrechamente relacionados. Debemos enfrentar la ofensiva norteamericana, aquí, en Europa y, al mismo tiempo, a todos se nos plantea la cuestión de la expresión cinematográfica. ¿Cómo renovarla? ¿Acaso ya no lo hemos dicho todo?

Pero mis dudas desaparecen cuando hablo con mis dos hijos. Su entusiasmo por el cine sigue intacto. Conocen las películas interesantes

que van a estrenarse, se precipitan a verlas, las comentan. Confío en un retorno de la afición al cine, con otros maestros, otras referencias. No, en el fondo, no estoy verdaderamente inquieto por el futuro del cine.

► **¿Sus relaciones con el "cine de autor"?**

— Los filmes "de autor" me gustan y los respeto. Estoy totalmente convencido de que el cine tiene necesidad de autores. Espero ser uno de ellos. Por otra parte, al escribir mis guiones y realizar mis filmes procuro tener siempre presente al público. Es para mí algo de suma importancia pensar constantemente en el público sin renunciar a mis ambiciones. Me complace creer que soy "un espectador que hace películas". ■

Mi hombre es un salvaje
(Francia, 1975) de Jean-Paul Rappeneau, con Catherine Deneuve e Yves Montand.



Lo nacional y lo mundial

por Jerry Palmer

Atrapado entre las todopoderosas redes internacionales de distribución y la omnipresencia de la televisión, los cines nacionales tienen un estrecho margen de maniobra.



Departamento de animación de los estudios "Uzbekfilm" en Tashkent (Uzbekistán).

Hace algunos años en Budapest, realizando una encuesta sobre el cine húngaro, me enteré de que los cuatro estudios del país disponían cada uno de un presupuesto anual que les permitía producir una decena de películas. Ese presupuesto correspondía *grosso modo* al costo de los efectos especiales de una gran producción hollywoodense.

Hace poco me han dicho que en aldeas remotas de la India hábiles comerciantes alquilaban una antena parabólica que les permitía recibir emisiones de la cadena Star TV transmitidas por satélite y alimentar así una red de cable local. El precio de costo era tan

bajo que resulta difícil imaginar cómo el cine nacional — o incluso la televisión — hubiera podido competir con un satélite que retransmitía viejas series de televisión norteamericanas compradas a precio rebajado.

La continuación de la historia parece previsible. Y, sin embargo... La industria del cine húngaro ha sobrevivido a su incorporación a la economía de mercado. Y, en la India, el cable a bajo precio ha abierto nuevas perspectivas a la televisión, que difunde gracias a él series o películas realizadas en Bombay en lengua local.

Estos hechos muestran a las claras la situación ambigua de las industrias cinematográficas nacionales frente a la televisión y el cine estadounidenses y la imposibilidad de



Beqabu, película india de M. N. Chandra rodada en un estudio de los alrededores de Bombay.

afirmar lisa y llanamente la preponderancia de la producción norteamericana.

¿Hollywood sigue dominando el cine mundial? Ha perdido en todo caso su categoría de primer productor de películas en provecho de la India, Japón y China, aunque los filmes de estos países estén destinados casi exclusivamente a la población local o residente en el exterior, mientras las películas norteamericanas se proyectan en el mundo entero. No son muchos los japoneses que han visto películas indias y viceversa; en cambio, los espectadores de ambos países conocen y aprecian el cine estadounidense.

Las ventajas de la producción local Hace treinta años la recaudación de los filmes norteamericanos provenía esencialmente de las taquillas estadounidenses. El año pasado, y por primera vez, se produjo la situación inversa. Por otra parte, Estados Unidos sigue acrecentando su dominio sobre las redes de distribución en el exterior. En cuanto al mercado interno, nada impediría teóricamente a los estudios difundir películas extranjeras, pero la producción local es tan abundante y los espectadores norteamericanos están tan apegados a su cine, que los distribuidores se empeñan sobre todo en dar salida a las películas nacionales.

Mientras Estados Unidos siga dominando las redes de distribución internacional, Hollywood conservará su preeminencia en el cine mundial. Y ello aunque las industrias locales sean capaces de producir

filmes que atraen al público —hemos visto que es el caso de Asia, y la televisión europea aporta una prueba suplementaria. Desde hace unos años, en efecto, se observa una preferencia de los telespectadores europeos por las emisiones realizadas en sus países. La conclusión es evidente: si se proponen al público emisiones de calidad producidas localmente y si Estados Unidos no controla el sistema de distribución, a la cultura norteamericana le resulta más difícil imponerse.

Ello nos lleva a abordar una segunda cuestión: ¿en qué medida la televisión constituye una amenaza para el cine mundial? Para plantear correctamente el problema hay que precisar las diferencias entre ambos medios. Lo que los distingue no es tanto el sistema de representación —pese a que la calidad de la imagen no es la misma— sino el de transmisión. Incluso si la televisión recurre a menudo a los archivos cinematográficos, difiere considerablemente del cine por la multiplicidad (al menos potencial) de sus canales de difusión, así como por su capacidad para penetrar directamente en todos los hogares y transmitir permanentemente un cóctel de programas muy diversos. Por último, con la generalización de la TV de alta definición, actualmente en vías de experimentación, la pantalla familiar superará el inconveniente de una imagen de inferior calidad.

Filme y televisión, relaciones ambiguas De hecho, la televisión ha contribuido sobre todo a confinar al cine en su función de narrador de historias, con la consiguiente desaparición de géneros cinematográficos antes florecientes, como los documentales, los noticiarios y la publicidad. En otras palabras, cada sistema de transmisión ha creado su propio sistema de representación, lo que hace que la pantalla grande y la pequeña tengan cada una su especialidad.

Durante mucho tiempo los cineastas han achacado a la televisión la creciente indiferencia del público hacia el cinematógrafo. Ahora bien, encuestas realizadas en el Reino Unido parecen demostrar que si las salas se vacían ello se debe al auge de los entretenimientos a domicilio, sumado al éxodo de los centros urbanos de una población numerosa que, entre 1930 y 1960, recurría al cine como principal distracción. En cuanto a la televisión, ha proporcionado a la industria cinematográfica inesperados beneficios en forma de regalías o de derechos por la proyección de películas, sin olvidar las coproducciones, sin las cuales algunos filmes nunca se hubieran realizado.

● ● ● ● ●
Jerry Palmer, británico, es profesor de comunicación de la Universidad del Guildhall de Londres. Es autor de diversas obras sobre los géneros populares en la novela, el cine y la televisión. Ha sido crítico cinematográfico de varias revistas británicas y de la BBC.

Las relaciones entre la televisión y el cine son, pues, sumamente ambiguas. No cabe duda de que la pantalla familiar propone todos los días un cómodo sustitutivo, pero el cine presenta todavía dos grandes motivos de atracción: una imagen de mejor calidad (ventaja que corre el riesgo de desaparecer con el desarrollo de la televisión de alta definición) y la posibilidad de una salida en lugar de permanecer encerrado en casa. Es cierto que si las autopistas de la información se ponen al servicio del esparcimiento, cabe imaginar la creación de un "banco cinematográfico" que permitiría ver el filme preferido sin necesidad de moverse de casa, pero con una reserva: la elección estará probablemente limitada a los títulos más populares, pues en una red de esta índole un banco universal no sería viable económicamente.

Ahora bien, si sólo se difunden los filmes más populares, hay fuertes posibilidades de que éstos sean norteamericanos, pues son los de mayor éxito internacional. Y un éxito previsible permite reducir los costos de proyección, que quedan compensados por la demanda. Pero cabría imaginar también la constitución de redes locales de distribución que se conectarían con esas autopistas (suponiendo que éstas existan un día) para difundir películas de presupuesto reducido destinadas a un público más restringido, pero respaldadas por una fuerte demanda local. En este caso, la tecnología puede ser un

poderoso aliado, pues ya resulta posible grabar filmes en videocasetes con varias pistas sonoras en diversas lenguas y superar así el obstáculo de los subtítulos, tan fastidioso para quien no es un auténtico cinéfilo.

En todo caso, el control de las redes de distribución, más que el de los sistemas de producción, será decisivo en el futuro para resolver si los cines nacionales podrán adaptarse al nuevo sistema mundial de comunicación e imponer en él su especificidad. ■



E.T. (Estados Unidos, 1982) de Steven Spielberg. El extraterrestre y su joven protector de la Tierra.



Filmación en el estudio de cine de Rangún (Myanmar).

India: Los primeros

por Romain Maitra

La producción cinematográfica india es la más abundante del mundo. Un vistazo a los tres estudios donde nació...



El cine indio nació en tres grandes puertos que poseían una sólida tradición intelectual y teatral: Calcuta, Bombay y Madrás. A partir de los años veinte algunos cineastas emprendedores comienzan a realizar películas de géneros muy diversos, recurriendo a la mitología, la historia, el folklore y la música, que son acogidas con gran entusiasmo por todas las clases sociales. Los estudios donde se producían esas películas tenían cada cual su personalidad y al menos tres han dejado su huella en el cine indio de los años treinta.

Un ingeniero diplomado en la Universidad de Londres, Birendra Nath Sircar, tuvo la idea de fundar New Theatres Limited. Rodeado de colaboradores de talento, contribuyó ampliamente al desarrollo del cine indio transformando en arte esa nueva forma de espectáculo. Su estudio será un auténtico semillero de cineastas y actores que llegarán a hacerse famosos.

Como escribe un crítico: "Sircar no aspiraba a fundar una empresa de producción más, con estudios y salas de proyección, sino

a crear una verdadera red, autónoma y eficaz, que dispusiera de personal y equipo de alto nivel para vender sueños de celuloide como nunca hasta entonces se había hecho en la India y con una sola preocupación: satisfacer los caprichos del público." Los actores, que no trabajan con contrato sino a sueldo, debían estar presentes en el estudio aunque no participaran en la filmación, y llegado el caso tomar lecciones de equitación o de esgrima o dar una mano a los técnicos.

El primer éxito de New Theatres, *Chandidas*, se inspiraba en la vida de un santo varón hindú, y *Devdas*, película adaptada de una célebre novela bengalí, fue aclamada en toda la India. Rompiendo con el modelo convencional de filmes que enlazaban canciones sentimentales con escenas de danza, trataba con seriedad un tema dramático. El incendio de los estudios en 1940 y las dificultades financieras significaron el fin de la empresa en 1955.

El segundo gran estudio, Bombay Talkies, fundado en 1934 por Himan Rai, fue el verdadero precursor del cine comercial actual, con películas que conjugaban el melodrama y



Elefante bramando, emblema del estudio New Theatres Limited.

estudios



Una jugada de dados (India, 1929) de Franz Osten e Himansu Rai, producción del estudio Bombay Talkies.

la música con los temas sociales y políticos que cautivan a las masas. *Achhut Kanya* (1936) relata el amor imposible de un joven brahmán y de una intocable, quien, víctima de un sistema de castas y de la intolerancia religiosa, termina por sacrificarse. Otras películas, como *Savitri* (1937), episodio tomado del *Mahabharata*, supieron transmitir fielmente la mitología y los valores del hinduismo.

Bombay Talkies contaba con numerosos técnicos extranjeros, en particular ingleses y alemanes. Más de cuatrocientos empleados indios comían juntos en la misma cantina, sin distinciones de casta, y no era raro ver a un actor famoso convertido en barrendero si se presentaba la ocasión.

Prabhat Studio, por último, nació de la asociación de varias personas que habían hecho sus primeras armas con mayor o menor éxito en una empresa de cine de Kol-

hapur. Así, el director artístico, por ejemplo, había cumplido durante largo tiempo modestas faenas en los muelles de Bombay. El ingeniero de sonido había sido sucesivamente mecánico, contable, electricista y decorador de teatro. En cuanto al realizador principal de los comienzos de la empresa, V. Shantaram, había sido antes pintor de letreros e incluso acomodador de cine. Pero todas esas personas salidas de la nada poseían enormes reservas de energía y de voluntad y un gran sentido de la organización. En 1933 la asociación se instaló en los suburbios de Poona, 150 km al sur de Bombay, en un vasto terreno cubierto de colinas y pantanos. Ese Hollywood indio donde se procuraba ante todo satisfacer el gusto del hombre de la calle albergaba estudios, tiendas, talleres y viviendas para los técnicos y los actores.

Una actriz de la gran época, Durga Khote, diría más tarde refiriéndose al estudio: "En Prabhat había que marcar a las cinco y media de la mañana, y terminábamos de trabajar invariablemente a las cuatro y media de la tarde. En efecto todo se filmaba con luz natural, sin iluminación artificial, y con los productos de maquillaje de la época necesitábamos dos horas para prepararnos. A las ocho todo esta listo para el rodaje, y sólo nos deteníamos cuando empezaba a caer el día."

Prabhat Studio produjo numerosas películas importantes, entre ellas *Amrit Manthan*, que V. Shantaram realizó después de un viaje de estudio por Alemania. Este filme, que innovaba desde el punto de vista técnico, supo además llegar al corazón de los espectadores por su tema conmovedor (el sacrificio de animales). Lamentablemente, la gran época del estudio Prabhat duró sólo diez años, pues la barrera de las lenguas regionales no le permitió ampliar su audiencia.

A estos tres grandes estudios habría que agregar los del sur de la India, con la aparición en los años treinta de una auténtica industria cinematográfica en Madrás. Esas películas realizadas en las lenguas del sur escapaban al control de un mercado dominado por los filmes en hindi. El estudio Modern Theatres, fundado por T. R. Sundaran en 1936 cerca de Madrás, empleaba a 250 personas y producía un promedio de tres filmes por año. ■

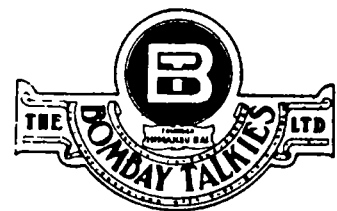


Romain Maitra, periodista y crítico indio, es especialista en artes plásticas y danza. Es también autor de guiones de películas documentales.



La marca distintiva de Prabhat Studio.

El logo del estudio Bombay Talkies.



Suresh Jindal



entrevista

► ¿Desde cuándo existe el cine indio?

— Desde los hermanos Lumière, que por primera vez presentaron el cine en la India. Fue a comienzos de siglo, en Bombay. Charles Pathé, en 1901, introdujo sus cámaras en el país. Las primeras películas indias se rodaron en 1912, y entre ellas destaca la

famosa *Raja Harishchandra* de Dhundiraj Phalke, que se había formado en Europa. Para montar sus películas, miraba las imágenes entre los dedos de la mano.

✦ Los indios, sometidos en ese entonces al dominio británico, comprendieron muy pronto el partido que podían sacar del cine. De inmediato

se volcaron hacia la mitología y la historia para encontrar sus auténticas raíces y oponerse, indirectamente, a los ingleses.

Inspirándose a la vez en Meliès y Lumière, inventaron efectos especiales que sorprenden hasta hoy. El filme hindi, que exaltaba lo mágico, nació al calor del movimiento nacionalista. El realismo sólo iba a imponerse más tarde.

Con el cine sonoro y la música, aparecerán cuatro géneros principales: la película mitológica, la saga histórica, la comedia musical y la crónica social —a menudo muy influida por el cine soviético. Habrá grandes realizadores, como Shantaram y Chetan Anand.

Muy pronto el cine indio pasó a ser un acontecimiento popular. Las técnicas cinematográficas se adaptaban fácilmente. La India producía enormemente. Sobre todo nuevas versiones de películas norteamericanas —lo que hoy día plantearía problemas de derecho de autor. Más tarde, un cierto esnobismo nos llevará a preferir las producciones norteamericanas e inglesas a las películas indias, con la bendición del gobierno británico, muy interesado en crear una elite local de "ingleses morenos".

► ¿El cine indio vivirá su edad de oro después de la guerra?

— Sin lugar a dudas, en los años cincuenta y sesenta. Tras la independencia, el cine indio conquista un mer-



A Suresh Jindal, productor indio, se debe la producción de *Los jugadores de ajedrez* (1977), una película de Satyajit Ray, premio nacional a la mejor película hindi en 1978.

Junto a estas líneas, *Génesis* (India, 1986) de Mrinal Sen, con Shabana Azmi (la mujer), Nasruddin Shah (el agricultor) y Om Puri (el tejedor).

cado enorme y en constante expansión. Se trata realmente de una edad de oro. La idolatría por los actores famosos, Ram Rao por ejemplo, cobra proporciones desconocidas hasta entonces. Se llega incluso a identificar al actor con los dioses que interpreta. Y ello dura hasta nuestros días. Entre los grandes maestros es indispensable citar a Guru Datt, Raj Kappur, Satyajit Ray, Mrinal Sen y muchos otros. Pero el auge de los grandes maestros es cosa del pasado.

► **¿Fue ésa la época en que se inició en el cine?**

— En aquel entonces estudiaba en Estados Unidos, en la Universidad de California en Los Angeles. Mi principal pasión era la lectura. Pero en los años sesenta me atiborré de películas norteamericanas. Al mismo tiempo, en la

universidad, en medio de mil discusiones, descubría a Fellini, Kurosawa e incluso a Satyajit Ray. Sabía sin embargo que volvería a la India, lo que hice en 1974 cuando murió mi padre. Muy pronto decidí crear una firma distribuidora, a lo que mi madre se opuso. En esa época el cine no gozaba de ningún prestigio. Era considerado un oficio de *marasi*, de saltimbanqui. “Vas a ser un *marasi*”, me decía ella, a lo que yo respondía: “Si mañana tengo mala suerte, tú serás la culpable”. Le había prometido que si no tenía éxito con las películas volvería al redil. Pero todo anduvo bien y sigo adelante.

► **¿Qué tipo de distribución se practica en la India?**

— En general, los propietarios de las salas piden al distribuidor una suma fija. No participan en los riesgos. Es el obstáculo principal, sobre todo tratándose de películas ambiciosas. Por otra parte, la National Film Development Corporation, una empresa productora en que están asociados el gobierno y la televisión, ayuda a producir películas de buena calidad. Pero las sumas que

logra reunir suelen ser irrisorias y los grandes circuitos de distribución no se interesan por esas obras. A eso hay que añadir la dificultad de los idiomas (es raro, por ejemplo, que una película bengalí pueda ser vista en el resto de la India), y el número insuficiente de salas —por no hablar de la calidad de la proyección.

► **¿Cuál es la situación del cine indio en la actualidad?**

— Nuestro mercado nacional está amenazado. Por primera vez, los norteamericanos han doblado al hindi una de sus películas, *Jurassic Park*. Tuvo un éxito enorme, y ese éxito seguramente los impulsará a repetir la experiencia. Me pregunto cómo resistiremos. Debemos dejar de creer que nuestro mercado es intocable. Tenemos que luchar, inventar. Y no podremos hacerlo si no revivimos nuestra pasión perdida, o mejor dicho, una nueva pasión, por el cine ■

La casa y el mundo (India, 1984) de Satyajit Ray basada en Rabindranath Tagore.



Mani Kaul

Realizador indio. Su película *Siddeshwari* recibió en 1989 el premio nacional al mejor documental. En 1991 adaptó a la pantalla *El idiota* de Dostoyevski.

¿Cuáles fueron sus primeros contactos con el cine?

— Fueron bastante tardíos, pues de niño tenía problemas de vista. Cuando pude someterme a tratamiento, había cumplido trece años. Descubrí entonces el mundo, por ejemplo los cables eléctricos, que hasta ese momento jamás había visto, y por cierto el cine. Creo que mi primera impresión fuerte fue *Helena de Troya* (1955), una película histórica norteamericana.

Primero quise ser actor. Mi padre, como es lógico, se opuso. Luego vi un documental y entendí que podían hacerse películas sin actores. Fue una revelación: recuerdo que era una película sobre Calcuta.

Por suerte, tenía un tío realizador en Bombay, que era muy conocido, Mahesh Kaul. Hablé con él y fue lo bastante bondadoso como para decir a mi padre que no persistiera en su negativa. Le aconsejó incluso que me enviara a la escuela de cine de Poona. Pasé allí tres años, de los que guardo un excelente recuerdo. Me acuerdo, muy en especial, de un profesor notable (y director cinematográfico): Ritwik Ghatak

Estudiaba bajo su dirección y era,

creo, su alumno predilecto. Sin embargo, lo traicioné. Cuando vi *Pickpocket* (1959), de Robert Bresson, cambié radicalmente. Sólo pensaba en Bresson (por lo demás, terminé por conocerlo en París, encuentro que fue para mi un acontecimiento memorable).

Un filme indio me impresionó enormemente en esa época, *El amo, el ama y el esclavo* (1962) de Abrar Alvi, con Guru Dutt. Lo vi unas veinte veces, gracias a un amigo que tenía un cine en Jaipur. Relata la desintegración de una familia de propietarios agrícolas. Fue un gran acontecimiento en toda la India. Veía también muchas películas norteamericanas así como las de los grandes maestros indios.

Primero hice documentales por

encargo; acerca del comportamiento cívico, por ejemplo. En 1968 empecé mi primer largometraje de ficción. A causa de una huelga que duró varios meses, necesité dos años para terminarlo. Luego continué, mal que bien, volviendo con bastante frecuencia al documental. Traté de transmitir gracias a mis películas el vivo interés que siento por el teatro, la música y el canto de la India. Siempre estoy en busca, sin sacrificar para nada mis gustos, de esa comunión secreta con el público, que nos es indispensable.

¿Qué pasa con la televisión en la India?

— Apareció muy al comienzo de los años sesenta, pero el gran acontecimiento fue, en 1982, la retransmisión de los Juegos Asiáticos. En tiempos de Indira Ghandi se consideraba sistemáticamente a la televisión como un medio educativo. Todo estaba en manos del Estado, sin ninguna participación privada, y esa situación se prolongó. Sólo se veía una película cinematográfica por semana. El saldo restante eran emisiones sobre la agricultura, la industria (como en los países comunistas), pero también sobre la música, el yoga, la vida cien-



El realizador indio Mani Kaul y su operador de toma de vistas durante el rodaje de *Mati Manas*.

tífica. No le hacía ninguna competencia al cine.

Todo cambió en 1984. En primer lugar con la aparición del video incontrolado. La falta de derecho de autor permitía una intensa piratería. Se abrieron "salas de video" por todas partes, que mostraban películas que habían sido objeto de piratería, en muy malas condiciones.

Al mismo tiempo, la propia televisión cambiaba y empezaba a producir telenovelas sentimentales y a abrirse progresivamente a la inversión privada. Después de la piratería de películas por el video, la televisión era la segunda amenaza. El cine, esta vez, sufrió graves perjuicios. Numerosas películas perdieron dinero, lo que hasta entonces era rarísimo.

Hoy día podemos por lo general recibir veinticinco cadenas, y esa cifra va en aumento. Captamos también cadenas extranjeras, sobre todo de Estados Unidos: CNN, MTV, situación cuya consecuencia —visible en la calle— es que las muchachas indias dejan de lado el traje tradicional y adoptan la vestimenta occidental, vaqueros u otras prendas.

El público también ha cambiado, tanto respecto del cine como de la televisión. La vulgaridad y la violencia, al igual que en todas partes, han hecho su aparición. Y las cadenas privadas se unen, ofreciendo todas, más o menos, los mismos programas.

► ¿Se producen menos películas que antes?

— No, y lo sorprendente es que el número de productos no ha disminuido, como tampoco ha cambiado la repartición de la producción. Cuatro estados (de veinticinco) comparten la mitad de esta producción. A la cabeza se encuentra el estado de Tami Nadu, en el sur, que produce películas en tamul. Vienen a continuación, siempre en el sur, las películas en telugu, y por

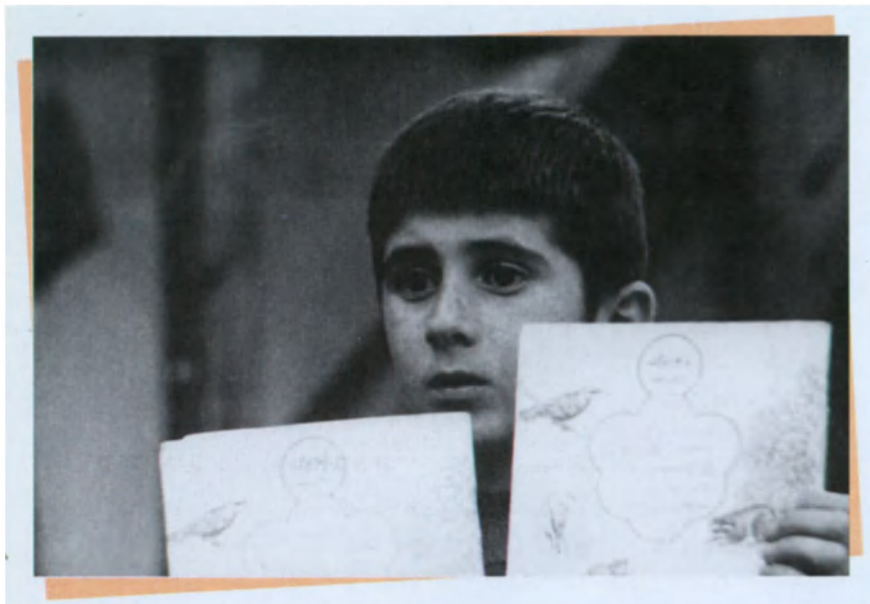
último, sólo en tercer lugar, las películas en hindi. El estado de Andhra Pradesh es también un gran productor. Cada vez que se produce una película en una de esas cuatro lenguas, se traduce inmediatamente a las otras tres.

Un verdadero peligro amenaza ahora al cine indio, además de la esclerosis interior: la invasión de películas norteamericanas dobladas. La

ofensiva está lanzada. ¿Cómo reaccionar dentro de lo que pensábamos era una fortaleza? Nos lo preguntamos. Pero está claro que, pese a su fuerte personalidad, existe el riesgo de que la India tenga que enfrentar un serio problema: una erosión de la imagen, de la palabra, de la historia cinematográfica propiamente india y, por lo mismo, una posible pérdida de identidad. ■



Mati Manas
(India, El espíritu de la tierra) de Mani Kaul, documental sobre la historia de la alfarería.



Abbas Kiarostami

entrevista

► ¿Por qué se dedica usted al cine?

— Por la sencilla razón de que no puedo hacer otra cosa. El cine es para mí una necesidad. Es como soñar. Es un instinto natural, una pasión. El conductor de un metro que durante horas atraviesa galerías oscuras sueña sin cesar. Un prisionero purga su pena soñando con el mundo exterior. El ciego ve gracias al sueño. La vida sin el sueño es imposible. Pero yo, gracias al cine, hago realidad algunos de mis sueños y puedo compartirlos con los demás. A través de ellos un vínculo se establece con la gente ¡Es un placer muy especial comunicar con personas que no conozco, a las que no veo, pero que ven mis sueños...!

Los artistas sienten una necesidad imperiosa de comunicarse. Enferman si no consiguen compartir sus sueños con los demás. Probablemente yo me cuento entre ellos. Ese deseo me acerca a los espectadores de mis películas, pero, ante todo, a mis actores. Durante el trabajo, y debido al trabajo, simpatizo tanto con los actores que terminan convirtiéndose en una parte de mí mismo. Ese vínculo se hace tan intenso que al finalizar el rodaje me

parece imposible que nos separemos. Por ese motivo mi película *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987) se prolongó en otras dos: *Y la vida continúa* (1992), *A través de los olivos*, y proseguirá en mis futuros filmes. Estoy tan apegado a la región donde realicé esos tres filmes y a sus habitantes que me llevará tiempo dejarlos.

Lo que sucede detrás de la cámara me produce tanto placer como lo que

pasa frente a ella. Detrás uno sorprende la vida; delante todo está controlado, calculado, ordenado, incluso los sentimientos de los actores y sus movimientos. Todo está sometido a imperativos técnicos. Los instrumentos de filmación, las exigencias de la fotografía, la presencia invasora del equipo, y sobre todo la del director, modifican la actitud de los actores. A menudo la vida y la exaltación que



Realizador iraní, Abbas Kiarostami es autor de unas veinte películas. La última, *A través de los olivos* (1994), fue seleccionada en el Festival de Cannes de 1994.

caracterizan el revés de la cámara se marchitan, se secan, mueren frente a ella. Habría que hacer desaparecer el equipo y todos los aparatos de filmación para que la interpretación de los actores coincidiera con su realidad, su verdadera identidad. Sólo entonces podría empezar a abrirse ante nuestros ojos su laberinto interior.

El hombre no se conoce mientras ignora sus deseos reprimidos. Hay que descubrir esos deseos, revelárselos a sí mismo. Todas las transformaciones comienzan con el conocimiento de nuestras aspiraciones legítimas que emanan del sueño. Y nuestros sueños nacen precisamente de esa frustración del mundo cotidiano que procuran superar, forman un espacio en busca de vida.

El cine puede convertirse en esa ventana que abre la mediocridad de la vida al sueño. La plataforma de lanzamiento del sueño es la realidad. Todo debe partir de ella, como una cometa que se lanza al aire, que se hace volar al viento pero cuyos hilos se sujetan firmemente en la mano. Los hilos de la cometa nos devuelven a la realidad. Penetramos en el sueño y retornamos a la vida.

Después del sueño, el mundo real puede parecer más soportable, pues el viaje insufla energía, atenúa los padecimientos de la vida cotidiana. Pero puede también resultar insoportable, más feo, más agobiante que antes, sin salida. En ese caso es necesario transformar la realidad. Perseguimos nuestro sueño hasta cambiar la realidad en sueño y el sueño en realidad.

► **¿Con qué dificultades tropiezan hoy los cineastas iraníes?**

— En primer lugar las mismas con que tropiezan los cineastas del resto del mundo. Y, en particular, el financiamiento de sus obras. Ningún realizador puede garantizar que su filme tendrá éxito. En general los productores prefieren financiar una buena película, una película de calidad, pero ante todo una película que produzca beneficios, lo que es sumamente alea-

torio. Uno de los mayores problemas consiste, pues, en ganarse la confianza de un productor.

Los límites impuestos por la religión, he ahí las dificultades propias de un país islámico como el Irán. Los cineastas somos muy mentirosos, inventamos mentiras para sugerir una verdad. Hacemos venir a un hombre de un determinado lugar, a una mujer de otro, elegimos una casa, un niño, para sugerir la realidad de una familia. Pero si la mujer se levanta de la cama con *chador*, soy el primero en no creer en esa escena. Vivo en una sociedad islámica, mi familia es musulmana, pero ni mi hermana ni mi mujer se despiertan con un pañuelo en la cabeza. Hasta ahora he evitado ese tipo de escenas de un falso realismo. Pero debido a esas restricciones numerosos temas se van dejando de lado.

► **¿Es ése uno de los motivos por los cuales usted trabaja con niños?**

— No, en absoluto. Me gusta trabajar con niños. Me acerqué a ellos por casualidad, y luego aprecié su presencia. Están a sus anchas frente a la cámara. No piensan ni en la gloria ni en el dinero. Están disponibles.

► **En Irán no está autorizada la difusión de ningún filme norteamericano. ¿Qué piensa usted de esta prohibición?**

— Es a la vez beneficiosa y nefasta. Beneficiosa para los cineastas iraníes que, lejos de sufrir la competencia de los filmes norteamericanos, han

podido realizar películas y darse a conocer. Y nefasta para los espectadores iraníes que están privados en los cines de toda imagen procedente de Estados Unidos. Hay un aspecto negativo y uno positivo. Negativo porque toda prohibición es indeseable, y positivo porque así se protege la industria cinematográfica iraní.

► **¿El hecho de que la gente mire todos los días videocasetes de películas extranjeras no les impide ir al cine?**

— Una determinada categoría de personas ha dejado de ir al cine. Son consumidores de videos. Los videocasetes, de mediocre calidad, se graban fuera del país, directamente a partir de un televisor, y se difunden luego en Irán.

La aparición reciente de las antenas parabólicas ha introducido una contradicción flagrante, en particular para los jóvenes, entre lo que se ve en el hogar y fuera de él. Por ejemplo, está prohibido ir a la escuela con pantalones vaqueros. Ahora bien, en casa mi hijo, gracias a esas antenas, puede ver imágenes de libertad que están en conflicto permanente con el estilo de vida iraní. Esta contradicción lo perturbará psicológicamente, afectará a su psiquis. Es triste que un creador de imágenes como yo llegue a la conclusión de que habría sido mejor que la antena parabólica no entrara en Irán. Cuando no es posible establecer un equilibrio entre lo exterior y lo interior, hay que reaccionar de acuerdo con sus posibilidades. Así, mi hijo y yo decidimos, de

Página de la izquierda, arriba, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (Irán, 1987).

Junto a estas líneas, *A través de los olivos* (Irán, 1994). Dos largometrajes de Abbas Kiarostami.



Y la vida continúa (Irán, 1992), estrenada el mismo año en que Abbas Kiarostami recibió en el Festival de Cannes el premio Roberto Rossellini por el conjunto de su obra.



común acuerdo, guardar el aparato de televisión en un armario bajo llave. Pero sé que en ese armario también he encerrado su corazón. Aprovechando mi ausencia, un día abrió el armario y encendió el televisor...

► ¿Quién va al cine en Irán?

— Un público muy popular compuesto de la gente de la calle, del mercado —la “tercera clase”, como decimos los iraníes—, pero también de clase media. En Teherán un filme titulado *El sombrero rojo y el primo* bate actualmente todos los records de taquilla. Ello demuestra que la gente va al cine para divertirse, y no para seguir la evolución del arte cinematográfico ni a recibir lecciones de moral.

► Volvamos a su trabajo con los niños.

—Trabajar con niños me ha ayudado más en mi vida privada que en mi vida profesional. Los niños saben menos que los adultos, pero tienen una relación más sana con la vida. He realizado con ellos el mejor intercambio posible: les aporté conocimientos y ellos me devolvieron vitalidad. Los niños me han enseñado a vivir. Son pequeños místicos.

► Al filósofo chino Lao zi se le llamaba el niño anciano...

— Cuando tenía un verdadero problema, consultaba con mi hijo que me daba siempre la respuesta acertada. Los niños tienen para todo la misma contestación: “¿Y entonces?”. Es perfecto. Uno les expone las peores calamidades, y ellos responden: “¿Y entonces?”. Cuando se dice a un niño: “Abrígate, si no vas a tener frío”, responde: “¿Y entonces?”

— Te vas a mojar.

— ¿Y entonces?

— Tendrás fiebre.

— ¿Y entonces?

En los momentos más difíciles cuando se les hace una pregunta contestan sin vacilar. Abren un paréntesis en su vida y sueltan su “¿y entonces?”. Y luego vuelven a sus juegos. Saben como los sufíes “aprovechar el instante”. Viven en el presente, en lo inmediato. Creo que lo que caracteriza a los místicos define también a los niños. Estamos rodeados de místicos en pequeño y no sabemos apreciarlos.

► Además de los niños a usted le gusta elegir a actores no profesionales en su mayoría procedentes del medio rural. ¿En qué medida el hecho de participar en un filme transforma sus vidas?

— Su situación, desde un punto de vista económico, ha mejorado. Pero para saber lo que ha cambiado en ellos profundamente hay que conocerlos de cerca. Tal vez su ego haya sufrido, como han afirmado algunos periodistas iraníes. En un momento dado interesan al público, y luego de pronto se les olvida. Pero yo no puedo hacer nada, no puedo contratar siempre a los mismos. Cuando

me siento culpable, trato de ponerme en su lugar. ¿Rechazaría un hermoso sueño incluso si al despertarme tengo que afrontar las mismas dificultades que antes? No, estaría dispuesto a hacer el viaje...

► ¿Cuál es la primera imagen de cine que usted recuerda?

— Es el león rugiente de la Metro-Goldwyn-Mayer en 1950. Tenía diez años. Pero, de niño, jugaba también con cintas de celuloide. Las tomaba por sellos que había que leer a la luz...

► ¿Cómo llegó a ser director de cine?

— Por casualidad. Estudié en la Facultad de Bellas Artes de Teherán, diseñé carteles de publicidad, ilustré libros para niños. En 1969 me pidieron que colaborara con el Instituto para el Desarrollo de los Niños y los Adolescentes. En mi primer filme, *El pan y la calle* (1970) trabajé con aficionados. Es la historia de un niño que compra pan y quiere volver a su casa, pero en la calle un perro lo atemoriza. No había ningún niño que fuera actor profesional, ni tampoco ningún perro profesional. Y yo debutaba. Así, nos asociamos tres no profesionales. Y esta primera experiencia se convirtió en una especie de modelo para mi obra posterior. ■

Un lenguaje sinfónico

por **Elie Faure**

Elie Faure (1873-1937), ensayista y médico francés, es una de las figuras más representativas de la crítica de arte del siglo XX. Ferviente humanista, convencido de la profunda unidad del universo, de los seres humanos y del arte, elaboró una visión sintética de las actividades artísticas, que analiza paralelamente, a menudo de manera sorprendente, obras pertenecientes a épocas y culturas diversas. El texto que publicamos a continuación es la respuesta escrita que en 1937, poco antes de su muerte, dio a una encuesta sobre el papel intelectual del cine realizada entre un grupo de personalidades por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (IICI), precursor de la UNESCO. Este texto excepcional había permanecido inédito hasta ahora.

I. UN ARTE NUEVO

Trátase de una película mala como de una buena, de una obra de ficción, científica o documental, el observador atento no dejará de advertir los elementos característicos de un arte absolutamente original. Y ello, tengámoslo bien en cuenta, en un momento en que culturas muy variadas, o que se han sucedido unas a otras, parecen haber agotado casi totalmente las formas de expresión que nos han transmitido. Gracias a un encuentro necesario, que podríamos calificar de coincidencia si la civilización mecánica de que es fruto el cinematógrafo no hubiera acelerado al mismo tiempo la presencia y el conocimiento mutuos de las ideas y las costumbres de todo el mundo, la imagen en movimiento surgió ante nosotros justo en el momento en que las formas artísticas más ajenas a nuestros hábitos — la arquitectura y la escultura camboyana o javanesa o mexicana y, sobre todo, la escultura africana y polinesia— venían a trastocar nuestras más firmes nociones estéticas y, como

consecuencia, a despertar la duda en nuestra alma y la angustia en nuestro corazón. Justo en el momento, además, en que, por las mismas causas, se realizaba una inmensa labor de destrucción y de reconstrucción en mentes moldeadas por las realidades económicas, sustituyendo en la mayoría de los llamados pueblos "civilizados" y en todas las esferas del pensamiento y de la actividad las nociones de aptitudes y fines individuales en retroceso por la de fuerzas y necesidades en ascenso.

De ahí el imperativo renovado, si no nuevo, de imaginar formas de expresión que respondiesen a esas necesidades y a esas fuerzas. El cine, vástago de la cultura científica y de la evolución técnica, se propuso naturalmente a nosotros para llevar a cabo esa tarea, como la danza y la música se habían ofrecido a los pueblos primitivos para expresar la cultura mítica o como la arquitectura se había presentado a las grandes síntesis religiosas —brahmanismo, budismo, cristianismo, islamismo— como medio para expresar la cultura social cuya sublimación encarnaban.

Un medio de expresión sinfónico

Efectivamente, el cine presenta todos los caracteres que la arquitectura cristiana de la Edad Media —por citar el ejemplo más reciente y próximo de un esfuerzo de expresión que puedo calificar de sinfónico— propuso a multitudes unánimes. Como ella es anónimo. Como ella se dirige a todos los espectadores posibles de cualquier edad, sexo o país gracias a la universalidad de su lenguaje y al sinnúmero de lugares en que el mismo filme es o puede ser proyectado. Como ella, para erigir sus estructuras, está obligado a recurrir a recursos financieros y orgánicos que superan con creces la capacidad del individuo. Como ella, sólo puede dirigirse a sentimientos lo bastante generosos y sencillos para alcanzar inmediatamente la unanimidad de los espíritus. Los medios de realización de una son análogos a los del otro, es decir que todas las corporaciones profesionales colaboran o pueden colaborar en una y otro: por un lado, el cantero y el albañil, el peón y el vidriero, el fontanero y el herrero, el imaginero y el capataz; por el otro, el sastre y el decorador, el electricista y el fotógrafo, el carpintero y el maquinista, el director y el actor. La estandarización de la película de celuloide tendría su correspondiente en el arbotante o la ventana de ojivas, cuyo principio se mantuvo inmutable durante dos siglos en toda la cristiandad. Incluso la sustitución del sistema feudal por el municipio y las corporaciones presenta, en el crecimiento del sindicalismo y la colectivi-

zación progresiva de los medios de cambio y de producción tras la caída del capitalismo oligárquico, un singular paralelismo de desarrollo en relación con el medio social.

Finalmente, por el carácter musical de su ritmo y por la comunión espectacular que exige, una bella película puede compararse a la ceremonia de la misa, igual que, por la universalidad de las sensaciones que suscita y de los sentimientos que remueve, puede ponerse en relación con el "misterio" que atraía a la catedral a un gran tropel de oyentes venidos de todos los rincones de la ciudad y de la comarca. El cine es hoy el más "católico" de los medios de expresión que la evolución de las ideas y las técnicas ha puesto a disposición del hombre, restituyendo a esta palabra su sentido humano original.

La máquina y el espíritu

Ahora bien, ¿nos autoriza este carácter técnico de todos los procedimientos a que el cine recurre para llegar hasta el espectador a reconocerle esa calidad artística que debe revestir si realmente intenta expresar las aspiraciones sentimentales y las efusiones líricas de las multitudes? Sin la menor duda. Un gran número de ciencias empíricas, aunque perfectamente rigurosas, condicionaban la edificación de la catedral y del templo egipcio o griego, como un buen número de ciencias exactas y de técnicas precisas constituyen la base misma y los medios del cine.

Y confieso no comprender muy bien en

virtud de qué razones trascendentes, ni por lo demás prácticas, esa subordinación de los sentimientos afectivos y de los matices psicológicos más complejos a las revelaciones y a las exigencias de la máquina de grabar imágenes opondría una barrera infranqueable a la emoción del espectador, cuando la escuadra, el compás y la plomada no impedían al ciudadano de Atenas admirar los juegos del número y de la luz en el espacio del rectángulo perfecto en que se inscribía el Partenón o impulsaban la mirada del cristiano a seguir las nervaduras de piedra que animaban con su cadencia musical las altas sombras del crucero de Nuestra Señora de Soissons. ¿No es la correspondencia de los ritmos que regulan las funciones vegetativas de la vida con las leyes matemáticas del universo estelar y molecular la más sólida garantía del valor estético y moral de nuestras más elevadas comuniones? Por otra parte, si se exceptúa la voz humana y la danza, ¿conocéis un medio *directo* de comunicación entre el artista y la persona a la que intenta impresionar? ¿No hay siempre algo, quiero decir un instrumento construido por la industria humana, entre el objeto representado y su representación, el cincel y el compás para el escultor, el lienzo, el pincel y los tubos de pintura para el pintor, la pluma, la tinta y el papel para el escritor? La música, cuya textura armónica responde a sensaciones que pueden transportarse a un teclado de relaciones matemáticas, nunca se transmite al oyente sino por medio de alguna "máquina" que reproduce



Retrato de Elie Faure (1873-1937) por Pablo Picasso (mina de plomo, 1922).

con gran precisión esas relaciones, y a veces mediante un conjunto muy numeroso y variado de instrumentos a los que los mismos símbolos figurados dictan con intransigencia la inaudita complejidad de la composición orquestal.

Del mismo modo, la máquina tomavistas no es más que un intermediario entre el espectáculo infinitamente variado y prodigiosamente complejo que desfila ante ella y el operador que se encuentra detrás. El espíritu —cándidamente se olvida a veces esto—, el espíritu que construye esa máquina y todos sus auxiliares, las fuentes artificiales de iluminación en particular, está obligado a intervenir constantemente para eliminar, agrupar, proporcionar y subordinar unos a otros todos los elementos del poema. “Uno la coloca mejor”, decía Pascal de la pelota en el frontón.

II. UN LENGUAJE CON PODERES ILIMITADOS

El cine registra mecánicamente las imágenes, desde luego. Pero ¿quién sino el hombre elige esas imágenes para ordenarlas? Si, gracias a su facultad de reproducir pasajes luminosos o formales demasiado sutiles para que el ojo humano los capte directamente, nos revela todo un mundo de armonías aun ignoradas y a menudo ni siquiera sospechadas por ese ojo, ¿cómo no ver que esas armonías pueden ser, para el cerebro del que es intermediario, el punto de partida del descubrimiento de relaciones desconocidas entre los objetos y, por consiguiente, una fuente inagotable de imágenes y de ideas nuevas para la imaginación y el lirismo al acecho?

La aparición de un universo insospechado

La inmensa aportación del cine consiste en habernos demostrado, por medios exclusivamente técnicos, el carácter “científico” o, si se quiere, rigurosamente objetivo de las correspondencias de colores y las analogías de formas captadas en el universo por unos pocos artistas —pienso en Velázquez, Vermeer de Delft, Georges de La Tour, Goya, el mismo Manet, de los que ciertos filmes, como *El signo del Zorro*,¹ *La ley del hampa*² y algunos otros, recuerdan esa visión suya tan personal que los espectadores capaces de asimilarla apenas superan en número a quienes nos la transmiten. No es nada ocioso preguntarse si las esculturas hindúes o jemeritas, las pinturas de Tintoretto, Rubens o Delacroix, por

ejemplo, no presintieron de algún modo, gracias a los espacios nuevos que nos revelan, a los ángulos de visión audaces que han abierto sobre el mundo, a su manejo dramático de los salientes y los vanos, de las claridades y las sombras, de las superficies que giran, aparecen y desaparecen, el arte de registrar volúmenes en movimiento sobre el celuloide. Por sus formas de modular la luz que delatan la sutileza ondulante de los pasajes por los que los planos llevan y penetran los perfiles, los egipcios son sin duda los precursores de esta continuidad en la visión luminosa y molecular del mundo que el cine realiza, al menos para quien sabe ver.

En el fondo, los grandes creadores de formas del pasado han desempeñado en el orden estético el papel que los filósofos griegos y los profetas de Israel ejercieron unos en el orden intelectual y los otros en el moral. Todos ellos eran visionarios. Leían corrientemente en un libro invisible para los demás una realidad que el cine presenta y desarrolla ante nosotros con el candor de la infancia y la precisión del cálculo. El milagro del cine radica en que el progreso de las revelaciones que nos ofrece sigue el proceso automático de su desarrollo. Sus descubrimientos nos educan. Trabajamos a dictado suyo. La “cámara lenta”, por ejemplo, ha hecho surgir de las tinieblas de lo invisible un universo insospechado. Sólo gracias a ella hemos podido captar las meticulosas precauciones que adopta la bala de revólver para perforar una coraza de acero o un gran árbol. Gracias a ella sabemos que la carrera del perro es en realidad una paciente reptación. El boxeo, el patinaje y el vuelo de las aves son un modo de natación o de danza cuya gracia no han superado nunca la natación y la danza mismas, y es la cámara lenta la que nos lo muestra. El poema de los equilibrios dinámicos del deporte, del combate del hambre carece para nosotros de secretos gracias a la cámara lenta. Cada una de las revelaciones del admirable mecanismo es, para el progreso dialéctico del análisis visual y, por tanto, metafísico, una etapa de una seguridad sin igual y sin precedentes.

El ojo capta la música de la vida

Digamos en seguida que ese milagro ha generado ya una serie de consecuencias que ejercen una presión continua sobre nuestra concepción humana del universo. La grabación mecánica de las imágenes y su proyección en la pantalla no sólo han logrado para siempre el acuerdo y el engendramiento mutuos entre los medios científicos más rigurosos y los más

Una música que nos llega a través de la vista

elevados goces estéticos, sino que prácticamente han fundido en la misma expresión sensible la simultaneidad de las impresiones que nos ofrece la mirada que posamos en el individuo y la sucesión de los sentimientos que inscribe en nuestro pensar. ¿No se trata de un grave ataque al cartesianismo integral? En otra parte y hace ya bastantes años, he escrito que “por primera vez en la historia el cine logra despertar sensaciones musicales que se solidarizan en el espacio por medio de sensaciones visuales que se solidarizan en el tiempo” y que “de hecho, se trata de una música que nos llega a través de la vista.” En este fenómeno inaudito parece residir el secreto de un poder expresivo cuya unidad constituye para nuestra vida espiritual la conquista más decisiva que haya logrado nunca. Y quizá sea ése el aporte filosófico más inesperado que el genio extravagante y profundo de Charlie Chaplin nos haya entregado.

Hoy disponemos de la facultad ilimitada de captar enteramente la vida universal hasta en sus manifestaciones menos accesibles al ojo humano, de proyectar una luz deslumbrante sobre el drama infinitamente complejo de las claridades y las sombras, de las transiciones de color y de forma, de los imperceptibles movimientos ondulatorios que permiten la continuidad del gesto animal o vegetal, de los ritmos infinitesimales que solidarizan estrechamente con el gran ritmo cósmico las vibraciones moleculares para precipitar ese drama mismo, en su estado viviente y activo, en nuestra vida interior donde determinará nuestras actitudes psicológicas y pronto hasta nuestros reflejos.

Como vemos, las posibilidades del lenguaje cinematográfico se nos aparecen prácticamente ilimitadas. Con el cine podemos hacer poesía, novela, teatro, historia, ciencia, periodismo e incluso gramática —quiero decir técnica. Pero, en sus medios, el verbo es forzosamente analítico y es forzosamente simbólico en sus expresiones. Un territorio inmenso le está vedado, el del objeto plásticamente inscrito en la materia y los lenguajes que lo expresan —danza, escultura, pintura, mímica, deporte, espectáculo cotidiano de la calle que apenas puede evocar—, mientras que el cine

puede incorporarlos automáticamente en la realidad visual y móvil de su acción, al mismo tiempo que su desarrollo en los instantes sucesivos de la toma de vistas lo vincula a la composición musical, con la que tantos bellos filmes, incluso mudos, consiguen sugerir una especie de equivalencia. Sin olvidar que no existe en el mundo lenguaje, salvo precisamente el verbo, al que la música misma pueda asociarse más estrechamente, hasta el punto de que sus cadencias lleguen a confundirse con el encadenamiento rítmico del contrapunto. El universalismo en el que está entrando a una velocidad cada día mayor la humanidad unánime tiene ya hoy su instrumento de intercambio y de generalización.

Pido excusas por insistir así, aun poniendo de relieve esos medios infinitamente complejos, en el carácter *sobre todo visual* del cine. Se me podría hablar de pleonismo. Pero ocurre que el gran público, y muchos cineastas, por paradójico que ello pueda parecer, no se lo han confesado nunca a sí mismos. Cuando se les incita a que contemplen el problema desde ese punto de vista, les parece suficiente distinguir un elefante de un paraguas. Ahora bien, la cuestión del destino lejano del cine se relaciona justamente con la solución de ese problema. Diré incluso que *es todo el problema*. Quiero decir que no se puede avanzar un solo paso si no se lo asocia desde el principio a la educación de las facultades visuales que los grandes pintores o escultores han impartido a unos cuantos y que sólo el cine es capaz, por su función espectacular universal y su ilimitado poder de insinuación, de impartir a todos. Si el cine pierde de vista que es, *ante todo*, el instrumento destinado a producir armonías visuales en movimiento, se desvía inmediatamente de su cauce natural para terminar en el callejón sin salida en que con frecuencia le han encerrado, y a veces bloqueado, sus progresos sucesivos.

III. ANTES QUE NADA LA IMAGEN

Durante los años que siguieron a la guerra, el cine se había esforzado con éxito por liberarse de la obsesión del teatro, para aproximarse progresivamente —quizá sin que lo supieran la mayoría de los cineastas— a una interpretación visual y rítmica del mundo a la que las revelaciones de la cámara lenta, los efectos más adecuados de iluminación, algunos hallazgos técnicos como la sobreimpresión y, además, la educación gradual de una mímica cada vez más

sobria aportaban contribuciones sumamente solidarias.

El cine no es teatro

El cine sonoro y, sobre todo, el doblaje pusieron todo en tela de juicio, y las cualidades visuales de las películas retrocedieron en la misma medida en que se perfeccionaban sus cualidades sonoras. Acabo de decir que el poder del cine me parecía suficientemente grande para asimilar la expresión dramática y, como existen ya algunos ejemplos de resultados estupendos en tal sentido, podría ser fácil

El cine debe seguir siendo el lenguaje de la vida universal y del hombre universal llegando al espíritu humano por procedimientos esencialmente comunicables.

ponerme en contradicción conmigo mismo. Pero lo que ocurre es que, a mi juicio, la obra cinematográfica sólo es capaz de adquirir una virtud teatral completa a condición justamente de que perfeccione todas las demás formas de expresión —lírica, plástica, musical, científica, documental— que sabemos es capaz de adoptar, para elevar a su más alta potencia las cualidades técnicas, visuales y rítmicas sin las cuales el teatro cinematográfico estaría condenado a una rápida decadencia incluso antes de haber alcanzado el grado de desarrollo que cabe esperar de él. Por otra parte, ocurre que, so pretexto de que puede prestar a la forma teatral un acento mucho más fuerte que el teatro mismo, sería absurdo sacrificar todos sus demás medios a este único aspecto de su poder. Si el teatro absorbe la obra cinematográfica, el cine, al menos provisionalmente, está perdido. Conviene que el filme asimile el teatro como el teatro mismo asimiló en otro tiempo la música, el decorado, los trajes, los comparsas y la mímica, aun dejándoles la libertad posible de desarrollarse al margen de él.

Los atolladeros del cine sonoro

No cabe la menor duda de que la sonorización constituye una conquista capital de la expres-

sión cinematográfica y de que sus perspectivas son casi tan inagotables como las de la visión. Las voces del universo —rumores del mar, de los torrentes, del aguacero, paso del viento por entre las ramas o las espigas, canto de las aves, zumbido de los insectos, rumor de las muchedumbres, chirridos de las ruedas, jadeo de las máquinas, susurros interrumpidos del silencio—, la voces del universo, repito, envuelven, penetran, equilibran, identifican y acentúan las impresiones que el hombre experimenta a la vista de las olas rompiendo en la orilla, de las lluvias que hacen humear la tierra, de la agitación de los trigales, el maíz o las hojas de los árboles, de los vuelos nupciales o de la recolección de la miel, de las estampidas de manifestantes o de los desfiles militares, de las candencias y las luces con que los engranajes de acero escanden las modernas actividades del trabajo, de los miles de millones de vidas microscópicas imposibles de detectar, impresiones que en cierto modo son parte de la forma del mundo con sus miles de elementos asociados. Para darse cuenta de ello basta con ver hoy un documental mudo. Es tal el poder de la costumbre que nos parece casi tan muerto como muerta nos parecía tras la aparición del cine una fotografía proyectada en la pantalla. A este respecto, podría darse la vuelta a la frase de Carlyle (o de Whitman): "Si el universo no está completo, tampoco lo estará el hombre."

La inmensa complejidad del mundo debe alcanzar al hombre y penetrarle en su integridad. Pero justamente por eso no conviene que la voz humana, que es sólo uno de sus elementos —tal vez el más conmovedor de todos, si no le disputara la primacía el silencio del espíritu replegado sobre sí mismo—, que la voz humana, digo, absorba el universo entero, salvo en algunos instantes analíticos o patéticos que el desarrollo interior del drama espiritual debe bastar para determinar. Es éste, al revés, el mismo error que el del teatro wagneriano, que pretende apoyar la música, suficientemente expresiva por sí misma, sobre un decorado que le es exterior. Ciertamente, la palabra se basta a sí misma. Pero el universo del que la palabra es sólo un fragmento se basta a sí mismo tan bien como ella. Y si se asocia la acción de ambos, no debe ser en detrimento de uno de los asociados. Quiero decir que, salvo en la forma decididamente teatral de la expresión cinematográfica, el desarrollo episódico de un filme no debe organizarse en torno al diálogo, sino en torno a la imagen.

IV. PASOS EN FALSO

Tan es así que, tras unos cuantos años de experiencia, es ya posible comprobar el retroceso que el cine sonoro ha impuesto a la belleza y la pureza de las imágenes. Retroceso temporal, lo admito y lo creo, pero a condición de que el público y sus miserables educadores renuncien a un cine que se ha convertido en auxiliar de la palabra para volver a otro cine del que la palabra sea auxiliar. La palabra solicita hasta tal punto el oído, incluso cuando es inútil o estúpida, y produce el rechazo de la inteligencia, que la atención no se centra en la imagen sino en la palabra. Ya no se mira, se escucha. La imagen retrocede a un segundo plano. Es ya sólo una ilustración del diálogo y hasta el ojo más educado pierde rápidamente el hábito de gozar de la belleza de la imagen, menos desde luego para deleitarse con la belleza de la palabra que para no dejar que se escape un solo eslabón en el encadenamiento del argumento.³ Veinte veces he hecho la experiencia de taparme los oídos para comprobar que la palabra y la historia contada corren un doble velo entre la imagen y el espíritu. De ello es muy fácil darse cuenta cuando se ven sucesivamente un filme en su versión original y el mismo filme "doblado".

*Aleluya*⁴ por ejemplo, pese a oírlo en su inglés que comprendía mal y renuncié a seguir, me produjo una impresión visual sobremanera poderosa. Doblado al francés, la impresión desapareció porque escuchaba en vez de mirar. Y bien saben ustedes que no es éste el único inconveniente del doblaje, esa monstruosa negación de la unidad estética en que la voz no concuerda ni con la expresión ni con el gesto ni con la forma humana en acción, ni siquiera con la forma universal, y parece exterior a los acontecimientos que se desarrollan en la pantalla. Porque el universo es uno y el hombre es uno. Y si se corta al hombre en dos, frente al mundo que sigue siendo uno, instantáneamente pierde todo su poder de emoción para un espíritu mínimamente clarividente y un corazón mínimamente noble. Añadiré que el sonido, unido al doblaje, hace que el cine pierda el carácter de universalidad humana que desde el principio le confería su poder psicológico y su importancia social. El cine debe seguir siendo el lenguaje de la vida universal y del hombre universal llegando al espíritu humano por procedimientos esencialmente comunicables. Incluso, siendo como es aun más que antes el lenguaje de la vida universal

desde que se le ha unido la palabra, sería monstruoso que ésta le diera el golpe de gracia tras haberle facilitado su último medio de acción.

En el cine mudo la mirada atraviesa las apariencias

Hace poco tiempo asistí a la proyección de varios viejos filmes mudos, que además carecían de leyendas explicativas. Aunque desde el punto de vista fotográfico eran corrientes, me impresionaron por el relieve que súbitamente cobran las imágenes reducidas a ofrecer por sí mismas su explicación. Sin recurrir a una mímica exagerada, los cineastas y los actores se ven obligados para darse a entender a desplegar un constante ingenio, una inteligencia apasionada y variadas combinaciones de actitudes y, con ello, a exigir al espectador que se eleve a la dignidad de la atención que de él solicitan. Entre la calidad visual del filme y su interpretación psicológica se produce un intercambio continuo que la rotulación y, aun más, la palabra han suprimido. Lo que conservamos es el recuerdo de los gestos y de las expresiones, no el del argumento, y lo que nos impresiona es la significación moral del drama, no la intriga. La manera de cerrar una puerta o de colocar una sopera en la mesa cobra un relieve mucho más significativo cuando no está presente la palabra para explicar el sentido del gesto. Aunque prevenido desde hace mucho tiempo, me ha sorprendido que guardara de esas películas una impresión muy distinta de la que nos impone el cine hablado, o incluso la imagen con leyendas explicativas. Es un mundo nuevo que penetra en uno, un mundo que solicitaba al hombre antes del verbo y que ha creado el verbo gracias a un milagro de intuición y de energía, un mundo que obliga a la mirada a atravesar las apariencias para buscar tras ellas un sentido que la palabra, abonando nuestra pereza, nos imparte arbitrariamente, a menudo de manera abstracta, sin exigir de nosotros el menor esfuerzo.

Comprendí así al instante, y con singular facilidad, de qué poder expresivo se amputa el cine que emplea la palabra de manera constante, o bien indebidamente. Sólo la libre disposición del silencio y del sonido permite al cineasta recurrir a su guisa a innumerables formas de expresión. Una de esas películas, *La Noche de San Silvestre*,⁵ se desarrolla en tres escenarios simultáneos o alternativos: la calle, un cabaret y una pequeña habitación donde transcurre un triple drama interior. Las escenas de la calle y del cabaret pierden seguramente mucho por no poder reproducir los ruidos



¡Aleluya! (Estados Unidos, 1929) de King Vidor. De izquierda a derecha: Daniel Haynes, William Fountaine y Nina Mae McKinney.

que las caracterizan: en un sitio rumor de muchedumbres, ruidos de coches, llamadas, rumor de pisadas; en el otro, ruidos de canciones y de vasos, disputas, charangas, risas, clamores. Si hubiera que rehacer esta película, ¿en virtud de qué aberración se renunciaría a los contrastes dramáticos entre la despreocupación y la alegría de esas escenas y la muda tragedia que, a escasos metros de distancia y sin que lo sepan los presentes, se desencadena en el fondo de tres corazones?

Las primeras víctimas

Tengan bien presente que el cineasta, el actor y, sobre todo, el "productor" son las primeras víctimas de las erróneas interpretaciones del arte cinematográfico. Víctimas espirituales cuando menos, ya que raros son entre ellos quienes advierten que conducen el cine a su perdición, y aun más escasos los que son dignos de sufrir por ello. La belleza de las imágenes, incluso cuando uno se tapa los oídos para verlas mejor, disminuye de película en película. Obligados a centrar su atención casi exclusivamente en la sincronización del sonido y de la imagen y a guiar la imagen en el laberinto del diálogo, los cineastas se preocupan cada vez menos de su calidad intrínseca, que abandonan exclusivamente al mecanismo, sin comprender que hay que ayudar al azar de sus descubrimientos eligiendo cuidadosamente el motivo y el decorado, aumentando o disminuyendo según los casos la intensidad de la iluminación, variando los ángulos de visión según las exigencias de los movimientos y de las mímicas, disminuyendo o precipitando el ritmo, recurriendo a la

sobreimpresión, a la cámara lenta o al acelerado para despertar la imaginación dramática o lírica del espectador. Precisamente, la sobreimpresión y la cámara lenta, que desempeñaban un papel capital en el desarrollo de nuestra educación rítmica y visual, han desaparecido casi completamente del cine, salvo, respecto de la segunda, en el cine documental, que por lo demás sólo recurre a ella como medio pintoresco y no parece ya comprender el valor estético de las imágenes que nos brindan la demostración objetiva de la continuidad armoniosa de las formas y de los movimientos.

Esplendores del documental

Ciertamente, no creo que debemos preocuparnos en exceso por este retroceso momentáneo y parcial de las virtudes educativas de esa admirable máquina que es el cine. Aunque el filme sentimental o novelésco haya desviado demasiado a un público cuya puerilidad se vuelve cada vez menos recalcitrante, las películas científicas subsisten, con la iluminación poderosa y las técnicas de aumento que nos revelan el esplendor de la vida hasta hace poco secreta de los insectos, los crustáceos, los moluscos, las flores, los granos, los trajes de terciopelo o de satén, el denso y profundo brillo de las conchas, las centelleantes joyas de las ventosas y de las trompas, la vibración de los pistilos y de las antenas en busca de su presa, las serpenteantes lianas de los tentáculos, las gotas de diamante y de ópalo de las burbujas de aire que se dispersan, los movimientos armoniosos de los dramas del amor y del hambre. O bien esos reportajes sobre grandes excursiones cinéticas africanas o indonesias que por instantes cobran la realidad trágica de las visiones de Barye,⁶ por ejemplo, igual que otros nos mostraban la sutileza visual de un Vermeer o de un Velázquez. Arabesco muscular de la danza de la serpiente pitón, brillos furtivos de las escamas que nos revelan su energía, fruncimiento de la lustrosa piel de la pantera o el tigre, relámpagos acerados de dientes y garras, esplendores de los cráneos o de las mandíbulas modelados por la fusión, en la onda ósea de las superficies, de las fuerzas interiores del instinto y de las caricias exteriores de la luz del día. Por otro lado, sabemos que en el ámbito de lo espiritual toda nueva conquista se paga provisionalmente con un retroceso más o menos duradero de las conquistas realizadas. Y es tanto más normal que el cine no escape a esta ley universal cuanto que es sobremanera rico en recursos y nos sorprende con revelaciones incesantes que a menudo intentamos agotar totalmente olvidando las revelaciones anteriores de las que nos

aparta la maravillada sorpresa que nos produce todo nuevo milagro, antes de que las hallamos llevado hasta sus últimas consecuencias.

Por lo demás, cada vez que se habla de la "máquina", cuyo inaudito desarrollo nos ha tomado de improviso, surge una protesta general contra los nuevos esfuerzos que exige de nuestra pereza mental. Y, sin embargo, es obra del hombre. Su actual complejidad no puede ser obstáculo al crecimiento del espíritu. Puede incluso considerársela como el ejemplo más reconfortante de la intervención del espíritu en la tarea de organizar el mundo que desde el comienzo fue la tarea propia de la humanidad. Los supuestos crímenes de la "máquina" son siempre ese "precio del progreso" que no queremos admitir porque nos obstinamos en considerar el "progreso" en su aspecto moral, y no desde el punto de vista espiritual que nos lo mostraría como un complejo de fuerzas a menudo antagónicas que se despliegan a la manera de una fuga musical y no de un desarrollo lineal continuo.

V. UN PORVENIR INAGOTABLE

Nos vemos pues obligados a denunciar en la evolución de esta conquista inesperada de nuestro espíritu, justamente cuando cada día nos aporta excelentes resultados, los pasos en falso en que incurre saliéndose de su línea general, pasos en falso tanto más sorprendentes cuanto que cada uno nos hace dar traspies en el momento en que se acerca un nuevo progreso. Pero un instrumento como el cine no puede degenerar. Como las matemáticas, de su propia sustancia extrae sus encadenamientos dinámicos. Y hoy sigue siendo uno de esos puntos de partida grandiosos que enseñan al hombre el orgullo de su dramático destino. Su universalidad misma, que por primera vez en la historia pone a su disposición la actividad y el genio de todos los pueblos y de todos los grupos humanos en una misma dirección, garantiza a su desarrollo un porvenir inagotable. Algunos de los progresos que ha realizado en nuestros

días, más o menos contemporáneos de la sonorización —los dibujos animados, el cine en color— entrañan graves peligros. Pero esos peligros serán superados, y en virtud de su propio poder. Es cierto que la inexistencia de una educación visual del público puede valernos, en uno y otro caso, lastimosas imágenes. Pero lograremos escapar a su influencia mediante la formación de una elite de artistas y de técnicos. Como en las grandes épocas de la pintura y de la escultura, serán ellos y sólo ellos los que deban imponer progresivamente su propia visión, su propio sentido del ritmo, del movimiento, del color, a categorías de espectadores cada vez más amplias —sobre todo si las circunstancias sociales favorecen la constitución y el poder de esas categorías.

La caprichosa imaginación de los dibujos animados

Hablando de los dibujos animados, ¿no son fuente de incomparables promesas? Algunas realizaciones norteamericanas nos han ofrecido ya las más opulentas perspectivas que el genio poético del hombre, ávido siempre de una atmósfera lo bastante fresca para regenerar sus pulmones y lo bastante densa para sostener su vuelo, haya tal vez entrevisto desde la explosión lírica que cubrió las criptas italianas de ardientes frescos, inundó de fantasmagorías crepusculares y de sinfonías florales las naves de las iglesias francesas cuyas vidrieras derramaban sobre la muchedumbre de los fieles las transfiguraciones de la luz del día, desencadenó en los escenarios ingleses los coloquios apasionados de los asesinos, los reyes y las vírgenes, las voces de la tempestad y los destellos estelares, y extendió sobre las multitudes alemanas la bóveda de la catedral sonora cuyos pilares se hundían en las tiendas donde zapateros, relojeros, cervecedores y herreros organizaban el gran coro popular con la inocencia del instinto. Resulta muy conmovedor comprobar a este respecto que es Norteamérica, tan desdeñada por los "intelectuales", tan "materialista", tan esclava de lo "económico", la que, en medio del sublime desorden del mundo moderno, en medio de este partó que se asemeja más a la formación química de un cuerpo desconocido en un crisol hirviente que a un impulso religioso o moral hacia el "idealismo", la que aporta esa caprichosa imaginación, ese brío rítmico, esa llama de poesía ebria de libertad, de júbilo, de malicia y de invención en perpetuo renacer.

¿Habéis visto cómo participan las pequeñas hierbas silvestres, los ranúnculos o botones de

*Arabesco muscular
de la danza de la
serpiente pitón,
brillo furtivo de las
escamas...*

oro, las florecillas del campo, el musgo de las cortezas arbóreas en las menudas tareas de los insectos y en los amores de los pájaros, cómo suenan las campanas de las corolas cuando se desposa el ruiseñor, como acompasa la marcha mecánica de los juguetes el cuá-cuá de los patos, como acompaña las procesiones de hormigas o de orugas el canto cristalino de los sapos, como dan duchas de rocío a los recién nacidos abejorros los estambres de la flor del cerezo? Ante el enorme despertar poético de esas hirvientes multitudes, hasta ayer invisibles e inertes para la mayoría de nosotros, en todo caso sólo alcanzables por conducto del lenguaje verbal, demasiado simbólico e inaccesible a las multitudes, ¿para qué insistir en los errores de forma, en las inarmonías a veces chocantes de color que llevan mejor o peor hacia perspectivas inauditas la ampliación y el enriquecimiento cada día más complejos de este nuevo lenguaje? Gracias a este humilde hilo conductor podemos prever hoy la aparición de genios de la raza de un Miguel Angel, un Tintoretto, un Rubens, un Goya o un Delacroix que lanzarán su drama interior hacia los dramas del espacio, en el torrencial movimiento de las formas y de las acciones, mediante expresiones sinfónicas capaces de impulsar hacia un devenir constantemente huidizo la plástica, la música y el verbo reunidos.

Las trampas del color

Pero también en este punto hay que hacer un esfuerzo decisivo para anexionar de nuevo al territorio armónico visual el ámbito que perdió a causa de la ofensiva del cine en color. No basta con haber integrado este gran descubrimiento a la expresión total de la vida que promete ser el cine para imaginarse que no hay nada que hacer en ese sentido. Por el contrario, tal conquista requiere nuevos esfuerzos para poder mantenerla. La "naturaleza" está lejos de ser armoniosa por sí misma, bastaría para demostrarlo la existencia de la pintura, que es un arte de eliminación y de elección. El "blanco y negro" con sus espontáneas y profundas armonías de plata y de terciopelo que circulaban, aparecían y desaparecían con los volúmenes en movimiento nos había deleitado en extremo porque es el intérprete del "valor" y no del color. Pero con la grabación mecánica de los colores nos exponemos a graves desengaños, sobre todo cuando se trata de "exteriores" cuya disposición es incapaz de ordenar la voluntad del mejor de los cineastas. La sinfonía visual total exigirá de él que organice armonías premeditadas de una complejidad acrecida por los movimientos conjugados de las formas en que

La ley del hampa
(Estados Unidos,
1927), de Josef von
Sternberg,
considerada una de las
primeras películas de
gangsters.



los contrastes, los reflejos y las oposiciones influirán constantemente en los claroscuros, los medios tonos y las iluminaciones violentas y modificarán sin cesar sus relaciones.

Hay que realizar un esfuerzo amplio y unánime, y es de prever, como podemos ya ver por los dibujos animados o incluso por el más sencillo de los filmes, que el cineasta del futuro tendrá un papel mucho más cercano al del director de orquesta que al del pintor propiamente dicho. En la menor composición de Disney o de sus émulo trabajan numerosos equipos de dibujantes cuyas vastas orquestaciones futuras necesitarán efectivos aun más nutridos. A ellos vendrán a agregarse legiones de decoradores, bailarines, atrezzoistas, comparsas y técnicos de toda laya. Esas condiciones restituyen una vez más al ámbito de las colectividades regeneradas el cine, que sigue siendo aun víctima de las más diversas combinaciones financieras y espectaculares, y arrojan plena luz sobre las contradicciones necesarias que presenta con el individualismo obstinado en que nuestra época, pese a sus irresistibles orientaciones, sigue lamentablemente atascada.

VI. LA MISIÓN

Así pues, el cine espera un terreno social radicalmente renovado para poder llevar a cabo su destino. Ciertamente, aun no ha hecho realidad las promesas que en otra época cumplía la arquitectura respecto de las muchedumbres de creyentes. Pero es porque sus bases sociales y los impulsos místicos que sólo de ellas pueden surgir están aun en formación, y la arquitectura necesitó varios siglos para alcanzar su concordancia con los sentimientos en ciernes de que en última instancia era expresión. No conozco peor prejuicio estético que el que

consiste en creer que, una vez encontrado el instrumento, la obra maestra debe surgir necesaria e inmediatamente. Por lo menos tan necesaria es la preparación lenta y compleja del ambiente histórico. Es extraño ver como tantos espíritus pesimistas reprochan al cine, que tiene sólo cuarenta años de existencia, no haber logrado aun la obra maestra definitiva, cuando está realizando dentro de sí mismo un complejo y difícil trabajo para desarrollar sus medios, y esos mismos espíritus juzgan perfectamente natural que el pueblo cristiano haya tenido que esperar mil años para llevar a cabo la misión poética que prometía el cristianismo. Si el capital, que es más necesario aun para el cine que para todas las demás artes, dada la gigantesca complejidad de su organización, siguiera en manos de hombres de negocios o de grupos de hombres de negocios cuya única finalidad, al apoderarse de él, es la satisfacción de sus intereses personales, si el capital no lograra convertirse en algo íntegramente social, el cine alcanzaría en un futuro próximo las formas más degeneradas de la imagería periodística, de la anécdota sentimental y de la llamada novela "popular". Prácticamente desparecería como expresión artística. La debilidad del cine es proporcional a su grandeza.

Dos escollos

El hecho de que sea y sólo pueda ser un arte colectivo, de que viva y se desarrolle y sólo pueda vivir y desarrollarse recurriendo constantemente a la unanimidad de las muchedumbres, exige de cuantos participan en su organización un continuo esfuerzo para adaptarse a sus progresos y una constante complicidad en la valorización de las revelaciones que aporta. Y si estamos muy lejos de esa situación, si incluso parece que nos alejamos cada vez más de ella, no

ignoramos que la Historia es rica en cambios de rumbo imprevistos pero determinados. Por ejemplo, los orígenes del cristianismo nos muestran que, en épocas en que la sociedad humana se hallaba en plena anarquía, un doble proceso espiritual parecía elevar las voluntades y las almas de unos precisamente en la medida en que se rebajaban las voluntades y las almas de los otros. Esa es justamente la historia de los comienzos del cristianismo, historia que tantas analogías presenta con los acontecimientos precursores de la sociedad que hoy se está edificando.

La increíble bajera en que incurren ciertas empresas cinematográficas, la incultura y la vulgaridad de los "productores" y de los comerciantes de imágenes, los esfuerzos desesperados que algunas firmas se ven obligadas a realizar para mantener el cine norteamericano a la altura del poder de invención que caracteriza a sus cineastas y los prodigiosos recursos en cuanto a personal, material y técnica de que disponen, el desarrollo del cine ruso que lucha conscientemente por mantenerse en el terreno colectivo y apartarse de las tentaciones del diálogo o del estrellato y los indiscutibles progresos del cine francés desde hace años, nos previenen contra las sombrías perspectivas hacia las que parece arrastrarnos un examen superficial de la cuestión. Si, en la actualidad, el cine oscila entre los dos escollos del interés privado y de la demagogia plutocrática, su asociada de siempre, es justamente porque esos dos escollos se verán tarde o temprano sumergidos por el ascenso irresistible de las sociedades hacia formas colectivas de la producción que subordinan el interés privado al general y hacen que la demagogia plutocrática se deslice poco a poco del plano de las abstracciones sentimentales cuyo instrumento era la educación "idealista" hacia el plano de las realidades humanas cuyo medio es la educación psicofisiológica.

Libertad de expresión amenazada

Se está realizando una labor inmensa cuyo punto de partida es lo económico y cuyo principal órgano será el sindicalismo, abocado a rehacer al hombre de acuerdo con sus aptitudes funcionales y sus intereses reales. De ese modo podrán evitarse en última instancia los peligros que amenazan al cine, reintegrando su libertad de expresión tan poderosamente fundida en el molde de sus medios mecánicos en un cuerpo social estructurado en todos sus aspectos por la organización armoniosa y rigurosa de su producción. Esta libertad de expresión, constantemente obstaculizada y disgregada por el actual caos social, no está amenazada solamente por las

El cine es y sólo puede ser un arte colectivo.

combinaciones del dinero y por el mal gusto público que engendran y que les sirve en un intercambio recíproco y continuo. Los Estados, su policía y su censura están al servicio de esas combinaciones y de ese mal gusto a fin de mantener en las mentes la debilidad intelectual y el sentimentalismo desbordado necesarios para su funcionamiento.

Como la prensa, como la radiodifusión, el cine tiende a convertirse en un instrumento de dominación y de embrutecimiento al servicio de los grandes negocios y de los simulacros políticos que los representan en el poder. En casi todas partes los Estados son sólo un pálido reflejo de las oligarquías que se han ido anexionando uno a uno los organismos y los individuos capaces de influir en la opinión pública y de jugar con abstracciones obsoletas en las que tan fácilmente se dejan atrapar con fines que nada tienen que ver con el interés público y que incluso se muestran en creciente oposición con dicho interés. Con ayuda de la pereza intelectual, el mundo se precipitaría rápidamente hacia su ruina si un movimiento subterráneo de organización progresiva, debido a la concentración del capital y del trabajo y al poder de las máquinas que unifican cada vez más de prisa los intercambios y las actitudes de los pueblos, no empujara automáticamente a construir un orden nuevo en medio de la anarquía generalizada. El cine, víctima inconsciente del desorden legal, es uno de los instrumentos más eficaces del orden real en formación.

La orquesta unánime

Ciertamente, si persistiera el desorden legal, conjetura que creo poder descartar en razón del crecimiento orgánico de todos los elementos del orden real, podría ocurrir que apareciesen dos escuelas en el movimiento que arrastra hacia su destino al cine y a la sociedad misma. Una de esas escuelas se dirigiría a la elite, la otra a la masa informe de la mayoría de los espectadores, y no cabe duda de que, en el clima de incertidumbre actual, se perfila una ruptura cuyas consecuencias podrían resultar deplorables para la socie-

dad en formación, como para el cine. Pero éste no puede mentir a su destino histórico. Ningún arte se halla más íntimamente ligado a la multitud, a sus necesidades, sus impulsos, sus alegrías, sus sufrimientos, sus actos. El cine se halla sometido a su presencia real. Lenguaje del movimiento, participa en el movimiento de las muchedumbres que lo animan con su dinamismo. Las grandes crisis políticas obedecen al movimiento interior que impide la muerte de las sociedades humanas y que se traduce exteriormente en tumultos y desfiles populares. Hay una lógica profunda en la evolución de las artes. Era natural que el reinado de la pintura, que declina, coincidiera desde el Renacimiento con el reinado del individuo al que expresa pero que hoy se inserta gradualmente en los organismos cada vez más vastos e imperativos que las necesidades colectivas engendran.

¿Qué es una muchedumbre en ebullición? Es la algarabía de sonidos que en la orquesta reunida precede el comienzo de la sinfonía. El arte de las grandes épocas es un arte totalitario. Ciertamente aquí y allá pueden detectarse deficiencias y errores. No obstante, la mezquita, la pagoda y la catedral expresan en su conjunto las grandes profundidades afectivas y líricas que sólo el entusiasmo de las multitudes es capaz de agitar. Y el cine debe ser la mezquita, la pagoda y la catedral al mismo tiempo. Una mezquita, una pagoda, una catedral ampliadas hasta los límites imprecisos de la humanidad viviente, muerta o futura, hasta las infinitudes telescópicas de la forma y del movimiento — la orquesta unánime, con sus mil instrumentos asociados, de la sensibilidad, la inteligencia y las multitudes en acción. ■

1 *El signo del zorro* (1920), película norteamericana de Fred Niblo, que marca el nacimiento de un nuevo héroe cinematográfico interpretado por Douglas Fairbanks. NDLR.

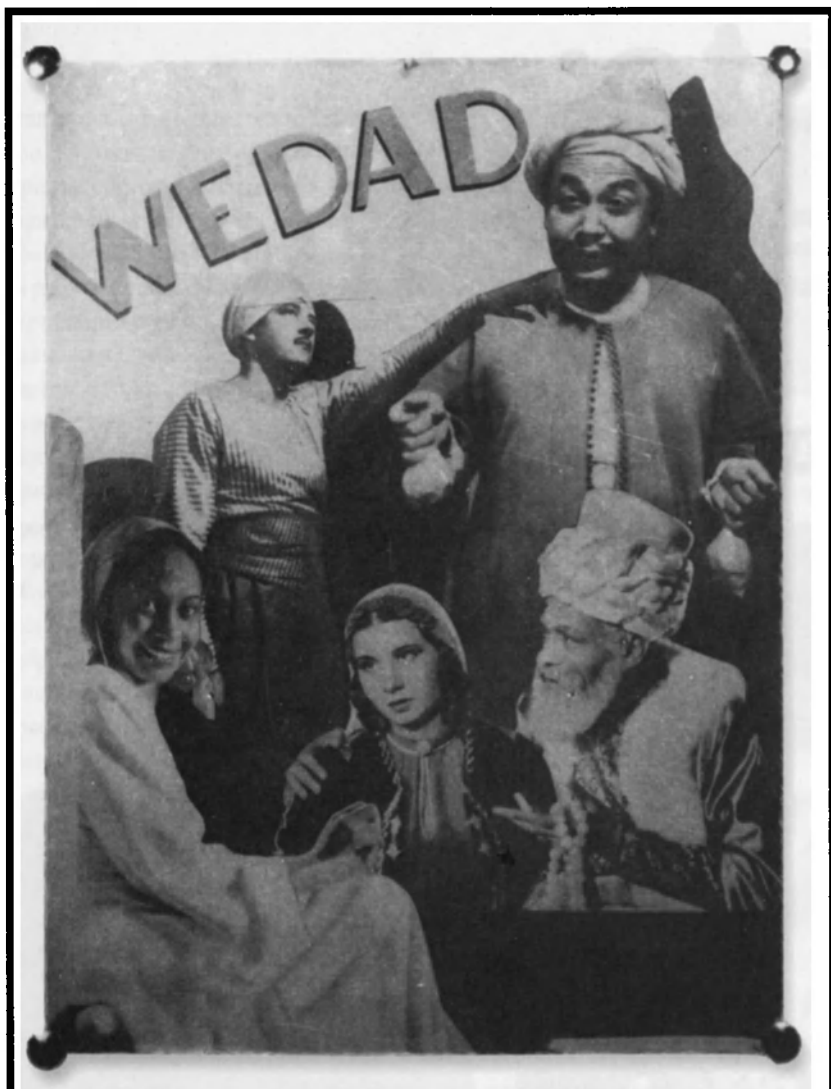
2 *La ley del hampa* (1927), de Josef von Sternberg. Dos gangsters rompen su vieja amistad a causa de una rivalidad amorosa. Tema que iba a tener un brillante futuro. NDLR.

3 Como referencia menciono aquí esos documentales mudos (escenas de caza, viajes, etc.), a veces muy bellos, en los que el comentario casi siempre inútil, a menudo imbécil, a veces odioso y destinado a ajustarse a la moda del cine sonoro, sólo tiene por resultado producir la exasperación de aquellos espectadores que acuden con la pretensión de ver esas imágenes y deleitarse con ellas.

4 *Aleluya* (1929), filme norteamericano de King Vidor, el primero enteramente rodado con actores negros. Entusiasmo a los intelectuales en Francia, donde se lo considera la primera obra histórica del cine sonoro. NDLR.

5 *La Noche de San Silvestre* (1922), filme alemán del cineasta Lupu-Pick y del guionista Carl Mayer, característico de una escuela de cine (*Kammerspiel*) que confía todo el sentido del filme a los poderes de la imagen y de la luz. NDLR.

6 Antoine Louis Barye (1796-1875), artista francés, uno de los escultores más importantes del siglo XIX, gracias al cual la escultura de animales se convirtió en un género esencial. NDLR.



EL ESTUDIO MISR

Inaugurado en 1935, en la avenida de las Pirámides, en Giza, a unos doce kilómetros de El Cairo, el estudio Misr fue el primer estudio cinematográfico moderno y completo no sólo de Egipto, sino también de Oriente Medio y de África. Se lo llamó el "Hollywood del Oriente". Decidió su creación Talaat Harb, administrador del banco Misr, el primer banco totalmente egipcio. Más de diez estudios existían ya en Egipto desde 1917, pero sus recursos eran limitados. Talaat Harb envió a Francia a Ahmed Badrakhan y Maurice Kassab a fin de que prosiguieran estudios de dirección, y a Hassan Mourad y Mohamed Abdelazim a Alemania para que estudiaran fotografía. *Wedad*, el primer filme de ficción realizado en el estudio, con la gran cantante Oum Kalsoum (arriba, en el centro del cartel), obtuvo un éxito resonante (fue presentado en el Festival de Venecia en 1936). Tras *Wedad*, codirigido por el alemán Fritz Kramp, consejero técnico del estudio, y Gamal Madkour, fue un egipcio, Abdel Fattah Hassan, quien realizó solo, en 1937, la segunda película de ficción del estudio, *Al hall el akhir*. Entre 1935 y 1955 la mayoría de las películas realizadas en el país se producen en el estudio Misr. De 1936 a 1960, año de su nacionalización, se rodaron en él 182 películas de ficción. ■

1927, del que es productora y protagonista. El filme tiene un éxito extraordinario. Lanza la industria cinematográfica nacional.

Entre la docena de películas que ilustran esa época, cabe mencionar *Zeinab* (1929) de Mohamed Karim, adaptación de una novela de Mohamed Hussein Heikal, la primera de la literatura árabe.

El cine sonoro pasa por el cantado El cine sonoro, a comienzos de los años treinta, va a aprovechar la popularidad de que goza la canción sentimental. *La rosa blanca* (1933) de Mohamed Karim, con el gran cantante Mohamed Wahab, conquista un público inmenso, por encima de las fronteras nacionales. Va a imponer el cine egipcio y un género nuevo, la película musical. Cada cineasta tendrá su cantante predilecto. Así, Mohamed Karim realiza todas las películas donde aparece Mohamed Abdel Wahab; y Ahmed Badrakhan, cinco de las siete películas en que actúa la célebre cantante Oum Kalsoum.

La voluntad (1939) de Kamal Selim constituye una ruptura definitiva con la producción relativamente inofensiva de la época. Al mostrar la vida de los habitantes de un barrio pobre de El Cairo, emplea un tono diferente, el de un cierto realismo.

El cine de evasión Los años de la Segunda Guerra Mundial se caracterizan por el florecimiento de comedias musicales inspiradas en las de Hollywood y fabricadas en serie. Películas, estudios y salas de cine se multiplican. La actriz y cantante Leila Mourad se convierte, a semejanza de la norteamericana Mary Pickford, en "la novia de Egipto", personaje que Togo Mizrahi revive en *Leila* (1942), un serial que se presentará a lo largo de diez años. El cantante Farid El Atrache forma con la bailarina Samia Gamal un dúo sumamente famoso.

Siguiendo las huellas de Kamal Selim, dos cineastas tratan entonces de evocar la realidad del momento. Ahmed Kamel Morsi, con *El fiscal general*, y Kamel El Telmessani, con *El mercado negro*. Ambas películas, rodadas en 1943, sólo se estrenarán en 1946 a causa de una censura que no confiesa su nombre. Por lo demás, en 1947 se dicta oficialmente un código de censura, basado en el código Hays de Estados Unidos. Con múltiples prohibiciones se procura evitar toda referencia precisa a la realidad. El puritanismo y el tradicionalismo le sirven de pretexto.

A la efervescencia revolucionaria de los años cuarenta se oponen medidas cada vez

más represivas que afectan a todos los aspectos de la vida cultural. En el cine sólo se admiten las comedias musicales, las películas cómicas y los melodramas.

Años de contradicción En 1952, con la revolución nasseriana, surgen nuevos arquetipos. Películas patrióticas, como *Devuélveme el corazón*, de Rodda Kalbi, exaltan la revolución y atacan los antiguos valores sociales.

Por su parte, algunos cineastas revolucionarios ahondan en la vena realista. Salah Abou Seif afina su análisis de la sociedad y se pone de parte de los más desfavorecidos, en particular de las mujeres, en *La sanguijuela* (1956) y *Soy libre* (1959). Henri Barakat firma, a fines de los años cincuenta, un clásico, *El canto del chorlito* (1959); Atef Salem realiza entre otras *Nosotros, los colegiales* (1959) y Kamal El Cheikh *Vida o muerte* (1954). En cuanto a Youssef Chahine, expresa un compromiso instintivo con la realidad de su tiempo en películas como *El hijo del Nilo* (1951) y *Estación Central* (1958).

Pero, por decisivas que sean, esas películas sólo representan una débil minoría frente al raudal de la producción dominante. Con una media de sesenta películas por año, la industria cinematográfica ha seguido exaltando el gusto del gran público por la evasión y respondiendo al afán de rentabilidad de los productores y los distribuidores. Habrá que esperar hasta los años sesenta para que se produzca un cambio de rumbo.

El cine hace su revolución En efecto, a partir de 1961 la casi totalidad del instrumento que supone el cine pasa a manos del Estado. El sector privado se reduce considerablemente. Por primera vez los cineastas se sustraen a las exigencias del mercado exterior, que hasta ese momento reinaba sin contrapeso.

La ideología penetra en los guiones y los arrastra hacia universos inexplorados. El mundo rural pasa a ocupar un lugar destacado, desde *La lucha de los héroes* de Tewfik Saleh, con que se inicia esta nueva etapa en 1962, hasta *La segunda esposa* (1967) de Salah Abou Seif, y *La tierra* (1969) de Youssef Chahine. Sin embargo, la acogida de la mayoría de esas películas sigue siendo escasa si se la compara con el éxito que obtienen, entre el gran público, las películas que abordan temas, ciertamente graves, como la explosión demográfica o la igualdad de los sexos, pero en tono ligero.



Estación Central (Egipto, 1958) de Youssef Chahine. El realizador hace el papel de vendedor de periódicos y Hind Rostom el de vendedora de jugos de fruta (en la foto).



Viva el amor (Egipto, 1938) de Mohamed Karim, película musical con el cantante Mohamed Abdel Wahab y Leila Mourad.



La mujer de un hombre importante (Egipto, 1988) de Mohamed Khan.

Por último, varios cineastas, sensibles a la mirada lúcida que Naguib Mahfouz (Premio Nobel de Literatura en 1988) posa sobre la sociedad, habían adaptado a la pantalla algunas de sus obras: Kamal El Cheikh con *El ladrón y los perros* (1962) y Salah Abou Seif con *El Cairo 30* (1969).

Pero, con la derrota de 1967 también se derrumban los ideales y estructuras del nasserismo.

Desautorización y renovación El desenlace positivo de la guerra de 1973 va a transformar la situación. Al proteccionismo nasseriano sucede la apertura económica de Anwar al-Sadat. Desaparece el Organismo General del Cine Egipcio, responsable hasta entonces de la producción y la distribución. La implacable ley del mercado reina nuevamente. Durante quince años, Shadi Abdel Salam, que en 1968 había rodado *La momia* en condiciones excepcionales, procurará en vano realizar su *Akhenatón*.

La voluntad (Egipto, 1939) de Kamel Selim, primer gran filme realista egipcio.



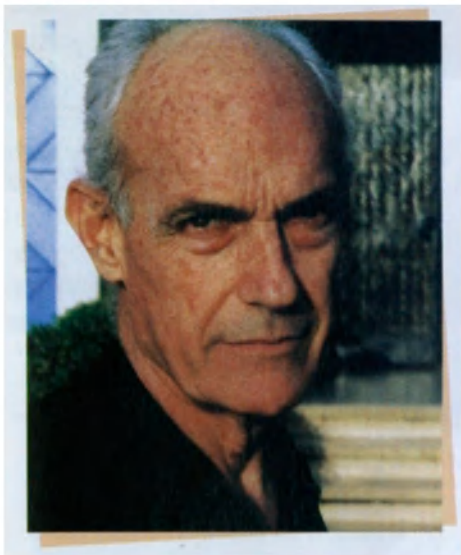
En 1975, películas como *El Karnak* de Alí Badrakhan, o *Los visitantes del alba* de Mamdouh Chukri, denuncian con virulencia los excesos del régimen de Nasser. Una nueva generación de cineastas, formada en el Instituto de Cine de El Cairo, toma el relevo y muestra, con un realismo sin concesiones, la explosión de un capitalismo desenfrenado en una sociedad en que el arribismo ha pasado a ser un ideal.

Violencia y comicidad Después del asesinato espectacular de Sadat en 1981, en la primera mitad del decenio lo que da la tónica es la violencia. Unas veinte películas estrenadas en un solo año, 1983, terminan con el asesinato de un personaje corrompido. La justicia popular obtiene su revancha, en la pantalla, como en *El monstruo* de Samir Seif, o *Marzuka* de Saad Arafa. Este malestar se traduce también en la comicidad, forma de expresión apreciada por los egipcios, cuya figura emblemática es Adel Imam, el actor de *El abogado* de Raafat El Mihi, una de las películas más destacadas. Algunos filmes abordan también los temas del sexo y de la droga. La actriz Nadia El Guindi pasa a ser su heroína irrisoria a partir de *El Bateneya* (1980) de Hossam El Din Mostafa.

Varios realizadores van a dar, sin embargo, un segundo impulso al cine de esos años, entre otros Atef El Tayeb (*El inocente*), Raafat El Mihi (*La última historia de amor*), Mohamed Khan (*La mujer de un hombre importante*), Khairi Beshara (*Un día amargo, un día grato*), a los que hay que añadir *Los días de la cólera* de Mounir Radin y *El titiritero* de Hani Lachine.

La crisis se instala, la televisión También Una vez más, la industria cinematográfica en los años noventa vive una contradicción. Por un lado, una baja de la producción (apenas unas veinte películas por año desde 1994) y un aumento del desempleo. Por otro, la calidad de las películas es superior y mejora la infraestructura (se restauran las salas de cine). Sin olvidar la revolución, más bien negativa que positiva, que supone el satélite en el panorama audiovisual.

Felizmente, un cineasta como Youssef Chahine sigue, todavía hoy, filmando. Otros, que aparecieron en los años ochenta, como Mohamed Khan o Atef El Tayeb, confirman su originalidad. Y nuevos talentos, como Cherif Arafa, Yousry Nasrallah, Asma El Bakri, o Khaked El Hager, constituyen una promesa para el futuro. ■



Tomás Gutiérrez Alea

Realizador cubano. Su película *Fresa y chocolate* (1994) recibió el Oso de Plata en el Festival de Berlín 1994.

Fresa y chocolate (Cuba, 1994) de Tomás Gutiérrez Alea, con Jorge Perugorria (a la derecha) en el papel del artista y Vladimir Cruz (a la izquierda) en el del estudiante.



- **Su último filme, *Fresa y chocolate*, es la historia de la relación entre un intelectual homosexual y un muchacho perteneciente a la Juventud Comunista. ¿Cómo se le ocurrió abordar el problema de la homosexualidad en la sociedad cubana contemporánea?**

— Leí el cuento de Senel Paz en manuscrito.* Me pareció, y creo que eso se refleja en mi película, que este cuento no trata sólo de la homosexualidad, sino que trasciende ese tema para tocar un problema más amplio, el de la comprensión del otro, el de la tolerancia... Es, en definitiva, la

historia de un muchacho, David, que gracias a un marginado social crece, se hace hombre y supera su visión limitada de la realidad.

- **¿Le sorprendió la acogida positiva que el público cubano brindó a su película?**

— Pensé francamente que mi filme iba a gustar porque es una historia humana y conmovedora con una buena dosis de humor y porque estaba satisfecho del resultado. Sin embargo, el éxito que obtuvo superó todas mis expectativas.

- **No obstante, en su película hay una crítica muy dura de la vida en Cuba. Al final el protagonista, Diego, decide irse del país. ¿No ha tenido usted temor de que se le considere un enemigo de la revolución?**

— A mi juicio una sociedad sólo puede avanzar cuando toma conciencia de sus errores y sus insuficiencias. La crítica es un arma fundamental de la revolución.

- **¿Cómo ve usted su trabajo de cineasta en un sistema estatal como el cubano, comparado con la forma de trabajar en Europa Occidental y en Estados Unidos?**



La frontera
(Chile, 1991)
de Ricardo Larraín.

— Ambos sistemas tienen ventajas e inconvenientes. Pero quiero aclarar que el sistema cubano no es un sistema estatal típico. Es verdad que el cine cubano se produce sólo en el Instituto de Cine, que es una dependencia del Estado. Sin embargo, el Instituto siempre ha estado dirigido por cineastas con inquietudes estéticas e ideológicas, por gente abierta y no por funcionarios de fuera. No ha sucedido lo mismo en otras dependencias estatales, con las que de hecho resulta más difícil trabajar. Aquí, existe el peligro de que el Estado al monopolizar la producción limite las posibilidades de desarrollo. En una sociedad capitalista el riesgo reside en que la producción responda sólo a intereses comerciales y acuda a las fórmulas ya conocidas de la violencia, el sexo... En cambio, la ausencia de monopolio estatal permite la existencia de realizadores y productores independientes.

► **¿Se puede hablar de una crisis del cine latinoamericano?**

— Nuestro cine vive una crisis permanente porque no ha logrado controlar el sector de la distribución. Nuestras películas se ven menos en América Latina que en algunos países desarrollados, e incluso menos que en Estados Unidos.

Cuba es una excepción. En primer lugar porque realiza el Festival del Cine Latinoamericano y también porque en

San Antonio de los Baños tiene una escuela de cine que acoge a cineastas de toda América Latina. Además, la revolución cubana ha manifestado siempre un gran interés por consolidar los lazos culturales con el resto del continente. En nuestra isla se muestran películas argentinas, mexicanas, venezolanas, etc. Pero no sucede lo mismo en los demás países de América Latina, donde los sistemas de distribución están en manos de transnacionales vinculadas con productoras norteamericanas.

► **¿Pero no se trata también de la fascinación que ejercen las películas hollywoodenses?**

— Los norteamericanos no sólo tienen recursos financieros, saben además hacer un buen espectáculo y vender admirablemente esa mercancía. Pero también en otros países se realizan obras importantes, que sin embargo no llegan a verse. En esa discusión siempre hay quien dice: "No se ven porque no gustan". Yo respondo: "No gustan porque no se ven."

No hay que luchar en el mismo terreno y pretender hacer películas espectaculares. Hay que dar otras opciones, otro cine, que nada tiene que ver con el sensacionalismo de la violencia y los efectos especiales. Hay que aprovechar la posibilidad que ofrecen ahora los equipos ligeros de hacer un cine de calidad a bajo costo. Y ello es factible en cualquier latitud.

La historia oficial
(Argentina, 1984) de
Luis Puenzo.





Tempestad
(Brasil, 1962), primer
largometraje de
Gláuber Rocha
(1938-1981).

► **¿A qué tradición
cinematográfica se
vincula usted?**

— El cine latinoamericano es hijo del neorrealismo italiano. Después de la guerra empezaron a aparecer películas realizadas con equipo más rudimentario, a veces incluso con negativos vendidos. Eran películas como *Ladrones de bicicletas* y *Roma ciudad abierta*,

totalmente distintas de los filmes de Hollywood a los que estábamos acostumbrados. Fue una revelación. Esa nueva forma de hacer cine se impuso rápidamente, nos dio una clave para afrontar el problema de la naciente industria cinematográfica latinoamericana, a saber: cómo crear un cine que expresara nuestra personalidad y estuviera al alcance de nuestros medios de producción, y que al mismo tiempo tuviera un carácter universal. El neorrealismo fue, pues, el punto de partida para todos nosotros. Ahora, por supuesto, ya no hacemos un cine neorrealista; ese fue un momento del cine y de su concepción que ha quedado atrás.

Yo, por mi parte, hago un cine más analítico. Pero no niego mi admiración y mi respeto por los maestros neorrealistas, ni por otros cineastas que han influido en mi obra: Luis Buñuel, con el que me identifico en muchos sentidos; Jean-Luc Godard, con quien no me identifico en absoluto, pero que me ha dado algunas claves de la expresión cinematográfica. ■

* "El lobo, el bosque y el hombre nuevo", Premio de Cuento Latinoamericano Juan Rulfo, 1991.



El Sur
(Argentina, 1988)
de Fernando
Solanas.

México: La afición

por José Carlos Avellar

Si se elimina el melodrama, regresa al galope. La historia del cine mexicano revela cuán arraigada está en América el ansia de evasión.

Para hablar del cine mexicano de hoy, me referiré en primer lugar al filme de Jaime Humberto Hermosillo, *La tarea* (1990). Al verlo, el espectador empieza por preguntarse sorprendido si realmente es cine: un solo plano, una cámara que mantiene la misma posición frente a dos personajes que hablan sin cesar y salen a veces del campo visual, dejando vacía la pantalla. La conclusión es que se trata de un espectáculo más próximo al teatro que a la televisión.

Ahora bien, por la simplicidad y el dominio del decorado, por una construcción dramática que sigue la sólida tradición del rodaje en estudio, pronto se advierte que la inmovilidad es engañosa, que tiene su dinámica.

El decorado, aunque limitado, no es hermético. Es el de un apartamento, con sus corredores, su entrada, su cuarto de baño, cerca de la pieza desde donde se mira por el ojo de la cámara. Invisible, pero integrada en la acción, se adivina una ventana entreabierta (de donde vienen a veces sombras y ruidos de la calle vecina) El espacio no se circunscribe a lo que se ve en la pantalla. El mundo exterior no ha desaparecido.

Pero, sobre todo, el espectador se enfrenta desde un principio con un recurso dramático: ¿por qué la cámara se encuentra en ese lugar



Cartel de *La tarea* de Jaime Humberto Hermosillo. A la derecha, los intérpretes María Rojo y José Alonso.



por el melodrama



María Candelaria
(México, 1943) de
Emilio Fernández,
melodrama campesino
interpretado por
Dolores del Río y Pedro
Armendáriz (en la foto).

preciso? Al comienzo de la película, se ve a una mujer que coloca una cámara de video bajo la mesa, frente a la entrada de la habitación. Ignoramos la razón de su gesto, pero es una forma de hacernos participar en su juego. Entramos en un secreto, manifiestamente ignorado por el hombre que se ve llegar posteriormente y que la mujer invita a sentarse en la alfombra. Resultan divertidos los esfuerzos que hace para mantenerlo en su campo visual y los movimientos torpes del hombre que se empeña en ser natural. Poco a poco nos hacemos cómplices de un juego de actitudes engañosas entre los dos personajes que parecen querer ocultarse algo recíprocamente.

Se descubre parte del secreto hacia la mitad de la historia: Virginia, estudiante de cine, rueda una película con su ex amante, Marcelo, pero sin que éste lo sepa. Ha escondido la cámara bajo la mesa para cumplir las exigencias de su profesor que le ha pedido que haga una película con un solo plano, a la manera del cine-verdad. Como tema, ha elegido hacer hablar a Marcelo de sus dificultades sentimentales. Cuando éste descubre la presencia de la cámara, furioso, se marcha. Pero hay un vuelco en la historia. Marcelo regresa. Ha decidido interpretar su papel y hacer como si no supiera que lo están filmando.

Pero toda la verdad sólo surge al final.

Nos enteramos de que Virginia no es Virginia, sino María; que Marcelo no es Marcelo, sino José, su marido, y que éste la ayuda a rodar una película para la escuela de cine en que estudia.

La retórica de las lágrimas El cine —y ésta es la cuestión que plantea la película y que me interesa en realidad— no es lo que se mira sino la manera en que se lo mira. El espectador descubre el punto de vista de la persona que se encuentra detrás de la cámara —realizador o personaje invisible por él inventado. La proyección es el lugar y el momento en que se produce este encuentro entre las miradas del realizador y del espectador.

Toda *La tarea* juega con esta relación. La cámara caricaturiza, en realidad, el punto de vista de un espectador sumamente preciso en la historia del cine latinoamericano: el de los melodramas rodados por los realizadores mexicanos, de mediados de los años treinta a fines de los años cincuenta. Esos melodramas prolongaban en la pantalla un tipo de narración popular apreciado desde siempre por los mexicanos, y que impregna tanto las caricaturas políticas de los periódicos, los folletines radiofónicos, la canción y la música de variedades, como las fiestas multitudinarias (por ejemplo, la del 2 de noviembre, día de los muertos), o la grandiosidad trágica de la pintura mural. Todo relato tiene que hacer derramar lágrimas.

Para rodar esas películas de inspiración melodramática, los grandes estudios (que dieron origen a la industria cinematográfica del país) eran el marco de trabajo ideal. En ellos se podía crear un mundo aparte, apenas

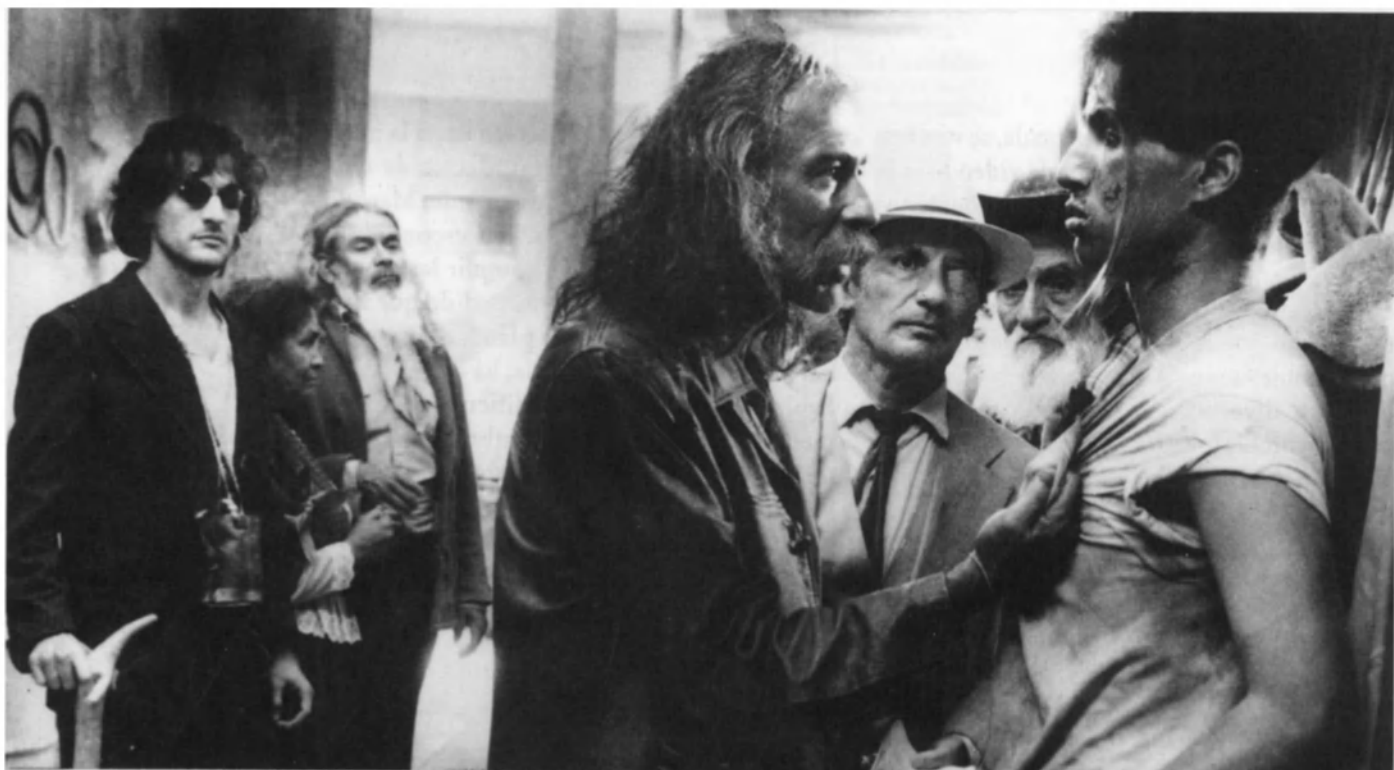
entreabierto a la realidad exterior, que evoca la pequeña habitación de *La tarea*, ese espacio mágico donde los semidioses, prisioneros de un destino trágico, se instalan para sufrir todas las desventuras de la vida. Se mira lo que ocurre en la pantalla como la cámara-espectador de Hermosillo. No se comparte realmente el dolor de los personajes. Se asiste a un rito en el que llorar se convierte en un placer.

La escapatoria realista A comienzos de los años sesenta el cine mexicano cambia. Bajo la influencia de las escenas de actualidad transmitidas por la televisión, de los documentales, del neorrealismo italiano, se intenta romper con el estilo narrativo de los estudios. Nuevas formas de relatar aparecen. Los cineastas salen, van a la calle, cámara en ristre, para filmar a la gente en vivo, para ofrecer un testimonio crítico sobre los problemas de la sociedad, para dar imágenes arraigadas en la realidad. Toda obra, aunque no sea realista, se aborda con el enfoque del documental: se rueda en exteriores y con luz natural.

Sin embargo, tampoco las películas de esa época escapan a la gramática circunstancial del estudio —que sale del marco de la realidad visible para abrir el espacio ilimitado de lo imaginario. Es cierto que se filma con un decorado natural, pero el encuadre y la fotografía en blanco y negro (que suaviza las formas gracias al empleo de filtros) tienden hacia imágenes más próximas al sueño que a la realidad.

Hoy en día se observa una vuelta al melodrama mexicano, pero de una forma renovada, enriquecida con la experiencia de los nuevos lenguajes cinematográficos aparecidos en América Latina desde los años sesenta. Los realiza-

El callejón de los milagros (México, 1994), de Jorge Fons, basada en una novela del escritor egipcio Naguib Mahfouz.





La reina de la noche
(México, 1994),
de Arturo Ripstein.

dores mexicanos analizan el “melodrama” de los años cuarenta y cincuenta con ojos que han visto el “cinema nôvo” brasileño, el “tercer cine” argentino, el “cine imperfecto” cubano, el “cine junto al pueblo” boliviano, las películas comprometidas.

Renace el melodrama La vena melodramática vuelve a florecer. Así, en *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau, la joven Tita no puede casarse con Pedro pues la tradición la obliga a quedarse en su casa para cuidar a su madre. Pedro se casa entonces con la hermana de Tita para vivir cerca de su amada. En *Angel de fuego* (1992) de Dana Rotberg, un padre y su hija ocultan su amor incestuoso en el circo. Pero la forma de narrar ha cambiado radicalmente. *Lolo* (1993) de Francisco Athié, una historia de jóvenes de los suburbios condenados a la marginalidad, mezcla el viejo melodrama mexicano con el neorrealismo italiano. Fernando Sariñana, en *Hasta morir* (1994), a partir de un tema análogo, adopta un enfoque expresionista.

No se trata pues de una vuelta a una forma del pasado, sino de una especie de crítica constructiva, creadora, del viejo principio melodramático a través de películas de géneros y de inspiración muy diferentes. Documental, como *Principio y fin* (1993) de Arturo Ripstein; ciencia ficción, como *Cronos* (1993) de Guillermo del Toro; ensayo político, casi comprometido, como *Rojo amanecer* (1989) o *El callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons; dibujo animado, como *El héroe* (1994) de Carlos Carrera, donde una muchacha que quiere suicidarse hace pasar a su salvador por su agresor y luego, cuando éste se encuentra en manos de la policía, reitera su intento de suicidio con toda tranquilidad. O comedia,

como *La tarea* de Jaime Humberto Hermosillo, de la que hablé anteriormente, y, del mismo autor, *Intimidaciones en un cuarto de baño* (1990). La estructura melodramática, verdadera visión del mundo, varía de un procedimiento narrativo a otro.

“No es deliberado, precisa Arturo Ripstein (hablando de su última película), no nos hemos dicho: ‘Vamos a hacer un melodrama’, como si fuera una obligación, pero inevitablemente cada uno de nosotros es hijo de su tiempo y de su medio. Ahora bien, pertenecemos a una generación educada y alimentada por el cine, que sólo vive en función de las imágenes del cine.” Sí, esas películas son realmente fruto de medio siglo, o casi, de cine latinoamericano.

¿Cómo explicar esta recuperación del cine melodramático de los estudios? No hace más que traducir el sentimiento, muy fuerte en América Latina, de que toda la vida política, económica y cultural tiene carácter melodramático. La situación actual del cine lo confirma ampliamente. ¿No se limita cada vez más el mercado cinematográfico a los productos de las grandes industrias de los medios audiovisuales, a las películas que se parecen a los juegos video, y a la inversa? Son tales los obstáculos con que tropieza la producción y sobre todo la distribución de nuestras películas, que nos sentimos amenazados del trágico sino de volvernos extranjeros en nuestro propio territorio. En esas condiciones, revivir el melodrama es también querer dialogar mejor con el público utilizando y rehabilitando un lenguaje que le resulta familiar. Nostalgia de una época en que el cine mexicano se sentía a sus anchas en su país y en América Latina. ■

● ● ● ● ● ● ● ●
José Carlos Avellar, historiador y crítico de cine brasileño. Es Secretario para América Latina de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) y forma parte de la dirección de Riofilme, empresa distribuidora de películas brasileñas. Ha publicado, entre otras obras, *Le cinéma brésilien* (Centre Georges Pompidou, París, 1987).

Nagisa Oshima

Realizador japonés. Obtuvo fama internacional con *El imperio de los sentidos* (1976). Su espíritu contestatario da a muchas de sus películas, como *Furyo* (1982) y *Max mi amor* (1986), una pujanza sorprendente.



► **Usted ha presentado este año en el Festival de Cannes una película titulada *Cien años de cine japonés*. ¿En el Japón el cine tiene verdaderamente cien años?**

— Sí, en los primeros tiempos llegaron al Japón técnicos franceses a realizar documentales. Los japoneses, siempre ávidos de todo lo que viene del exterior, se procuraron cámaras y aprendieron a servirse de ellas. Primero, filmaron espectáculos, como el teatro *kabuki*, pero muy pronto la producción se diversificó y así comenzó la historia del cine japonés.

► **¿Cuál es la orientación general de esa historia?**

— A mi juicio, desde hace cien años los realizadores japoneses tratan de acercarse a la libertad. En todo caso así lo siento yo.

► **¿Qué entiende usted por “libertad”?**

— El principal obstáculo al desarrollo del Japón ha sido siempre nuestro sistema familiar. El poder tan fuerte que se otorga al padre de familia es una herencia feudal, consagrada por la ley incluso después de la apertura del Japón, en la era Meiji. Ese poder paterno ha impregnado profundamente la trama social del Japón,



incluso la empresa y el ejército. En una empresa el presidente tenía, y a menudo tiene, un poder exorbitante, que convertía a sus empleados en hijos privados de toda responsabilidad y de todo comportamiento adulto.

Cualquier rebelión contra ese sistema firmemente establecido constituía un ultraje intolerable. El cine japonés se dedicó durante mucho tiempo a describir las diversas formas que ha adoptado esa rebelión. Incluso durante la Segunda Guerra Mundial el cine mostraba esta doble opresión por el padre, en la familia y fuera de ella.



La ceremonia
(Japón, 1971)
de Akira Kurosawa.

► ¿La ley cambió después de la guerra?

—El antiguo sistema fue abolido, y desde entonces todos los miembros de una familia tienen los mismos derechos, como en Occidente. Pero el

Ran (Japón, 1985) de Akira Kurosawa,
versión japonesa del Rey Lear de
Shakespeare.





Rapsodia en agosto (Japon, 1991)
de Akira Kurosawa.

sistema estaba tan arraigado en la sociedad que ha sobrevivido pese a la ley. Durante quince o veinte años el cine japonés siguió librando su combate contra una mentalidad arcaica. Recién a partir de 1960 una nueva generación de cineastas, de la que formo parte, conservando como telón de fondo la descomposición de la

familia, se ha propuesto realizar otro tipo de cine. Fue entonces cuando la industria cinematográfica empezó a debilitarse.

► **¿A causa de la televisión?**

— En el Japón, como en el resto del mundo, la televisión ha sido en gran parte responsable de ese debilitamiento. En mi película de montaje hay una escena de una película de esa época en la que se ve a toda una familia alrededor de la mesa mirando la televisión. No hay más centro, más eje, no quedan lazos de convivencia. El padre de familia ha encontrado alguien más poderoso que él: el aparato de televisión.

► **¿La codificación feudal quedó así aniquilada?**

— Exactamente. Empezó a aparecer una juventud desorientada, sin rumbo, sin referencias. Una juventud verdaderamente perdida, que no sabía siquiera contra qué luchar. Ya no había ningún muro frente a ella. Los jóvenes tenían dificultades para comunicarse, pues oponerse a algo es una forma elemental de comunicación. Cada vez más, y así ocurre hoy día en Japón, se ve a la juventud replegarse en sí misma, como en una especie de autismo. Y naturalmente esa actitud es uno de los principales temas del cine japonés actual.



Niños de Tokio (Japón,
1932) de Yasujiro Ozu.



Kagemusha (Japón, 1980)
de Akira Kurosawa.

Onimaru (Japón, 1987) de Yoshishige
Yoshida, una nueva versión de
Cumbres borrascosas con Yuko Tanaka
(en la foto).



► **¿Su película *El imperio de los sentidos* de 1976 provocó vivas reacciones en Japón?**

— No, y tampoco las hubo en 1982 con *Furyo*. Se esperaban protestas violentas de los veteranos de guerra japoneses. De hecho, un filme, una obra en general, no puede producir un gran impacto en nuestra sociedad. Creo que la sociedad japonesa carece de la capacidad de reacción. La única respuesta indignada vino de la policía. El rodaje se realizó en Japón, discretamente, pero el filme se montó y terminó en Francia. El productor, Anatole Dauman, era francés.

Para proyectar la película en Japón hubo, pues, que importarla. Fue entonces cuando intervinieron los servicios de la aduana japonesa, que exigieron y obtuvieron algunos cortes, lo que explica en parte la indiferencia del público japonés. Esta actitud de la aduana, que se entrometía en asuntos que no eran de su incumbencia, era algo aberrante, un verdadero abuso de poder. Pero así fue. Incluso llegó a prohibirse la publicación del libro con fotos de la película. Yo entablé un pleito, que duró siete años y que terminé por ganar.

► **¿La mentalidad japonesa es puritana?**

— En un principio no lo era. Incluso había una gran libertad de expresión. Pero con la llegada del confucianismo, del budismo y del cristianismo, las cosas cambiaron, al menos en apariencia. En el fondo, a la sociedad japonesa el sexo no le resulta chocante. Me parece interesante señalar que fueron sobre todo las mujeres las que defendieron *El imperio de los sentidos*. Constituyen por otra parte 60% del público de esa película.

► **¿La censura ha evolucionado?**

— Evoluciona en un sentido positivo, es decir hacia una mayor liberalidad, si no se la agrade. Las cosas avanzan de manera lenta, pero segura. En cambio, toda rebelión abierta suscita de inmediato una reacción, una mayor opresión.



Muchachas y gangsters (Japón, 1961) de Shohei Imamura.

► **¿El cine debe transgredir los tabúes?**

— Es una pregunta que me han hecho a menudo. A mi juicio una película, como toda obra de arte, no está hecha con un fin determinado. Una obra de arte se hace sin ideas preconcebidas. Se hace con temor, con aprehensión y con dudas. No se trata de una empresa deliberada, intencional, que sabe perfectamente adónde va. No quiere “expresar” nada. Es posible que de pasada descalabre algunos tabúes, pero no es ésa su meta.

► **En 1945, al finalizar la guerra, ¿cómo acogió el Japón vencido al cine norteamericano?**

— Lo recibí muy bien, incluso con cierta avidez. Teníamos hambre, literalmente hambre. Y el cine norteamericano nos aportaba algo más que cine: un alimento. Y así fue durante mucho tiempo. Aunque nos habíamos enfrentado a Estados Unidos y nos oponíamos a la americanización del Japón, veíamos su cine con auténtica pasión. Es verdad además que mostraba cosas para nosotros inverosímiles, por ejemplo las escenas de júbilo de la victoria.

► **¿El cine japonés tropieza hoy día con dificultades?**

— Atraviesa un período difícil, pero no obstante sigo siendo optimista. Una vez un crítico me dijo algo que me conmovió: “Eres el único japonés que habla a la vez del Japón, del resto del mundo y de sí mismo.” Es verdad que durante largo tiempo nuestros grandes maestros hablaban sólo del Japón. Nuestro cine parecía limitarse al Japón. También es cierto que hoy día los jóvenes cineastas no hablan más que de sí mismos. Pero eso también pasará. El mundo es vasto. Una síntesis siempre es posible.

► **¿Usted contribuirá a ello?**

— Así lo espero. Después de *Max mon amour*, he trabajado cuatro años en un proyecto que finalmente no se llevó a cabo. El tema eran las relaciones entre el actor japonés Sesue Hayakawa y Rodolfo Valentino en la California de los años veinte. Una historia compleja, en la que intervenían también las mujeres de ambos actores. El filme se detuvo un mes antes de comenzar el rodaje. Actualmente realizo un programa casi cotidiano en la televisión japonesa. En él hablo con mis invitados de temas culturales, políticos, sociales, incluso de las sectas. Vivo totalmente inmerso en mi época. Y además, por supuesto, pienso ya en otra película.

► **¿Sus relaciones con los técnicos estadounidenses?**

— Son excelentes. A menudo he recurrido a los servicios de mi viejo amigo Mirek Hondricek, jefe operador checo, a la vez por su gran talento y porque nos conocemos bien. Pero los técnicos norteamericanos son extraordinarios. Me gustaría mencionar la afición de los norteamericanos al cine y su disponibilidad. Para filmar la gran escena de la manifestación en Washington, en *Hair*, había pedido, por intermedio de la prensa, figurantes voluntarios. Vinieron miles, con trajes de época y un gran entusiasmo. Gracias a ellos las imágenes son impresionantes. Me pregunto si en otro país la respuesta hubiera sido tan entusiasta.



Marcello Mastroianni (a la izquierda) y el cineasta italiano Federico Fellini en 1987.

Famoso actor italiano que ha actuado en más de ochenta películas. Recibió dos premios de interpretación masculina en el Festival de Cannes, y uno en el Festival de Venecia.

entrevista

Marcello Mastroianni

► ¿Su primer encuentro con el cine?

— Mi primer encuentro con el cine fue *Ben Hur*,* un filme norteamericano. Vivía con mi familia en Turín, adonde habíamos emigrado desde la región centro meridional de Italia. Fue hacia 1930, yo debía tener unos seis años. Las imágenes de ese filme espectacular me impresionaron mucho. No lo he olvidado. Creo que ya estaba doblado al italiano. En Italia las películas nunca salían en su idioma original, siempre se las doblaba.

► ¿Cuándo decidió dedicarse al cine?

— No lo decidí yo. Después de Turín, fuimos a Roma. Mi abuelo tenía diez hijos, todos en Roma. Cuando era adolescente, entre los diez y los quince años, no teníamos dinero suficiente para gastarlo en diversiones. Los juguetes, las hondas por ejemplo, los fabricábamos nosotros mismos.

En esa época el lugar donde la muchachada se reunía no eran las salas de baile, sino la iglesia. Aunque no nos sentíamos particularmente atraídos por la religión, íbamos porque la parroquia del barrio tenía una cancha de fútbol y porque se podía cantar en el coro. En el sótano de esa iglesia, en Roma, había un teatrillo para el cual el cura párroco escribía

piezas religiosas. Y fue allí donde comencé a actuar. Continué haciéndolo en la escuela y luego en la universidad, donde estudiaba arquitectura. Formamos una compañía de aficionados. Interpretábamos obras de autores norteamericanos e italianos, y no lo hacíamos del todo mal.

Luego, intervino el azar. Montamos una obra de un autor italiano antifascista, Leo Ferrero, *Angélica*. Yo hacía de Orlando. La esposa de Federico Fellini, Giulietta Masina, interpretaba el papel de Angélica. Era muy amable de su parte actuar en nuestro espectáculo pues era ya una actriz famosa. Asistieron a la representación críticos y gente de teatro. Fue el caso, entre otros, del administrador de la compañía teatral más importante del momento, dirigida por Luchino Visconti. Vino a verme después del espectáculo y me preguntó si me interesaba ser actor profesional. Estaba buscando un joven primer actor. Esto

sucedió justo después de la guerra. Tenía veintiséis años. Mi padre había quedado ciego y yo era el sostén de mi madre y de mi familia. “Tengo responsabilidades familiares, contesté. ¿Cuánto me pagaría?” Me dijo que primero había que hablar con Visconti. Yo conocía a Visconti, pero no solía ir al teatro. Prefería ir al cine a ver las películas de Gary Cooper y John Wayne. Me gustaba actuar, pero no ver obras teatrales. Descubrí el verdadero teatro cuando entré en esa compañía. Mi carrera fue rápida. La primera obra en que actué fue *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, la segunda, *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller.

No tuve valor para anunciar a mi madre que había abandonado mi trabajo, porque le hubiera causado una gran aflicción. De modo que seguí saliendo de casa todas las mañanas a las siete y media, como si fuera a la oficina. Pero al cabo de un mes, me armé de coraje y le dije la verdad. Se alegró mucho. Fue entonces cuando comenzó realmente mi carrera de actor. Invitaba a mi padre al espectáculo. Se sentaba en una silla aparte. Le emocionaba escuchar a su hijo, aunque no pudiese verlo. Fue así

Marcello Mastroianni y Nastassja Kinski en *Así como eres* (Italia, 1978) de Alberto Lattuada.



como comencé mi carrera. De forma muy poco original.

► **¿Y su encuentro con Federico Fellini?**

— Ya había actuado en una película de Visconti, *Noches blancas*, tomada de un cuento de Dostoyevski, con María Schell, una estrella europea de la época. Y durante los diez años que pasé en la compañía teatral de Visconti había tenido ocasión de trabajar con Fellini.

Un día me avisaron que Fellini, que ya había realizado algunas películas extraordinarias, quería verme en Roma, y fui. Estaba en una playa con su guionista, el escritor Ennio Flaiano. Me anunció que quería hacer un filme con Paul Newman. Junto al actor norteamericano, para no hacerle sombra, necesitaba una cara del montón, por lo que había pensado en mí. “Estoy de acuerdo”, respondí. Y me atreví a preguntar: “¿Puedo echar una ojeada al guión?”. Contestó que sí y llamó a su guionista que se encontraba bajo otro quitasol. Este me entregó una carpeta. La abrí. Dentro sólo había un dibujo (Fellini siempre dibujaba). Representaba a un nadador cuyo sexo descendía hasta el fondo del mar y alrededor de ese sexo había un montón de mujeres nadando, como en las comedias acuáticas de Esther Williams. Enrojecí y algo incómodo declaré: “Sí, me

parece muy interesante. ¿Dónde tengo que firmar?”

Nunca volví a pedirle un guión. Hice cinco películas con él. Nos unía una amistad, una complicidad muy profunda. No era sólo un gran director de cine, sino un auténtico artista. De no haberse dedicado al cine, hubiera sido, a mi juicio, un gran escritor.

Trabajar con él era un juego permanente. Todo se volvía broma, extravagancia. Le gustaba trabajar con los actores como si fueran una pasta de modelar. Había que presentarse ante él como un niño, desnudo, y él se divertía. Se divertía enormemente, incluso con actores aficionados que elegía en las calles de Nápoles. Los napolitanos están llenos de fantasía, incluso en su aspecto físico. Poseen una personalidad muy peculiar. A Fellini le tenía sin cuidado que no fueran capaces de decir las réplicas. Decía: “Vamos, cuenta: uno, dos, tres. Ríe ahora, ríe.” Y luego los doblaba. Era extraordinario todo ese teatro en un filme.

Era exigente pero sin perder nunca un sentido del humor fenomenal. Trabajar con él fue para mí un privilegio extraordinario. Mayor que el de haber participado en grandes películas que han pasado a la historia del cine. Confieso que me sentía celoso cuando realizaba filmes en los cuales yo no actuaba.

► **¿Ha mantenido esa misma relación de amistad con otros cineastas italianos?**

— De amistad, sí, pero no esa complicidad que existía entre nosotros, como si fuéramos compañeros de escuela o del ejército, que están todo el tiempo de chacota. Tengo grandes amigos, Ettore Scola, Marco Ferreri, y muchos otros con los que he trabajado y que aprecio enormemente. Pero con Fellini era algo único.

► **¿Trabajar con directores de cine no italianos ha sido una experiencia diferente?**



Marcello Mastroianni y Anita Ekberg en *La dolce vita* (Italia, 1960) de Federico Fellini.

— No. Con los norteamericanos hice una sola película. En realidad se trataba de una realizadora inglesa. Estoy orgulloso de afirmar que soy el único actor del mundo que ha actuado en siete películas dirigidas por mujeres. ¿Hay un actor más feminista que yo?

► **¿Con las mujeres el trabajo es diferente?**

— No, no. Pero querría decir algo que a las cineastas les parecerá tal vez estúpido. Se diría que las mujeres que hacen este oficio, que ha sido tradicionalmente un oficio masculino, sienten gratitud hacia los actores que han aceptado ser dirigidos por ellas, que confían en ellas. Entonces tienen un comportamiento maternal, protector. Así lo he sentido yo...

Siempre que he trabajado con directoras de cine, aun cuando no fuese amigo suyo, incluso en una sola película, me han atendido como madrecitas, ocupándose de detalles en los que ningún realizador hubiera pensado.

► **Se dice que el cine ya no es lo que era. ¿Qué piensa usted?**

— Sí, es verdad, pero recuerdo que

mi madre solía repetir que el mundo ya no era lo que había sido. Es verdad, el mundo cambia, la gente cambia, los tiempos cambian, y no es posible seguir haciendo cosas que han quedado superadas. Hoy tal vez no habría espacio para alguien como Fellini. Siempre se dice que todo tiempo pasado fue mejor después de cumplir cuarenta o cincuenta años, pero no antes.

► **Incluso los jóvenes que se interesan por el cine hoy día afirman lo mismo. Les parece que el cine es menos libre que en el pasado.**

— Tomemos el caso de Rusia, por ejemplo, donde hice dos películas. Cuando no podían expresarse, hacían buenas películas. Desde que disponen de mayor libertad no hacen más nada. Tal vez a causa de las películas norteamericanas. Antes, cuando iba a trabajar en lo que era entonces la Unión Soviética, me recibían, lo digo sin pretensión alguna, como una

estrella. ¿Por qué? Porque no se dejaba entrar las películas norteamericanas y lo que el público conocía eran sobre todo los filmes italianos debido a su temática social. Ahora sólo les gusta el cine estadounidense. Es una competencia muy fuerte. Hay que decir también que la conquista de una libertad para la que no estaban preparados ha creado una especie de vacío. Antes estaban obligados a hacer un esfuerzo para lograr transmitir ciertas ideas en sus películas. Había que trabajar duro para engañar a la censura.

Pero la crisis existe en todas partes, en Italia, en Alemania. Hay que tener en cuenta el peligro que representa la televisión. Incluso las estrellas ya no tienen el mismo prestigio, han perdido estatura, como decía Fellini. Antes se veía a Marilyn Monroe gigantesca en la pantalla de cine, hoy en la televisión es minúscula. El cine es una especie de ceremonia religiosa llena de encanto: las luces que se apagan, el público que participa de la sesión de cine y que después sale a tomar una copa y comentar el filme...

La televisión es una invención extraordinaria, pero conduce a la soledad, impide salir al cine, incita a quedarse en casa. A causa de ella también se lee menos que antes.

► **¿Cree usted en el porvenir del cine europeo?**

— Es un placer creer en él, por cierto. Me gustaría mucho que hubiera un cine europeo. Pero, ¿los gobernantes harán algo para desarrollar esa cosa maravillosa que es el cine europeo? Hay películas nacionales que no pueden estrenarse porque las salas están ocupadas por películas norteamericanas. Es injusto. Pero es también injusto, a mi juicio, para el público estadounidense. ¿Cuántos buenos filmes se han perdido? Me parece lamentable que existan estas barreras culturales en un mundo que se ha vuelto tan pequeño. ■

* *Ben Hur* (1925), película norteamericana de Fred Niblo, uno de los filmes más celebres del cine mudo con escenas espectaculares.



La inauguración de los estudios de Cinecittà en 1937 y la fórmula de Mussolini: "El cine es el arma más poderosa."



¿Quo vadis? (Estados Unidos, 1951), fastuosa superproducción de Mervin LeRoy rodada en Cinecittà.

Cinecittà

por **Francesco Bono**

La agitada vida de los legendarios estudios italianos.

● ● ● ● ● ●
 Francesco Bono, crítico de cine italiano, se interesa en particular por el cine del norte y del centro de Europa. Ha publicado, entre otras obras, *Les films danois* (1993) y *La télévision nordique, histoire, politique et esthétique* (1994).

En la noche del 26 de septiembre de 1935 un terrible incendio destruyó los estudios de la Cines (en esa época la empresa cinematográfica más importante de Italia, situada en Roma). Inmediatamente se tomó la decisión de construir una nueva Ciudad del Cine: "Cinecittà".

La creación de Cinecittà forma parte de un vasto plan de impulso al cine italiano emprendido por el fascismo a comienzos de los años treinta. En 1931, para estimular la producción, se decide otorgar una prima de 10% sobre los beneficios de todas las películas (italianas por

cierto). En 1932 nace en Venecia el Festival Internacional de Arte Cinematográfico, uno de los más importantes del mundo hasta el día de hoy, y en 1935 inicia sus actividades el Centro Experimental de Cinematografía. El cine ha de servir para promover la imagen del régimen en Italia y en el extranjero. Mussolini proclama: "El cine es el arma más poderosa."

Cinecittà se construye en las cercanías de Roma en un tiempo récord: 475 días. El 28 de abril de 1937 el Duce inaugura solemnemente la Ciudad del Cine, réplica italiana de Hollywood. Comienza así una nueva era para el cine italiano. Entre 1937 y 1939 se ruedan allí unas sesenta películas. Los mejores realizadores y actores trabajan en sus estudios: de Alessandro Blasetti a Roberto Rossellini, de Alida Valli a Vittorio De Sica. A comienzos de los años cuarenta más de cien filmes se producen cada año en la península.

Con la caída del fascismo, en 1943, se detiene la producción. Las tropas alemanas devastan y saquean los estudios. En 1944 éstos sufren los daños provocados por los bombardeos de los aliados. Al término de la guerra hay que volver a rodar en la calle. Es el periodo, único en su género, del neorrealismo.

Hollywood del Tíber Ahora bien, Cinecittà va a renacer de sus cenizas para convertirse en un mito que, desde 1951, se propaga de Italia al mundo entero. En efecto, gracias al cambio que les resulta favorable, y a la mano de obra barata y de calidad, los norteamericanos desembarcan en Cinecittà. Los estudios se convierten en el sitio ideal para rodar las superproducciones con las que Hollywood recoge el reto lanzado por la televisión. El primer realizador venido de Estados Unidos es Henry King, que rueda en 1948 *El Príncipe de los Zorros* con Tyrone Power y Orson Welles. Dos años más tarde Mervyn Le Roy realiza *¿Quo vadis?* con Robert Taylor y Deborah Kerr.

A mediados de los años cincuenta pululan en Cinecittà grandes estrellas internacionales como Gregory Peck, Rock Hudson, Ava Gardner, Liz Taylor, Kirk Douglas, John Wayne, Audrey Hepburn, Jennifer Jones. Sus devaneos, sus disputas y sus amores son la comidilla de la prensa de la capital. Pero los norteamericanos introducen en Cinecittà un marcado profesionalismo y un gran sentido de organización. Son necesarias dos semanas de rodaje para la realización de la escena del triunfo en *Cleopatra*, de Joseph L. Mankiewicz; el episodio de los carros en *Ben Hur* de William Wyler exige tres meses de trabajo; el

puerto de Alejandría, en Egipto, se reconstruye íntegramente en Torre Astura, a unos pocos kilómetros de Roma.

Entre 1950 y 1965 Hollywood produjo 27 filmes en Cinecittà, de *Adiós a las armas* de Charles Vidor a *Vacaciones en Roma* de William Wyler, de *La caída del Imperio Romano* de Anthony Mann a *Guerra y paz* de King Vidor. Son los años de las noches de Roma animadas por las *stars* de Hollywood del Tíber, de la *dolce vita*, que Fellini inmortalizara en 1960 en la película del mismo nombre, fresco a la vez crítico y emotivo de una época desenfadada pero efímera.

La era de la televisión A mediados de los años sesenta Cinecittà se despierta para descubrir de golpe que está en plena crisis. Los norteamericanos se han ido. Ha dejado de existir el reino de las superproducciones. La competencia de la televisión, que va en aumento, no permite ya ambiciones grandiosas; el costo de la mano de obra es similar al de Hollywood. Es el fin de una época. Se desmontan los decorados, se desarmen los foros y los templos de cartón. El pasivo aumenta vertiginosamente, lo que hace imposible la renovación de las instalaciones. Cinecittà entra en una fase particularmente sombría de su historia pese a la realización de películas memorables como *Satiricón* (1969) y *La ciudad de las mujeres* (1980) de Federico Fellini o, de Luchino Visconti, *La caída de los dioses* (1969) y *Luis II de Baviera* (1972). Este colapso de unos diez años coincide en parte con la crisis mundial del cine.

La situación mejora a comienzos de los años ochenta gracias a la venta de un vasto terreno perteneciente a los estudios. En 1984 Sergio Leone rueda *Erase una vez en América* y Bernardo Bertolucci recrea el Pekín de entreguerras para *El último Emperador* (que será premiado en Hollywood con cuatro óscar). Regresan los extranjeros. Johannes Schaaf produce en Cinecittà *Momo* y Jean-Jacques Annaud rueda allí, en 1986, *El nombre de la rosa*. Fellini, que desde siempre se siente en su casa en Cinecittà, le rinde homenaje en 1987 con *La entrevista*, película emotiva y melancólica.

Los años pasan, Cinecittà cambia. La televisión se ha apoderado de ella y ocupa los platós más importantes, desde los cuales se difunden en directo los "shows" y los juegos que siguen millones de telespectadores. Los adolescentes, que conocen el cine sobre todo a través del magnetoscopio, se agolpan a sus puertas para hacer carrera en la pantalla pequeña. ■

Federico Fellini durante el rodaje de su película *La voz de la luna* (1990).



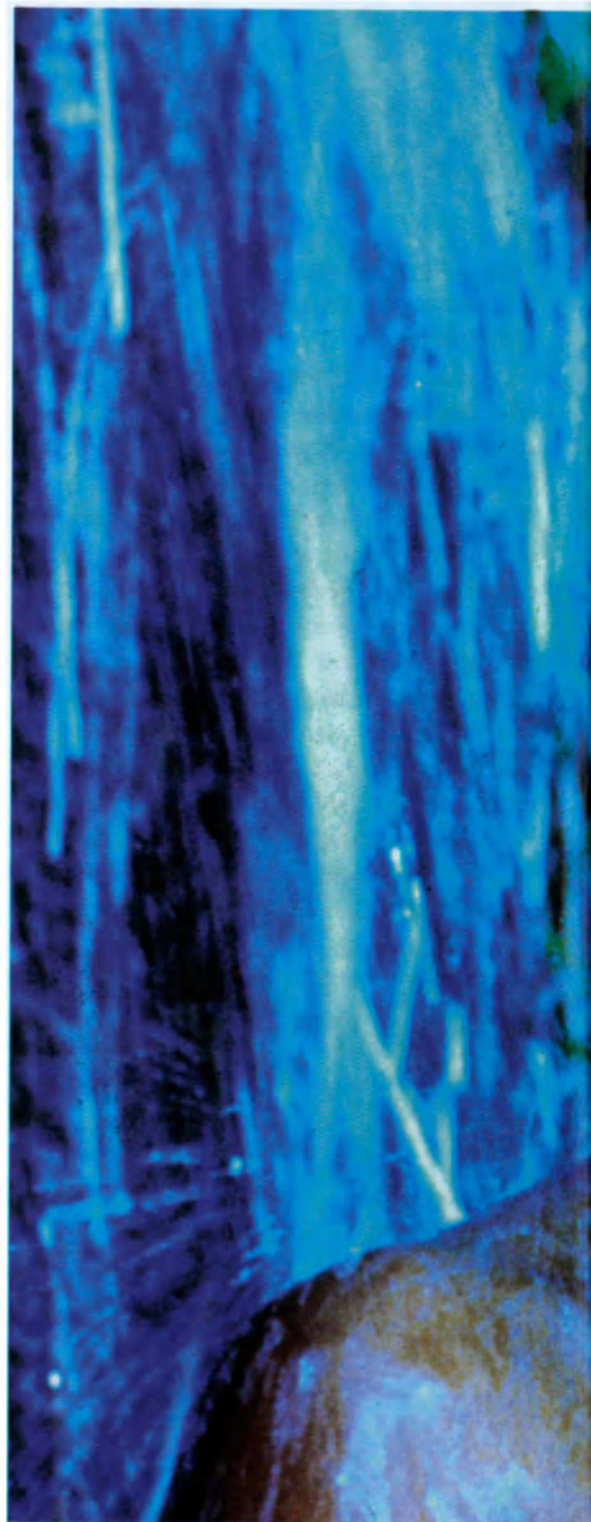
Africa: Extranjeros en su

por Gaston Kaboré

Sin raíces propias,
económicas y culturales, el
cine africano está amenazado
en su razón de ser.

El número de festivales, retrospectivas, muestras, semanas, días y encuentros dedicados al cine africano no ha cesado de aumentar desde hace veinte años. Este incremento, considerable en Europa occidental, obtiene el récord absoluto en Francia. No cabe menos que sentirse perplejo ante ese “boom” cuando se sabe que el cine africano sigue estando dramáticamente ausente en su propio territorio.

En efecto, podrían contarse con los dedos de una mano los festivales y encuentros cinematográficos que se celebran en África. El centenar de largometrajes producidos anualmente en el continente (Egipto incluido) ocupan menos de 0,1% de las pantallas de



propia tierra

Aoua Sangare en
La luz (Malí, 1987) de
Suleimán Cissé.





Wênd Kuuni
(El don de Dios, 1982)
de Gaston Kaboré.

cine comerciales. Es la vulnerabilidad congénita del cine africano la que, paradójicamente, lo expone a ese temible éxito cultural fuera de su propio continente.

Una moda cultural Al no disponer de apoyo económico y cultural en su lugar de origen, el cine africano queda en manos de esos mercaderes de ilusiones —los organizadores de manifestaciones dedicadas al cine africano en Europa y en Norteamérica.

Muchos de ellos son divulgadores convencidos y sinceros del cine africano, pero sólo unos pocos tienen una visión cabal de la verdadera tarea de promoción de esas películas por un festival. A menudo reina una gran confusión en cuanto se abordan cuestiones concretas como el impacto mediático, la constitución de un verdadero público, el apoyo financiero y la distribución de los filmes.

Es evidente que nada obliga a los cineastas africanos a responder a las numerosas solicitudes de que son objeto, pero el aislamiento de esos creadores independientes y la precariedad de sus medios de subsistencia los incitan a buscar en el exterior un indispensable e hipotético reconocimiento. Para muchos cineastas del Magreb y del África francófona subsahariana un trayecto de avión que pasa por París es el “argumento fatal” que suele persuadirlos de participar en un festival. Pero la multiplicación de festivales no basta para conferir al cine africano el valor comercial que tiene derecho a esperar.

¿Cuándo pasará la moda del filme africano? ¿Y que quedará entonces de ese cine?

Mal conocido y tratado como un producto extranjero en su lugar de origen, el cine africano parece avanzar a la deriva, dispuesto a caer en brazos del primer cortejante del Norte. Cuando se sabe, además, hasta qué punto el cine africano depende de Europa para el financiamiento de la producción, cabe temer lo peor: una extraversión total de ese cine sin raíces propias. Ello plantea la imperiosa necesidad de que arraigue en su propio suelo.



La elección
(Burkina Faso, 1986) de
Idrissa Ouedraogo.

Un reflejo de una importancia vital ¿Cómo conseguirlo cuando vemos que Africa dispone de menos de una butaca de cine por 100.000 habitantes, que el precio de una entrada es escasamente remunerador y que el conjunto del sector cinematográfico adolece de una grave desorganización? Se han hecho varios intentos para poner remedio a esta situación. Una respuesta ejemplar fue la fundación del Consorcio Interafricano de Distribución Cinematográfica (CIDC). Este mercado común del cine reunía a una decena de países francófonos y funcionó realmente de 1979 a 1985. Después fracasó debido a las exigencias políticas y administrativas que entorpecían su acción, en perjuicio de consideraciones auténticamente económicas y profesionales. Los cineastas africanos habían cifrado grandes esperanzas en el CIDC. Su fracaso causó una verdadera conmoción e hizo dudar de la voluntad real de integración regional de los Estados africanos.

Hoy día son pocos los países que aspiran a unificar sus mercados cinematográficos. Sin embargo, la constitución de asociaciones regionales sigue siendo la única respuesta a la exigüidad de los mercados nacionales, dentro de los cuales es ilusorio esperar recuperar los costos de producción. La aparición del satélite y de las antenas parabólicas ha asestado un golpe mortal a la industria apenas nacida del cine africano. Muchos países podrían encontrar en ello fácil pretexto para un

inmovilismo culpable. Pero la situación actual impone el deber de perseverar, pues, hoy más que nunca, la invasión de imágenes venidas del cielo nos obliga a producir obras que respondan a la necesidad vital de los pueblos africanos de poseer su propio reflejo, su propia imagen. ■



● ● ● ● ● ● ●
 Gaston Kaboré, realizador burkinabé, es autor entre otras películas de *Wënd Kuni* (El don de Dios), que obtuvo el César de la mejor película francófona en 1985, *Zamboko* (1988) y *Rabi* (1992). Dirige, desde 1985, la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI), organización profesional que lucha por el desarrollo del arte y de la industria cinematográfica en Africa.



Guelwaar, leyenda africana del Africa del siglo XXI (Senegal, 1991) de Sembene Ousmane.

Milčo Mančevski



Realizador macedonio. Su película *Before the rain* recibió el León de Oro en el Festival de Venecia 1994 y fue seleccionada para el Oscar norteamericano 1995.

► **A los veinte años decidiste dejarlo todo y marcharte a Estados Unidos. Has vuelto a los treinta y cuatro para rodar una parte de *Before the rain*. ¿Por qué te fuiste? ¿Por qué has vuelto?**

— Creo que a los veinte años todo el mundo tiene necesidad de irse, de inventarse. América, el sueño americano, es la Tierra prometida de la reinención. No es casual que la gente que llegaba antaño a ese país cambiara de nombre. Este cambio obedecía a una necesidad consciente o

no, de volver a empezar. Así pues, me fui porque necesitaba irme. Esta era la primera razón. La segunda era el cine. Y la tercera, que guarda relación con la primera, era descubrir cosas nuevas: una nueva cultura, un nuevo estilo de vida, una evasión. En cuanto al regreso, se produce constantemente en mí. Siempre estoy, "esquizofrénicamente", a medio camino.

► **El mito del retorno está presente en tu película: Aleksandar, fotógrafo macedonio residente en Londres, decide regresar a su aldea natal sin que esta decisión tenga una explicación racional.**

— De hecho la película se basa en tres modelos míticos. Ulises o el retorno, Romeo y Julieta o el amor imposible, Hamlet o la duda. Para mí el cine no es verdaderamente arte, sino que cuenta mitos. Mi trabajo de cineasta consistía en encontrar el medio de decirlos en un lenguaje nuevo, sin más, porque no se inventan nuevos mitos.

► **Tres mitos, desarrollados en tres partes: "Las palabras", "Las imágenes", "Los rostros". ¿De dónde salen esos títulos?**

— No hay en mí idea preconcebida ni mensaje premeditado. Estos tres elementos se impusieron mientras escribía el guión. Fíjate en que son los tres componentes fundamentales de todo filme. Elige una película, analízala, disécala, y no encontrarás otra cosa.

► **Has dicho en una entrevista que esta película había nacido de un sentimiento...**

— Fue algo muy vago al principio. Después de una larga ausencia volvía a Skopje por razones personales. La guerra iba a estallar pronto en Eslovenia. Había una especie de presión en la atmósfera, como cuando va a pasar algo importante, como cuando va a llover. Así surgió el título. La historia vino después.

► **La historia gira en torno a un conflicto imaginario entre macedonios ortodoxos y albaneses musulmanes. ¿Es un presentimiento?**

— Esta historia no es característica de Macedonia ni de la ex Yugoslavia. Podría perfectamente suceder en Irlanda del Norte, en la ex Unión Soviética o en cualquier lugar del mundo. Desde un punto de vista pragmático, la película es una advertencia. Pero no es un documental. No hay que verlo así en absoluto. Por lo demás, un documental no habría podido prescindir de los políticos, teniendo en cuenta el papel que desempeñan en las guerras. *Before the rain* está muy lejos de la política. No soy capaz de hablar de política, que, además, no me interesa.

► **Es una película muy estilizada. Muchas veces la fotografía es de una belleza irreal.**

— Este es un tema que me ha preocupado enormemente. Estuve dudando mucho entre una mirada más realista, más documental, y la estilización. Opté por ésta, una vez más sin explicación racional. Se impuso sola, o bien la impusieron la historia, los personajes. Si en la primera parte de la película las imágenes parecen surgir de un cuento de hadas es porque para el protagonista, el joven monje ortodoxo Kiril, el mundo es un cuento de hadas. Dios y el mundo son una misma cosa. Todo es hermoso. La luna llena y las estrellas fugaces aparecen tal como él las ve. Como ya he dicho en otra ocasión,

esos planos no eran un encargo de la Oficina de Turismo de Macedonia, sino una exigencia del personaje de Kiril.

► **¿Te sitúas en alguna tradición?**

— No en una sino en muchas. No formo parte de ninguna corriente cinematográfica particular. Ahora bien, muchos cineastas, artistas y escritores que admiro están presentes en lo que hago, pero no sé hasta qué punto. Son los demás los que deben decirlo.

► **¿No hay ningún parentesco entre lo que has hecho antes —tus spots, clips y documentales— y tu película? ¿No hay ninguna influencia del escritor que eres en el cineasta?**

— En el fondo soy un purista. Me gusta el arte puro, como la música, la pintura, quizá la poesía. Las películas narrativas y la ópera en cierto modo son para mí géneros espurios. Por eso he buscado la parte de pureza en todo lo que he realizado hasta ahora. Entre todas las experiencias que citas, donde me siento más libre es en la escritura. En cine soy un aprendiz.

Las películas y los videos son medios de ampliar la escritura, que adquiere así una nueva dimensión al mismo tiempo que llega a un público más amplio.

Por otra parte, me parece que videos y películas no tienen casi nada en común. El clip pertenece al diseño y gira en torno a una estrella. La película cuenta una historia y su tema es la gente. Además, sus medios de expresión son completamente distintos.

En cuanto a los documentales, he realizado algunos, pero es un género en el que no creo. No creo, porque pretenden reproducir la realidad objetiva, cuando todos sabemos lo difícil que es decir qué es la realidad objetiva. El hecho mismo de contar esa realidad actúa sobre ella y la modifica. Cualesquiera que sean los esfuerzos y los objetivos del realizador, acaba por tomar partido.

► **Tomar partido es precisamente una de los grandes interrogantes que**

Before the rain (1994): el entierro de Aleksandar, escena inicial y final de la película.



plantea en el fondo tu película. Mucha gente en Yugoslavia ha tenido que afrontar este problema.

— A Aleksandar se le presentan dos soluciones. La primera consiste en pasarse al “bando” de sus primos, entregándoles a la joven albanesa Zamira, sospechosa de asesinato. La segunda es seguir protegiendo a Zamira y oponiéndose a su propia familia. Optará por Zamira y firmará así su sentencia de muerte.

A diferencia de Aleksandar, el joven monje Kiril es incapaz de tomar partido. Si recoge a la misma Zamira, no es por una decisión personal, sino por casualidad. Se enamora y abandona el monasterio para irse con ella al extranjero, pero el primer obstáculo le hace retroceder: sorprendido por la familia de Zamira, se somete sin chistar a la voluntad del abuelo y deja plantada a la muchacha que, en un intento desesperado de seguirle, muere asesinada por su propio hermano.

Kiril no se compromete, no actúa, no decide. Es de los que sufren las cosas. De los tres personajes, es el único que salva la vida, pero es también el más trágico, mientras que Aleksandar es feliz.

► ¿Qué partido tomaste tú?

— He necesitado toda una película

Aleksandar decide salvar a Zamira.



para decirlo, y no ha sido suficiente. ¿Cómo quieres que lo resuma en unas cuantas palabras? Lo que es seguro es que las ideas preconcebidas envejecen mal. Los que hemos crecido en la época de la guerra fría y el comunismo hemos visto cómo podían degenerar las revoluciones. Abrazas un ideal con la cabeza llena de ilusiones y, sin que te des cuenta, ese ideal se ha transformado, muy concretamente, en su propia caricatura. Pero ya no puedes hacer nada, ya estás comprometido. Siempre me he preguntado cómo era posible definirse en relación con una ideología, mantener sus posiciones, cuando todo alrededor, el mundo entero, cambia.

► No negarás que tomas partido contra la violencia.

— Sí, claro, condeno la violencia, la exclusión, el tribalismo, el nacionalismo, todo lo que a mi juicio es “egoísmo colectivo”. Pero de lo que se trata es de saber cómo perseverar en tu pacifismo cuando te lanzan piedras. Si reaccionas, comprometes tus ideales. Si no, acabarán por lanzarte bombas.

► Una de las escenas más violentas —la matanza en el restaurante londinense— está rodada en lengua serbia, sin traducción. ¿Está dirigida únicamente al público “ex yugoslavo”?

— Al revés, está dirigida a todos menos a los yugoslavos. Tenía intención de rodar esta escena en otra lengua, en cualquiera, en armenio por ejemplo. Luego tropecé con dificultades técnicas. En cualquier caso, la escena es presenciada y vivida por Anne, la inglesa. Por eso no está traducida. Anne no entiende nada. Participa en una de esas matanzas que se vislumbran un momento en la televisión antes de cambiar de programa. Con la diferencia de que, en ese caso, la guerra sale de la televisión y se mete en tu casa. Esta guerra que pertenece a los demás no pertenece sólo a los



El joven monje ortodoxo Kiril, en primer plano, y Zamira, la muchacha albanesa.

demás. No preguntes “por quién doblan las campanas”. Están doblando por ti.

► ¿Has tenido que hacer sacrificios para realizar tu película?

— Todos los realizadores calculan. Los que hacen películas “de arte”, también. Hablar de política, poner un poco de surrealismo, hacer escenas muy lentas, proyectar una imagen del mundo visto con los ojos de un niño son a menudo trucos para venderse como “realizador de películas de arte”, del mismo modo que las películas norteamericanas de capa y espada o las películas de estilo Arnold Schwarzenegger son un truco para atraer a otro tipo de público. Quiero decir que el género en sí no representa ni una garantía de calidad ni un pasaporte para la mediocridad. Una película debe tener a la vez un lado muy emotivo y un lado muy estructurado. Si faltan uno u otro, el resultado es “kitsch”. Juntos crean un contraste que da relieve a la obra.

Para realizar *Before the rain* no he sufrido presiones del exterior, a no ser la del tiempo, es decir, del dinero. Pero estos son gajes del oficio. ■

Volker Schlöndorff



Realizador alemán. En 1979 *El tambor de hojalata* recibió la Palma de Oro del Festival de Cannes y, en Hollywood, el Oscar a la mejor película extranjera.

entrevista

► ¿Cuál fue la primera película que usted vio?

— Era una especie de western alemán, titulado *Los niños de Mara Mara*. Nunca he conseguido encontrarlo. Pero me dejó una impresión imborrable. Aparecían niños colgados de unos ganchos, como en una carnicería. Era en 1953. Yo tenía trece años.

► ¿Nunca había ido al cine hasta esa edad?

— Jamás. Escuchábamos sobre todo la radio. Recuerdo haber visto, dos o tres años más tarde, *La sangre de un poeta*, de Jean Cocteau. Otra película señera en esa época fue *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock.

► ¿Sintió usted en ese momento el deseo de filmar?

— Mi deseo, hacia los catorce años, era tener un destino distinto de lo corriente: no quería ser médico ni abogado. Como tantos adolescentes, escribía poemas, novelas cortas. Pero buscaba un medio de explorar el mundo más que una forma de expresarme. Recuerdo que me entusiasmó un reportaje publicado en una revista que había encontrado en la bodega. Mostraba un equipo rodando una película en algún rincón de África: hombres con gorras, camellos, una cámara y un trípode. Me dije: he ahí lo que quiero hacer. En esa época

tomaba también muchas fotos. Pero, sobre todo, leía. Era un devorador de libros. De ahí viene mi pasión, que no me ha abandonado, por adaptar a la pantalla obras literarias.

► ¿Qué leía?

— De todo un poco, o más bien, mucho. Como sucede a menudo en esos casos, leí todo demasiado pronto. Me gustaban Faulkner, Hemingway, Balzac. Conservo un recuerdo muy vivo de *La piel de zapa*, de *Esplendores y miserias de las cortesanas*. Sin olvidar a Dostoyevski. Debía tener doce años cuando leí a Schopenhauer. “Eso no es para ti”, me dijo mi padre...

► ¿Por qué se vino a Francia?

— Para aprender el idioma. Estudié, hacia los quince o dieciséis años, en un colegio de Vannes. Un padre jesuita representó mucho para mí. Simpatizábamos en temas de teología, filosofía, cine. Es allí, en el cineclub, donde profundicé mi conocimiento y mi amor por el cine. Vi lo que llamábamos los “clásicos”, de Buster Keaton a Carl Dreyer. Es allí también donde descubrí el gran cine alemán de la preguerra, en particular Fritz Lang. Un poco más tarde conocí a Friedrich Murnau, a Ewald André Dupont —pienso en su película *Variétés*—, y a Lupu-Pick.

► ¿Y entre las películas que salían en ese momento?

— Muchas que me impresionaron profundamente. En particular, *Nido de ratas* de Elia Kazan, con Marlon Brando. Al ver ese filme descubrí que el cine podía hacer algo contra la injusticia. Hubo también *Noche y niebla*, de Alain Resnais, poderosa revelación de los campos de la muerte. Y, en un género opuesto, recuerdo una película de Henri Verneuil, *Deshojando la margarita*, con Brigitte Bardot y Darry Cowl, o *Il Bidone*, de Federico Fellini.

► ¿En qué sentido lo impresionaron?

— Comprendí poco a poco que el cine es un verdadero oficio que hay que aprender. Después del bachillerato, que aprobé en Francia, entré en el IDHEC, el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, pero no seguí los cursos... En efecto, a raíz de una serie de casualidades fui contratado por Louis Malle como pasante. Este rodaba entonces *Zazie dans le métro*. Fue así como me inicié en la realización. Desde entonces no he abandonado nunca el cine...

► ¿Cómo se desarrolló su carrera?

— En Francia primero, donde fui asistente de Jean-Pierre Melville y de Louis Malle. Luego tomé la decisión de



Nido de escorpiones (RFA, 1966) de Volker Schlöndorff, basado en la novela de Robert Musil *Las tribulaciones del estudiante Törless*, con Matthieu Carrière (a la izquierda) en el papel principal.

El joven actor David Bennent en *El tambor de hojalata* (RFA, 1979) de Volker Schlöndorff, filme basado en la novela de Günter Grass.



regresar a Alemania y de convertirme en cineasta alemán. En 1965 rodé mi primera película, *Nido de escorpiones*, basada en una novela del escritor austriaco Robert Musil. Fue bien acogida. Posteriormente, hice otras dos con la actriz y cineasta Margarethe von Trotta. En 1978, *El tambor de hoja-*

lata, adaptación de una novela de Günter Grass, fue premiado en Cannes y en Hollywood. Participé activamente en el movimiento cinematográfico alemán de los años sesenta y setenta junto a Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Peter Fleischmann, Werner Herzog y otros. Más adelante, este movimiento se disgregó. Partí entonces a Estados Unidos donde trabajé sobre todo para la televisión. También rodé en Francia *Un amor de Swann* basada en la obra de Marcel Proust.

► ¿Qué recuerdo tiene de Estados Unidos?

— Trabajé en excelentes condiciones con actores legendarios, como Dustin Hoffman y Richard Widmark. Pero me cuesta plegarme a la concepción de un cine que es sólo un producto comercial entre otros. Creo que el cine, tratase de un arte como pretenden algunos o de un medio de expresión, merece un poco más. El poder absoluto de que gozan en Estados Unidos el productor y el distribuidor obstaculiza esa expresión. Al menos en lo que a mí respecta. El realizador debe librar un combate terrible, cotidiano, que termina por agotar a los más resistentes.

Pero me gustaría volver a Estados Unidos para hacer una película. Tengo allí buenos amigos, en espe-

cial Billy Wilder, autor de *Una Eva y dos Adanes* —un hombre ingenioso y sutil. Propone una imagen de nuestra condición de fabricantes de espectáculo que me parece justa...

► **¿Cuál?**

— Un cineasta, dice, se parece a un ilusionista que hace su número en un music-hall. Cada noche recibe más o menos la misma cantidad de aplausos. Pero a veces en medio del número una hermosa mujer desnuda cruza el escenario detrás de él, sin que se dé cuenta. El público, loco de entusiasmo, lo ovaciona. Esa noche, el ilusionista, encantado, vuelve a su casa: "¡Qué bueno, se dice, di en el clavo, he ganado la partida!" Al día siguiente, henchido de satisfacción, vuelve al escenario...

► **¿Pero si esa noche la mujer desnuda, en otras palabras la encarnación de la vida, no se presenta?**

— ¡Bueno! No esa noche... Sus apariciones son totalmente imprevisibles. Pero lo esencial es que no nos abandone. Que exista todavía una posibilidad...

► **¿Después de Estados Unidos, volvió a Alemania?**

— Sí. Me moví bastante. Hice una nueva película, *El viajero*, basada en *Homo Faber*, una novela de Max Frisch, el escritor suizo de lengua alemana. Luego, en 1990, tuve una oportunidad excepcional: hacerme cargo de los legendarios estudios de Babelsberg, que hoy día dirijo. Situados en Postdam, a poca distancia de Berlín, en la ex República Democrática Alemana, esos estudios representan todo el pasado cinematográfico alemán. Al producirse la reunificación, surgió la pregunta: ¿qué hacer con Babelsberg? Las instalaciones técnicas estaban deterioradas. Todo estaba por rehacer. Dudé. Y luego me lancé en la aventura, con la ayuda de mi viejo camarada Peter Fleischmann. Hoy día los estudios reviven. Dentro de poco tendremos probablemente la

más hermosa fábrica de imágenes existente en Europa.

► **¿Es aun posible un cine europeo?**

— Sí, sin lugar a dudas. Existe en primer lugar el ejemplo del cine francés, que ha sabido protegerse mejor que los demás. Vamos a tratar de inspirarnos en las leyes francesas. A continuación, ha repuntado la afluencia a las salas, en Alemania como en Gran Bretaña. Por último, me parece evidente que Europa, en el cine como en otros campos, tiene aun mucho que decir y que mostrar. La fuerza de Europa es su diversidad.

► **¿Pero el cine norteamericano, en Europa como en otros lugares, no ocupa una posición preeminente?**

— En las salas, sí. Pero en la televisión la situación es distinta. La mayor parte de los grandes éxitos de televisión —me refiero a las obras de ficción— son películas nacionales. No se trata de cerrar las puertas al cine norteamericano. ¡Sería absurdo y, por lo demás, imposible! Simplemente, debemos explicar con paciencia —y ése es el objeto de todas nuestras conversaciones e iniciativas en los organismos europeos— que otra forma de cine puede existir. Ese cine, con su ambición y su calidad, es el cine europeo. Pero es también el cine del resto del mundo: el de Nikita Mijalkov, de Zhang Yimou, de Abbas

Kiarostami, de Suleimán Cissé, y de otros mil jóvenes cineastas que, en todas partes, desaparecerán a su vez si nosotros desaparecemos —sin tener la más mínima posibilidad de hacer una película. Europa, no hay que olvidarlo, no se contenta con producir: coproduce, en Europa misma y también fuera de ella.

► **¿Por consiguiente, no cabe el pesimismo?**

— Ni el optimismo irreflexivo. La lucha será dura, larga, difícil, pues en ella se conjugan lo económico y lo artístico.

► **¿Y la crisis del cine?**

— Es una historia antigua. He hecho todas mis películas en situación de crisis. Por consiguiente...

► **¿Le parece ilusoria la crisis?**

— Evidentemente no. La producción europea, por ejemplo, ha bajado mucho. No siempre hemos sentido el peligro. Pero no hay crisis del cine de manera absoluta. En realidad, jamás hemos visto tantas películas como ahora. El hecho nuevo es que a menudo las vemos en casa, en la televisión, en casetes, en disco láser. ¿El cine ha perdido por ello su fuerza? Dicho de otro modo, ¿ha dejado de ser el cine ese acontecimiento incomparable que hacía latir mi corazón, a los quince años, cuando iba a ver en una sala oscura *Nido de ratas*? La respuesta depende de nosotros. ■

Un amor de Swann
(Francia-RFA,
1984) de Volker
Schlöndorff, con
Ornella Muti y
Jeremy Irons en los
papeles
principales
(en la foto).



Los estudios de

Numerosas estrellas del cine alemán debutaron en los legendarios estudios de Babelsberg, en los alrededores de Berlín. El primer estudio, con muros de vidrio, fue construido en 1912 en un terreno de 40.000 m² que la empresa cinematográfica Bioscop había adquirido un año antes. En los ochenta años siguientes se rodaron en Babelsberg unas 2.500 películas.

Entre las personalidades que contribu-

yeron a la celebridad de los nuevos estudios se encuentran la actriz Asta Nielsen, Paul Wegener, director de *Golem* (1915), y Ernst Lubitsch, que en 1918 realizó en los estudios siete películas, en particular su primer éxito internacional *Carmen*, con Pola Negri. Dos grandes cineastas, cuyas carreras estuvieron estrechamente ligadas en los años veinte a los estudios Babelsberg, fueron Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927) y Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu*, 1922). En 1929 hicieron su aparición los primeros platós de rodaje para el cine sonoro. Y el año siguiente se rodó *El ángel azul* con Marlene Dietrich y Emile Jannings en los papeles principales.

Tras la nacionalización de la industria cinematográfica alemana en 1938-1939, los estudios quedaron bajo el control del Ministerio de Propaganda del régimen nazi, dirigido por Josef Goebbels. El cine alemán ya estaba debilitado por el éxodo de numerosos cineastas de talento, que se inició a comienzos de los años treinta, cuando Fritz Lang y Douglas Sirk partieron a Estados Unidos huyendo del régimen nazi.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los estudios, donde se había instalado la empresa estatal DEFA Film AG, realizaron más de setecientos largometrajes, entre ellos 150 filmes para niños, y, de 1959 a 1990, 600



El proyecto ganador para el Centro Internacional de Babelsberg (Krier und Kohl, Berlín).

Junto a estas líneas, *Metrópolis* (Alemania, 1927) de Fritz Lang, obra cumbre del cine alemán.

Página de la derecha, *El ángel azul* (Alemania, 1929-1930) de Josef von Sternberg, con Marlene Dietrich (en primer plano) en el papel de la cantante Lola-Lola.



Babelsberg

filmes para la televisión. A partir de 1992, en el marco de un vasto programa, se ha emprendido la tarea de modernizar los estudios de grabación y de hacer de Babelsberg un centro internacional con múltiples actividades mediáticas. Babelsberg (que ha atraído a más de medio millón de visitantes en 1994) será pronto una auténtica ciudad dedicada a la comunicación, dotada de centros comerciales, sociales, educativos, así como de hoteles, cines y restaurantes. **N. T. ■**



Los estudios de Babelsberg hacia fines de los años treinta.





La memoria cinematográfica en peligro

por Thereza Wagner



En la sede de la UNESCO en París, el 19 de octubre de 1994, el Director General de la Organización, Federico Mayor, designó a la actriz francesa Catherine Deneuve embajadora de buena voluntad de la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio cinematográfico.

Con el advenimiento del cine sonoro, en los años treinta, surgen también los primeros archivos cinematográficos en instituciones especializadas. En 1933 nace el Instituto Sueco del Film, en 1935 el *Reichsfilmmarchiv* (desaparecido después de la guerra) en Berlín, la *Museum of Modern Art Film Library* en Nueva York, la *National Film Library* en Londres, y, por último, la Cinemateca Francesa en París en 1936.

Se estima que en esa época el 80% de los negativos de las películas mudas ya se habían perdido. Sea que se hubiesen destruido masivamente al aparecer el cine sonoro, o que después de guardarlos, a medida que se los retiraba del mercado, se hubiese terminado por

destruirlos por falta de espacio o como precaución frente a posibles incendios.*

La primera tarea de las cinematecas consistió pues en convencer a los grandes productores de que les confiaran en depósito o les cedieran una copia de cada película para sus archivos. Esta iniciativa, que en un comienzo pareció sorprendente, fue en definitiva bien aceptada por los patrones de esta industria, que veían en ella un medio de conservar el valor comercial de las películas pese a las contingencias de un mercado siempre caprichoso.

Dos misiones Los archivos tenían al principio dos misiones. La primera, defendida por Ernest Lindgren, primer director de la *National Film Library*, era reunir la producción cinematográfica, encargarse de su preservación, hacer un inventario de ella, crear condiciones adecuadas de almacenamiento de las bobinas, así como establecer una filmografía nacional y una lista de las colecciones. La segunda, defendida contra Lindgren por Henri Langlois, conservador de la Cinemateca Francesa, perseguía estimular la investigación y el estudio del arte cinematográfico, un terreno hasta el momento escasamente explorado. Esta última función exigía mostrar al público las colecciones acumuladas en las cinematecas.

Muy pronto esas dos concepciones, claramente antagónicas, dividieron a los archiveros, reunidos a partir de 1936 en la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF). Habrá que esperar hasta los años ochenta para que concluya esta guerra.

En esos mismos años se advirtió la aparición del síndrome del vinagre (un proceso de degradación de la película que blanquea la



Thereza Wagner trabaja en el Sector de promoción de las artes y la creatividad en la UNESCO.

imagen) en los filmes realizados entre 1950 y 1960 con un soporte a base de triacetato de celulosa. La película de este tipo, cuya utilización se había generalizado en los años cincuenta por no ser inflamable, resultó ser, con el tiempo, poco fiable. Alrededor de un 60% de los filmes "acetato" están actualmente en peligro.

Este porcentaje es mucho más elevado tratándose de la producción cinematográfica de los países en desarrollo; las condiciones de almacenamiento, sumamente precarias, aceleran el deterioro. Por desgracia, en esos países aun no se ha cobrado conciencia de la inmensa pérdida que representaría la desaparición del patrimonio cinematográfico mundial. Además, la restauración de dicho patrimonio tiene, proporcionalmente, un costo muy superior al que significó la realización de las películas que se desea salvar. Por último, en esos países las instalaciones nacionales de almacenamiento, de conservación y de salvaguardia se encuentran, las más de las veces, en una etapa incipiente.

Las defensas Ante la importancia de las necesidades y la magnitud de la tarea, surgen varios interrogantes. ¿Cómo restaurar y qué restaurar? ¿Dónde conservar el patrimonio restaurado?

Para los archiveros de cine de los países desarrollados es indispensable conservar todas las películas "nitrate" (o sea, las producidas antes de 1950) a causa de su escasez — se estima, en efecto, que unas tres cuartas partes de ese patrimonio se han perdido. Por lo que respecta a los filmes en soporte acetato, es necesario elegir.

En Estados Unidos, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, y algunos otros realizadores destacados, inquietos ante el deterioro de los colores de sus películas, decidieron crear, desde fines de los años ochenta, una sociedad para su salvaguarda.

Por su parte, las cinematecas y archivos estadounidenses, que son doce, restauran su patrimonio de filmes nitrate con la ayuda de fundaciones privadas. Pero esa labor, dada la importancia de las colecciones, aun está inconclusa.

Hace unos cuatro años la Comisión de las Comunidades Europeas lanzaba un "Proyecto Lumière" para salvar el patrimonio nitrate de los países de la comunidad. Para llevar a cabo una tarea semejante, centrada en particular en los países en desarrollo, la UNESCO ha decidido lanzar un vasto programa internacional titulado "Salvemos el patrimonio cinematográfico". Lleva a cabo esa iniciativa en cooperación con la FIAF, que cuenta hoy día más de cien cinematecas afiliadas, repartidas en unos sesenta Estados.

Varias facetas El programa comprende varias facetas: valorización, salvaguardia, protección y difusión del cine y de su patrimonio.

En el plano de la valorización, la UNESCO estudia la posibilidad de preparar una lista de las películas que deberían ser consideradas patrimonio nacional e internacional. Esta labor se efectúa actualmente en el marco del programa "Memoria del mundo" con la cooperación de los Estados, las cinematecas y los archivos. Con esta perspectiva se organizó también, en enero de 1995, un festival internacional de filmes restaurados y recuperados sobre el tema de la tolerancia. Se complementará con una publicación, destinada a los establecimientos de enseñanza primaria y secundaria, en la que figurará una lista y una reseña de las sesenta películas más importantes de la historia del cine que tratan de la tolerancia.

En el plano de la preservación y la salvaguardia propiamente dichas, la UNESCO acaba de crear un fondo que prevé la apertura de una cuenta especial con miras de la restauración del patrimonio cinematográfico y de su protección. Entre otras medidas para alimentar dicho fondo, se iniciará este año una gran suscripción internacional: "Con la UNESCO restaura una película". La actriz francesa Catherine Deneuve, embajadora de buena voluntad de la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio cinematográfico, preside ese fondo.

Por otra parte, la UNESCO impulsará la celebración de acuerdos de cooperación y de apadrinamiento entre las cinematecas y los archivos de los países ricos y los de los países pobres. A tal efecto, la Organización debe iniciar una amplia labor de sensibilización de la opinión con miras a promover el cine y la imagen fílmica. Se trata de una acción de largo aliento que ha de complementarse en los países con festivales de cine, publicaciones y otras actividades movilizadoras. ■

* Hasta 1950 las películas se fabricaban con nitrate de celulosa, materia sumamente inflamable y autodegradable.

La medalla Federico Fellini de la UNESCO. Dibujo del artista italiano Valerio Adami y maqueta del escultor francés Robert Michel. Esta medalla recompensa las acciones emprendidas por profesionales del cine para promover el séptimo arte. Fue otorgada por primera vez el 24 de mayo de 1995 a Pierre Viot, presidente del Festival de Cannes.



Salvar el patrimonio cinematográfico del siglo XX

"El siglo veinte pasará a la historia de la civilización como el siglo portador de un nuevo arte: el séptimo arte. Un arte que, si trabajamos realmente para salvarlo, conservará la filosofía, la historia, la vida cotidiana, la problemática, las emociones y el pensamiento de toda una época."

Melina Mercouri

(ministra y actriz griega):

"Necesitamos las películas del pasado para poder desarrollar el lenguaje cinematográfico del presente. Sin las bibliotecas, la literatura estaría condenada, la memoria de la escritura moriría con sus autores, todo sería contemporáneo, ni mejor ni peor que el periodismo, un periodismo que no se inspira en las formas épicas ni románticas del pasado. ¿Qué será de nuestro cine si no tenemos la memoria de su historia? La pregunta es trivial. Seguimos considerando el patrimonio filmico como si no tuviese valor. Las medidas tomadas para preservar y mostrar el trabajo cinematográfico del pasado no llegan a cubrir el mínimo necesario."

Coling Young

(Presidente del Centro Internacional de Enlace de las Escuelas de Cine y Televisión)

"Me permito invitarlos a desarrollar acciones conjuntas a fin de defender los tres derechos básicos de la pluralidad cinematográfica: el derecho de todas las naciones a desarrollar su propio cine y a defender sus espacios cinematográficos y audiovisuales; el derecho de todos los autores y realizadores a expresar libremente su identidad estética cultural; y el derecho de todos los pueblos a poder conocer y gozar de todos los cines del mundo."

Fernando Solanas

(cineasta argentino)

Síntesis de artes diversas como la pintura, el teatro, la música, la literatura y la fotografía, el arte cinematográfico, inventado en 1895, es el depositario de la memoria del siglo XX y una de las expresiones privilegiadas de un mundo en transformación.

Producto del espíritu creador y del genio inventivo del hombre, el arte cinematográfico se ha desarrollado siguiendo un proceso inverso al de las demás artes. El origen de su descubrimiento y de su rápido progreso fue una invención técnica. El cine tuvo desde el principio un éxito arrollador debido a que supo establecer con el público un nuevo diálogo, por el que cada espectador tiene la sensación de hallarse personalmente en los lugares donde transcurre la acción filmada. El cine es el milagro de la imagen en movimiento que permite abolir las distancias, tanto espaciales como temporales. El cine testimonia, narra, ilustra, imagina.

Hoy en día se han perdido para siempre más de tres cuartas partes de las películas anteriores a los años cincuenta, realizadas sobre un soporte a base de nitrato de celulosa, autodegradable y muy inflamable. Las realizadas a partir de 1950, sobre un soporte a base de triacetato de celulosa, si no se conservan adecuadamente, están amenazadas en un 60% de los casos por el "síndrome del vinagre", un proceso de degradación que decolora la imagen.

Películas artísticas, películas de ficción, películas documentales, largometrajes y cortometrajes, películas de divulgación científica, noticieros, películas didácticas y educativas, pelí-

culas de dibujos animados... todas esas riquezas conservadas por el cine están en peligro de desaparición. Hay que salvar el cine.

Según su Constitución, la UNESCO se encarga de velar por la conservación y la protección del patrimonio universal de libros, obras de arte y monumentos de interés histórico o científico y se dedica a promover las actividades necesarias a tal efecto. La conservación y restauración del patrimonio cinematográfico internacional plantean problemas especiales que ni la iniciativa privada ni las acciones espontáneas son capaces de resolver. Se ha estimado pues necesario buscar soluciones basadas en la colaboración.

Por ese motivo, en nombre de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y del Comité Honorario para la Celebración del Centenario del Cine:

Invito solemnemente a los gobiernos de los Estados Miembros de la UNESCO a adoptar las medidas jurídicas, administrativas y financieras oportunas para crear o reforzar las estructuras esenciales de salvaguardia del patrimonio cinematográfico internacional, como archivos filmicos, cinematecas, museos de cine y laboratorios de restauración. Para obtener los resultados anhelados, estas actividades deberán realizarse en consulta con la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF), organización internacional especializada que agrupa a más de cien archivos de sesenta y tres Estados Miembros de la UNESCO.

Invito a los estudiosos especiali-

GENERAL DE LA UNESCO

zados en el cine, y a los aficionados, a aunar esfuerzos con todas aquellas personas cuya misión es velar, en cada país, por la salvaguardia del cine nacional a fin de poder preparar filmografías exhaustivas.

Invito a los realizadores, actores, directores, técnicos y operadores del cine a unirse, como ya está ocurriendo en algunos países, con el fin de crear fundaciones o asociaciones nacionales con los objetivos siguientes: alertar a la opinión pública de la urgencia de conservar el patrimonio cinematográfico nacional e internacional; recaudar fondos privados o públicos para contribuir a financiar la restauración del patrimonio cinematográfico nacional; fomentar proyectos de creación de un depósito legal en los países donde todavía no haya archivos de conservación del patrimonio cinematográfico; y cerciorarse de que los métodos de conservación utilizados a nivel nacional se ajustan a las normas establecidas por la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF).

Invito a las industrias de la fotografía y del cine, el video y la televisión, a los productores y distribuidores de películas y a todas las industrias interesadas por el cine en general, a participar generosamente en las actividades nacionales e internacionales emprendidas por las diferentes asociaciones y organismos competentes para salvaguardar el patrimonio cinematográfico, contribuyendo a la creación de un fondo internacional destinado a costear los trabajos de restauración y conservación del cine. Dicho fondo se creará dentro de la FIAF y la UNESCO.*

Invito a los productores y demás personas poseedoras de los derechos de películas de cine y de televisión a sumarse a la acción de salvaguardia participando económicamente en ella o llevando a cabo programas de restauración apropiados; también les pido que hagan todo lo posible por

facilitar la distribución de películas restauradas en los circuitos comerciales y no comerciales concertando acuerdos con los distribuidores y los organismos de difusión cinematográfica.

Invito a los festivales de cine del mundo entero a incluir en su programación una sección de "películas salvadas" y a organizar proyecciones para el gran público en colaboración con el Consejo Internacional del Cine, la Televisión y la Comunicación Audiovisual (CICT).

Invito a las escuelas de cine, televisión y comunicación audiovisual a adoptar medidas apropiadas, de acuerdo con el Centro Internacional de Enlace de las Escuelas de Cine y Televisión, a fin de sensibilizar a los futuros profesionales del cine con respecto a los problemas de la conservación y salvaguardia de las obras cinematográficas.

Invito a los países industrializados a cooperar con los países en desarrollo a fin de que éstos puedan culminar con éxito sus trabajos de investigación sobre la filmografías nacionales y formar especialistas en métodos de conservación, gracias a la transferencia de los conocimientos y las tecnologías necesarias.

Por último, invito a todos los interesados en la comunicación internacional: críticos, especialistas, aficionados, etc., a contribuir por todos los medios apropiados al proceso de salvaguardia del cine, en colaboración con los organismos nacionales, regionales e internacionales de la Federación Internacional de Archivos del Film. ■

Sede de la UNESCO,
2 de noviembre de 1993

Federico Mayor

* El Fondo de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cinematográfico fue creado en 1995. NDLR.

"¿Qué haríamos si los negativos de *Amarcord* o los de *E la nave va* desapareciesen para siempre? Las obras de Sembene Ousmane, Fernando Solanas, Mrinal Sen, Marzouh Allouache ¿no merecen ellas también ser preservadas? No creo que haya que recurrir al esnobismo intelectual, a la caridad o a la clarividencia para sensibilizar al mundo sobre la catástrofe a la que está expuesto el cine. Prefiero pensar que es por humanidad, por inteligencia y, sobre todo, por amor a las generaciones futuras que ayudaremos al cine."

Youssef Chahine

(cineasta egipcio)

"En toda África, en toda América del Sur y un poco por todas partes en Europa, las salas de cine, que eran lugares tan importantes de encuentros e intercambios laicos como las iglesias del campo, cierran unas detrás de otras porque a sus puertas se venden — a un precio inferior al de la entrada — los videocasetes piratas. No se trata aquí de sublevarse contra el progreso, si no de invitarles a salvar, en sus países respectivos, esos lugares de comunión popular donde, como dijo Freddy Buache, 'los espectadores comparten las mismas emociones'."

Jean Rouch

(cineasta francés)

"África tiene derecho a su imagen, a su memoria. Hay que salvaguardar su patrimonio cinematográfico, pero hay que ayudar también a la difusión de la producción en África. El cine africano debe desarrollarse porque África tiene algo que aportar a la memoria del mundo. África quiere tener su imagen, producirla y conservarla."

Gaston Kabore

(cineasta burkinabé)



Una de las pocas fotografías de Abai, con sus dos hijos.

ABAI KUNANBAIEV

(1845-1904)



La obra del escritor kirguís Chinguis Aitmatov (nieta de un pastor nómada, nacido en 1928) ilustra de manera elocuente el conflicto entre la sociedad actual y las civilizaciones ancestrales en la ex Unión Soviética. Plantea, además, el problema del destino futuro de la humanidad y de la tierra. Con motivo del sesquicentenario del nacimiento de Abai Kunanbaiev, Chinguis Aitmatov explica por qué a su juicio el poeta kazako sigue estando de actualidad.

Chinguis Aitmatov, ¿en qué le hace pensar esta conmemoración?

— Las transformaciones históricas de la vida de una sociedad a menudo obedecen a un juicio negativo sobre los valores del pasado, en particular frente al modo de apreciar la importancia de las grandes figuras de la cultura nacional y

de la cultura mundial. Basta observar, por ejemplo, el trato que nuestra época soviética, cuyas brasas no se han apagado aun, infligió a un Gorki o a un Maiakovski.

Abai, por su parte, está más allá de la historia: no estuvo al servicio de ningún poder, de ninguna ideología, y encarna una inspiración a la vez étnica y personal, que en cierto modo se identificó con el destino de su pueblo, sus sufrimientos y sus dramas. Arraigado en el corazón de su nación, apareció en un periodo excepcionalmente complejo de la historia del Kazakstán. ¿Cómo pudo surgir en ese tiempo, en el fondo de las estepas más remotas, un espíritu tan brillante? Imposible explicarlo...

No es un narrador, respetuoso de la tradición y de sus normas, es un genio civilizador, capaz de reconstruir todo gracias a una creación individual original, de enriquecer el pasado y de elaborar una nueva imagen, personal, del mundo.

Abai se lamentaba: “Ya no tengo fuerzas, estoy solo... mi alma está de duelo... mis esfuerzos siguen siendo estériles...” ¿Y si Abai no hubiera nacido en un “siglo de

lobos, en medio de una manada de lobos”? ¿Nació tal vez demasiado temprano? En una época más civilizada, ¿no habría podido dar el máximo de su inmenso talento?

— Al contrario, Abai surgió en el momento en que era más necesario: por primera vez en su historia, el Turquestán descubría, por intermedio de Rusia, las ideas europeas de la Ilustración, lo que tendría enormes consecuencias para las masas nómadas. Poco tiempo después, éstas fueron precipitadas en cataclismos destructores y vivieron dos revoluciones: la de 1917 y la revolución de los años 1990 que rechaza, anula, desautoriza, de plano y categóricamente, la revolución de 1917.

¿Qué significó la obra de Abai durante el periodo intermedio entre esas dos

revoluciones? ¿Cuál fue su papel en la época soviética?

— En el contexto de entonces, en que el totalitarismo se apoyaba ante todo en la negación de la idea nacional en nombre del internacionalismo proletario, Abai y la fuerza espiritual que representa nos servían de baluarte.

Abai era como un islote de salvación, un bastión del pueblo kazako. Permitió a éste sobrevivir espiritualmente, mantenerse firme frente al poder de asimilación imperialista. El legado de su obra preservaba e inspiraba a la intelectualidad kazaka en el momento más crítico y más sombrío del peligro nihilista. Y a la grandeza de Abai se deben en buena medida los esfuerzos de los pueblos hermanos vecinos por no perder sus lenguas originales y el espíritu nacional que los distingue.

Como un gran cedro frondoso en la montaña...

Nacido en las montañas de Chinguz, en el seno de una tribu nómada, el poeta kazako Abai Kunanbaiev (1845-1904), llamado comúnmente Abai, renovó por su obra y el brillo excepcional de su personalidad, la lengua y los temas de la poesía de su pueblo. Tras denunciar las costumbres feudales, llamó a su pueblo a estudiar y a unirse. Este año se celebra el sesquicentenario de su nacimiento.

Para presentar al gran poeta kazako, “de pie en la historia de su pueblo como un gran cedro frondoso en la montaña”, su compatriota el escritor Mujtar Auezov (muerto en 1961), autor de una novela-epopeya sobre el poeta (*El itinerario de Abai*), resumía así, en un

artículo escrito en 1954, la originalidad de su aporte a la cultura kazaka: “La obra literaria de Abai (sus versos líricos, sus preceptos, sus traducciones) fue inspirada y fecundada por tres grandes fuentes que se interpenetran armoniosamente.

“En primer lugar, la cultura kazaka antigua tal como está consagrada en las obras orales y escritas del pasado...

Luego, los mejores ejemplos de la cultura oriental: la poesía clásica en lengua tadjik, azerbaijana, uzbeká. Presente desde comienzos de siglo, este retorno a la cultura de los pueblos vecinos constituyó sin duda un elemento positivo para la cultura

kazaka. La tercera fuente es la rusa y, a través de ella, el conjunto de la cultura mundial. En la época de Abai, el hecho de acudir a esta fuente y, sobre todo, de empaparse de los grandes clásicos rusos, hasta entonces totalmente ignorados por el pueblo kazako, fue un factor decisivo de progreso.

“Pero Abai, pese a haberse inspirado en esas tres fuentes, supo permanecer auténtico y fiel a sí mismo, lo que demuestra su originalidad y sus dotes excepcionales. Como todo gran creador, supo impregnarse de una nueva cultura sin perder nada de su fuerte individualidad de artista y de pensador.”

“Sondea el alma hasta lo más profundo, sigue siendo tú mismo. Para ti somos un enigma, yo y mi trayectoria.

Sábelo, tú que vienes después de mí, te abro camino.

He tenido miles de adversarios, ¿no me lo reproches!”

Abai

“Tras un crudo invierno cubierto de nieve, ¿no viene la primavera con sus flores, sus aguas altas y su esplendor?”, decía Abai. **¿Sus ideas y su obra están todavía de actualidad?**

— Nos encontramos ahora frente a otro cuadro, otros tiempos, otra hipóstasis de Abai. Se trata de nuestra vida cotidiana, de nuestra época, en circunstancias que el proceso democrático ha conducido a una situación radicalmente diferente. En efecto, nos enfrentamos con otro extremo. He aquí que el nacionalismo populista cumple en la sociedad un papel reaccionario, ajeno al buen sentido: el papel de un conductor ciego del que sería peligroso fiarse.

Incontrolada, la embriaguez de una independencia nacional, de una soberanía del Estado y de una libertad que se han ganado, en realidad, durante el proceso de democratización gracias a la acción común del conjunto de

Ilustración de K. K. Kongir (1914-1986) para un libro de poemas de Abai (fines de los años cuarenta).



los pueblos —por la liberación del centro como de las antiguas periferias— se transforma en una suerte de delirio de ambición. Pasa a ser un factor de desintegración y niega la necesaria cooperación entre todas las culturas nacionales.

Abai formulaba abiertamente una advertencia contra todo nacionalismo obtuso y limitado...

— La demagogia populista y patrioter, que está tan de moda y parece dar dividendos en el primer momento, exagera en realidad la vanidad de autosatisfacción nacional. Ello conduce a un tipo de pensamiento pueblerino, al aislamiento, a un complejo de inferioridad, a un debilitamiento del papel de las elites que dejan de tomar parte en la elaboración de los valores comunes. Ahora bien, sin eso un pueblo ya no se desarrolla...

Abai, justamente, se alza en el horizonte de la historia como una figura sorprendentemente contemporánea, como un hombre dotado de una visión penetrante, un verdadero profeta. En la situación actual resulta particularmente oportuno recurrir a Abai. Pienso en sus concepciones filosóficas sobre la necesidad de una aprehensión ecuménica de la diversidad del mundo, en especial sobre los valores culturales de Oriente y Occidente, es decir los de nuestra vertiente asiática y los de la cultura rusa que la

historia ha investido de una misión de enlace.

Abai apreciaba en alto grado esta singularidad de la cultura rusa. Pero sin embargo se diferenciaba de ella en su manera de pensar. Amaba a su pueblo, estaba orgulloso de él, pero al mismo tiempo lo empujaba a la autocrítica. Decía toda la verdad abiertamente a sus compatriotas, sin indulgencia por un orgullo nacional mal entendido, denunciando los defectos del oscurantismo en un pueblo insuficientemente instruido.

Todo eso está hoy día de candente actualidad, a la hora en que el nacionalismo se transforma en una fuerza política reaccionaria, en que las grandes figuras políticas del pasado, y por ende los grandes pensadores rusos, son sometidos a una revisión y una reevaluación desde un punto de vista que se ha tornado nacional patriótico.

Si en la época del totalitarismo encarnaba el genio nacional y favorecía la supervivencia de la nación kazaka, hoy día, en la era del posttotalitarismo, Abai desempeña el papel de unificador espiritual de las culturas nacionales, a partir de una visión democrática. Es ésa su manera de revivir en tiempos nuevos. La vida después de la vida... ■

**Entrevista realizada por
Goulzada Mourzahmetova**

*La escuela en la estepa (1911),
óleo en tela de
N. G. Khludov.*



LA TORA Y EL PENTATEUCO

No, "Torá" no es la "traducción al hebreo de la palabra griega Pentateuco", como se afirma en un artículo (página 14) de su número "Las peregrinaciones" (mayo de 1995). La palabra Torá, de origen puramente hebraico, se traduce por "ley" o "doctrina". Designa los cinco primeros libros de la Biblia (en hebreo "Humache", del término "Hamicha", que significa cinco). La primera traducción de la Biblia al griego, la famosa "Versión de los Setenta", fue realizada en el siglo III antes de la era cristiana por setenta eruditos judíos de Alejandría.

En cuanto a la palabra "Pentateuco", es el término utilizado por los traductores para designar en griego el

"Humache" —los cinco primeros libros de la Biblia.

MEIR LEKER
París (Francia)

DESCUBRIMIENTOS

El número de abril, "Orígenes de la escritura", es a mi juicio sin lugar a dudas el más interesante de todos los publicados desde comienzos del año.

He hecho gracias a él dos descubrimientos.

En primer lugar, el del gran novelista afroamericano, Ernest J. Gaines. Hasta entonces sólo conocía la obra de Toni Morrison, Alice Walker y James Baldwin. Me alegro de que la literatura afroamericana sea apreciada en el mundo entero. ¿Para cuándo un artículo o una entrevista a Maya Angelou?

En segundo lugar, gracias al artículo de Isabelle Leymarie,

descubrí el *odissi*. En materia de danzas sagradas indias, sólo conocía, como probablemente la mayoría de los lectores de *El Correo*, el *bharata natyam*. Además la bailarina Devastima Patnaik posee una personalidad excepcional. Se entrega totalmente a su arte, el que, según afirma, es a la vez ofrenda, acto de devoción y búsqueda de la perfección. Una actitud que los creyentes de todas las religiones deberían tener presente en su vida diaria, sobre todo en su relación con los demás.

A mi juicio las declaraciones de Devastima Patnaik, así como el llamamiento lanzado por el Sr. Federico Mayor, responden en gran parte al deseo expresado en ese mismo número por un lector de Grand-Quevilly (Francia): que *El Correo* proponga modelos de comportamiento esclarecido que habría que seguir.

¡Continúen publicando números como éste!

THIERRY LAMBERT
Laon (Francia)

ZOROASTRO

Desearía rectificar una información que aparece en el número de enero de 1995 ("El Sol, mitos antiguos, tecnologías nuevas").

La época en la que vivió Zoroastro es un tema muy debatido por los especialistas, que la sitúan entre 4000 y 600 años a.C.; las investigaciones más recientes la fijan hacia 1500 a.C. Por consiguiente, es inexacto afirmar como se hace en la página 17 "fines del siglo VII y principios del VI a.C."

ROHINTON M. RIVETNA
"Fezana" (Federación de Asociaciones Zoroástricas de Norteamérica)
Quebec (Canadá)

EL IX SALON DEL LIBRO DE BURDEOS

El Correo de la UNESCO estará presente en el IX Salón del Libro de Burdeos (Francia) del 5 al 8 de octubre de 1995. Esta manifestación acogerá a más de doscientos autores y ofrecerá un vasto panorama de la edición actual. Se rendirá homenaje en particular a Jean de La Fontaine, de cuyo nacimiento se celebra el tricentenario, al novelista francés Jean Giono, nacido hace cien años, y al poeta andaluz Rafael Alberti, galardonado con el premio de literatura extranjera que se concede todos los años en el marco de este Salón. La obra de Jean Giono como escritor, pero también en su faceta menos conocida de guionista y cineasta, será objeto de una exposición, de mesas redondas y proyecciones de filmes. En efecto, el Salón ha elegido este año como tema principal "La escritura y el cine". Para obtener más información dirigirse a: Salon du Livre de Bordeaux, 139 cours Balguerie-Stuttenberg 33300 Bordeaux. Tel.: 56. 43. 04. 35.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Fotos de la portada: *Cahiers du Cinéma*, París. **Página 2:** © Claudine Dufour, Amiens. **Página 5:** © Boyer Viollet, París. **Páginas 6, 10-11, 57, 81 arriba:** © Collection Viollet, París. **Páginas 7, 12-13, 13 abajo, 14 abajo, 32-33, 40, 67, 68 derecha, 78 abajo:** con la autorización de la Colección Kobal, Londres. **Páginas 8, 14 arriba, 15 arriba derecha, 15 abajo derecha, 16, 17 abajo, 18 abajo, 23, 24, 28, 31 arriba:** © Derechos reservados PROD/DB, París. **Página 9:** Edoardo Fornaciari © Gamma, París. **Página 10 izquierda:** © Association Frères Lumière/Roger-Viollet, París. **Página 11 abajo:** © Col. Soazig/Explorer, París. **Páginas 15 izquierda, 18 arriba, 19, 20, 36, 37, 38 arriba, 39, 45, 47, 53 abajo, 55 arriba, 60, 61, 62, 63, 64, 73 abajo, 78 arriba:** © Colección Cahiers du Cinéma, París. **Página 17 arriba:** © Walt Disney/PROD/DB, París. **Páginas 21, 69:** Fabian © Sygma, París. **Páginas 22, 80 abajo, 81 abajo:** © Sunset Boulevard/Sygma, París. **Página 25:** Nikos Panayotopoulos © Sygma, París. **Páginas 26-27:** B. Barbier © Sygma, París. **Página 27:** V. Brynner © Gamma, París. **Páginas 29, 38 abajo:** © Régis d'Audeville, París. **Página 30:** © Stéphane Herbert, París. **Página 31 abajo:** © Tadeusz Paksula, París. **Páginas 34 arriba, 54:** © Colección Association des Trois Mondes, París. **Páginas 34 abajo, 86:** Derechos reservados. **Páginas 35, 55 abajo, 70-71:** © Cinéstar, París. **Página 42:** © Giraudon/ SPADEM, París. **Páginas 49, 50, 51, 52:** © Colección del Institut du Monde Arabe, París. **Página 53 arriba:** © Niels Boel, Copenhague. **Página 56:** © José Carlos Avellar, Río de Janeiro. **Página 58:** © Instituto Mexicano de Cinematografía, México. **Página 59:** © Imcine/Instituto Mexicano de Cinematografía, México. **Página 65:** Julio Donoso © Sygma, París. **Página 66:** © Sygma, París. **Página 68 izquierda:** © Piero Guerrini/Gamma, París. **Páginas 72, 73 arriba:** © ATM/Col. Ferid Boughedir, París. **Página 74:** © Gamma, París. **Páginas 75, 76 arriba:** Alex Bailey © Sygma, París. **Página 76 abajo:** © CATS/KIPA, París. **Página 77:** © F. Apesteguy © Gamma, París. **Página 79:** Georges Pierre © Sygma, París. **Página 80 arriba:** © Studio X, París. **Página 82:** UNESCO/Ines Forbes. **Página 83:** UNESCO. **Página 88:** © A. Ripinski. **Página 89:** © U. Mukhamedjanov, V. Likhhanov.

Los filmes cuyas fotos llevan el copyright ATM pueden obtenerse en: Médiathèque des Trois Mondes, 63 bis, rue du Cardinal Lemoine, 75005 París. Teléfono: 43 54 33 38; Telecopia: 46 34 70 19.

Concurso Internacional de Carteles

Con motivo del Año de las Naciones Unidas para la Tolerancia, el Comité Permanente de Organizaciones no Gubernamentales (ONG) organiza un Concurso Internacional de Carteles sobre el tema *La tolerancia en lo cotidiano*.



El cartel que obtenga el primer premio se imprimirá y se difundirá mundialmente. Una exposición de los treinta mejores proyectos será presentada hasta 1996 en todas las ciudades que acojan el espectáculo de Jean-Michel Jarre.

El jurado, cuyos miembros representan a todas las regiones del mundo, está presidido por Jean-Michel Jarre, embajador de buena voluntad de la UNESCO.

Entre los premios, cabe mencionar: un billete de ida y vuelta Bangkok-París, dos billetes de ida y vuelta Bruselas-Nueva York, libros de arte, camisetas, modelos de automóviles en tamaño reducido...

El plazo para la recepción de los carteles expira el 15 de septiembre de 1995.

Para obtener el reglamento del concurso, se ruega dirigirse a: Comité Permanente ONG
Unesco, 1, rue Miollis, 75732 París Cedex 15
Tel.: (33-1) 45 68 32 68 Telecopia: (33-1) 45 66 03 37



«Con la UNESCO, restauro una película»



La suscripción internacional «Con la UNESCO restauro una película» aspira ante todo a que la opinión pública mundial tome conciencia de las urgencia y la importancia de salvaguardar el patrimonio cinematográfico universal, a fin de que amplios sectores se sumen directamente a esta iniciativa.

La UNESCO invita a los particulares, fundaciones, instituciones, empresas y gobiernos a sumarse a este gran movimiento colectivo y sin fronteras en aras de la supervivencia de un patrimonio común a toda la humanidad.

Cada cual, según sus medios,

podrá participar personalmente en la restauración de una película que elija y asociarse a una de las principales misiones de la UNESCO que es velar «por la conservación y la protección del patrimonio universal de obras de arte y de monumentos de interés histórico o científico».

Gracias al apoyo de la opinión mundial, la UNESCO podrá actuar con mayor decisión y autoridad para reclamar de los gobiernos, industrias del cine y organismos especializados un esfuerzo aun más intenso con miras a la salvaguarda del patrimonio cinematográfico.

La UNESCO desea también llevar a cabo una auténtica acción mancomunada con las firmas y las fundaciones privadas, los

organismos oficiales o gubernamentales y los medios de información a fin de que la operación «Con la UNESCO, restauro una película» tenga la mayor resonancia posible y consiga para las iniciativas de salvaguardia del cine un apoyo sin precedentes.

Para más informaciones y para enviar una contribución, se ruega dirigirse a:

Programa «Con la UNESCO, restauro una película»
UNESCO
7 Place de Fontenoy
75007 París, Francia

EL TEMA DE NUESTRO PRÓXIMO NÚMERO
(SEPTIEMBRE 1995) SERÁ:

LA CONDICIÓN DE LA MUJER HOY

CON UNA ENTREVISTA AL PIANISTA BRASILEÑO
NELSON FREIRE

PATRIMONIO:
ZACATECAS LA BARROCA

MEDIO AMBIENTE:
LA DESERTIFICACIÓN: ¿PLANETA AZUL O PLANETA AMARILLO?



**Todos los meses, la
revista indispensable
para comprender mejor
los problemas de hoy y
los desafíos del mañana**

**al ofrecer a un amigo
una suscripción,
usted le hace 3
regalos
permitiéndole:**

1

Descubrir la única revista cultural internacional que se publica en 30 lenguas y que leen, en 120 países, cientos de miles de lectores.

2

Explorar, cada mes, la formidable diversidad de las culturas y los conocimientos del mundo.

3

Asociarse a la obra de la Unesco que apunta a promover "el respeto universal a la justicia, a la ley, a los derechos humanos y a las libertades fundamentales (...) sin distinción de raza, sexo, idioma o religión..."