

Tertulia "Divertimento"

CICLO SOBRE CINE
Primeras 22 sesiones



**El caballero se enfrenta a la muerte en una partida de ajedrez.
En este momento sortean el color de las piezas.
De la película "El séptimo sello", de Ingmar Bergman.**

Preparado por Darío Valencia Restrepo

2003-2004

Tertulia Divertimento

CICLO SOBRE CINE

Objeto. Presentar una visión histórica del avance del cine con énfasis en la definición progresiva de un lenguaje propio y artístico que lo distingue de otras manifestaciones estéticas.

Método. Seleccionar entre películas disponibles aquellas que han significado un aporte al desarrollo de dicho medio de expresión, con el fin de verlas, hacerles una introducción previa y luego llevar a cabo una discusión posterior entre los asistentes.

Calendario. Se efectuarán ciclos de cuatro sesiones para ver películas en formato VHS o DVD, ciclos que estarán intercalados con ciclos sobre Beethoven y música contemporánea, para cubrir un panorama somero desde el cine mudo hasta nuestros días.

Bibliografía.

- (1) Agel, Henri y Genevieve, Manual de iniciación cinematográfica, Ediciones Rialp, Madrid, 1958.
- (2) _____, El cine - Desde Lumière hasta el cinerama, Librería Editorial Argos, Barcelona, 1966.
- (3) The Internet Movie Data Base, www.imdb.com
- (4) Enciclopedia Británica, edición de 1991

SESIÓN No. 1

11 de marzo de 2003

Se empezará por hablar de los comienzos del cine, con sus antecedentes como juguete o medio para el estudio del movimiento, y su relación con el teatro filmado durante los primeros pasos. En sesiones futuras se hablará de la relación entre cine y ópera, vista como una progresión que va desde el teatro musical filmado, pasa por la filmación con cámara activa y termina por la ópera presentada formalmente como cine.

La persistencia de la imagen en la retina, reconocida desde tiempos antiguos, ha hecho posible la ilusión del movimiento en la pantalla.

Importante será destacar la diferencia entre cine y literatura pues aquél nos muestra en forma directa la imagen en tanto que ésta deja mucho a la imaginación. Ejemplo de un texto literario como base para una secuencia cinematográfica: "El padre se bajó del vehículo y cruzó el umbral de la entrada a la espaciosa mansión".

Las primeras películas que se verán muestran ya una cierta consolidación del cine después de los rudimentarios primeros pasos. Corresponden a lo mejor de un género genuinamente estadounidense y ligado al cine mudo: la comedia, destinado a divertir al espectador mediante personajes y situaciones, con frecuencia definidas por el denominado "gag" (acción o gesto que provoca una carcajada instantánea).

Es importante anotar que lo característico del medio aparecido hace más de cien años es la imagen en movimiento. Cuando muchas veces observamos películas con diálogos interminables, apreciamos cómo en el cine mudo debía recurrirse a la pura imagen, algo que sin duda contribuyó al desarrollo de un lenguaje propio.

Es lógico empezar por *El Chico*, primer largometraje de Chaplin, una figura que como ninguna otra contribuyó a la difusión internacional de la nueva tecnología, no tanto por un aporte novedoso al lenguaje (esto corresponderá a personajes como David W. Griffith y Sergei Eisenstein) sino por la creación de un arquetipo de excepcionales valores humanos, por la combinación de comedia y tragedia, por la conservación de su dignidad en las circunstancias más desfavorables y por su identificación con los desposeídos.

Seguiremos con *La quimera del oro*, siempre elogiada como una de las grandes producciones de la historia y con algunos de los momentos más cómicos de la misma. Muy importante es destacar la aparición del llamado cine de autor, pues con frecuencia Chaplin producía, dirigía, escribía el guión, actuaba y componía la música de sus filmes, algo muy difícil de lograr en un medio que, no debe olvidarse, es una industria.

El tercer filme de la sesión corresponde a otra figura cimera del cine mudo, Buster Keaton, algo opacado por la popularidad de Chaplin, pero un grande por sus propios méritos en el género de la comedia de los Estados Unidos. El "poker face" o "cara de palo" construyó un carácter que nos conmueve por su ingenuidad, pureza y economía de medios.

Película No. 1

The Kid (El chico)

Director: Charlie Chaplin

Actores principales: Charlie Chaplin, Edna Purviance y Jack Coogan

País: Estados Unidos

Año: 1921

Duración: 68 minutos

Película No. 2

The Gold Rush (La quimera del oro)

Director: Charlie Chaplin

Actores principales: Charlie Chaplin y Mack Swain

País: Estados Unidos

Año: 1925

Duración: 82 minutos

Película No. 3

The Cameraman (El camarógrafo)

Directores: Edward Sedgwick y Buster Keaton

Actores principales: Buster Keaton

País: Estados Unidos

Año: 1928

Duración: 70 minutos

SESIÓN No. 2

25 de marzo de 2003

Continuaremos hoy nuestra historia con dos películas trascendentales para la aparición del cine como arte o, en otros términos, para el surgimiento de los elementos que permitirían hablar de un lenguaje específico para el nuevo medio de expresión. Se trata de *El nacimiento de una nación*, de David W. Griffith, y *El acorazado Potemkin*, de Sergei Eisenstein.

Para precisar el significado de los avances introducidos por los dos filmes mencionados, es conveniente presentar la definición de unos primeros términos de interés, según lo que aparece en el libro (1).

De acuerdo con el fragmento de realidad que nos entrega la cámara a partir de lo filmado, se habla de los siguientes planos:

Plano general. Comprende un vasto conjunto natural, una multitud, la vista de un campo de batalla. Es el preferido por las obras épicas, como las de Eisenstein, o por aquellas que integran a los personajes en la naturaleza que les rodea, como es el caso del cine del oeste.

Plano de conjunto. Sitúa a los personajes en un decorado.

Plano medio. Encuadra a los personajes a la altura del pecho.

Primer plano. Muestra un rostro, una mano o un detalle que cubre toda la pantalla. Fue muy favorecido en el cine mudo, sobre todo para subrayar una situación psicológica.

A propósito, dice André Malraux que el cine busca la sucesión de imágenes significativas, algo que pondremos de nuevo de presente al hablar del montaje.

A partir de la posición de la cámara, cuando ésta se aparta de su normal colocación enfrente y a la altura de los personajes, se dice:

Picado. Se filma la escena desde lo alto, lo cual da la sensación de aplastamiento sobre los personajes, o simplemente presenta una especie de punto de vista del espectador.

Enfático. En este caso se procede de forma contraria. Es una especie de "vista de gusano" que destaca la grandeza o imponencia de lo filmado.

Panorámica. La cámara rota alrededor de un eje fijo, como si el espectador moviera su cabeza. Puede ser horizontal o vertical.

Travelling. La cámara avanza sobre unos rieles en forma paralela a la acción, o se acerca o se aleja de esta. Modernamente, los efectos de acercamiento y alejamiento se pueden lograr con el mecanismo del "zoom".

Al igual que el escritor, el director de cine dispone de un cierto número de signos de puntuación:

Cortinilla. Es el reemplazo de una imagen por otra mediante una línea que barre la pantalla. Equivale al punto seguido.

Fundido en negro. La pantalla se oscurece progresivamente hasta quedar completamente negra, para luego abrirse paulatinamente a la nueva imagen. Puede verse como el fin de un capítulo en una novela.

Fundido encadenado. Una imagen es progresivamente sustituida por otra como en una sobreimpresión. Parecería que no ha transcurrido mucho tiempo entre las dos imágenes. El

efecto puede ser aprovechado para establecer una cierta relación estética o narrativa entre las dos imágenes.

Montaje. Es tal vez el elemento central del lenguaje cinematográfico y sobre el cual, gracias en especial a Eisenstein, se desarrolló una teoría. Es la unión trozos de película que permite la continuidad de la narración. La afinidad, contraste, efecto plástico o... entre trozos sucesivos contribuye a crear la sucesión de imágenes significativas de que habla Malraux, subraya efectos dramáticos o cómicos, otorga un ritmo a la acción y, en cierto sentido, elimina aspectos triviales de lo que podría acontecer en la historia o cuento. Hay un ejemplo clásico: la misma marioneta, precedida de un efecto cómico o de uno trágico, puede darnos la idea de rostro amable o serio, respectivamente. El arduo trabajo del montaje lo ilustra el hecho de que se filman horas y horas de películas para luego seleccionar, cortar y empatar con el fin de configurar una cinta de, digamos, hora y media de duración. El montaje material ha utilizado tradicionalmente la llamada moviola pero hoy en día cada vez utilizará más el computador a partir de la filmación digital.

Película No. 4

El nacimiento de una nación

Director: David W. Griffith

Actores principales: Lillian Gish y Mae Marsh

País: Estados Unidos

Año: 1915

Duración: 190 minutos

Alguien decía que la historia de las primeras décadas del cine se asemeja a las dos orillas de un río: una de las orillas corresponde al expresionismo alemán (representado por El gabinete del doctor Caligari, de Robert Wiene) y la otra orilla al cine soviético (fundamentalmente en cabeza de Eisenstein). Pero el río que corre es el cine de los Estados Unidos. Hoy veremos algo de este río y algo de una de las orillas.

La película de Griffith es la primera gran epopeya del cine y se inspiró en la novela "The Clansman", del reverendo Thomas Dixon. Narra el nacimiento y las acciones del Ku-Klux-Klan desde el punto de vista racista de los sureños derrotados en la guerra de secesión de los Estados Unidos, un tema cuyo enfoque sería impensable en los tiempos actuales. La película integra los personajes en un marco histórico y colectivo. Dos familias blancas amigas, los Stoneman y los Cameron, se ven separadas al tomar cada una partido respectivo por el Norte y por el Sur en dicha guerra. Durante el período de posguerra, denominado la Reconstrucción, uno de los Cameron decide fundar el nefasto clan para vengar la muerte de su hermana Flora, quien se arrojó desde lo alto de un precipicio para eludir la persecución de un negro. La película concluye con un idílico y pacífico Sur dominado por el Ku-Klux-Klan y con la reconciliación de las dos familias.

El filme despertó unas ardientes polémicas, sin precedentes en la corta historia del cine, al punto que en algunas grandes ciudades de Estados Unidos se presentaron manifestaciones y choques con la policía. Algunos dicen que la controversia en los periódicos dio origen a la creación de una especie de crítica cinematográfica en las páginas de aquellos. Por

supuesto, la recaudación de taquilla fue altísima. La larga y compleja narración de esta primera superproducción costó 110.000 dólares, una cifra astronómica para la época.

Se considera que este filme marca la aparición del cine como medio autónomo, dotado de un lenguaje propio y con lo que podríamos llamar una gramática específica. Se deja de lado el teatro filmado o las escenas rodadas en plano general con la cámara fija. Aquí ésta se mueve y parece estar en muchas partes a la vez. Se utiliza con fortuna el montaje en paralelo, como cuando se muestra la batalla de Petersburg alternando con escenas de la ciudad de Atlanta en llamas, el interior de la mansión de los Cameron y la persecución del Flora por el negro. La película es construida mediante planos de diverso valor, entre los cuales se destaca el primer plano por su uso dramático.

Criticada ha sido su pobre dirección de actores, algo derivado del esquematismo entre buenos y malos, y de la postura racista de Griffith que lo llevó, por ejemplo, a sustituir actores negros por blancos con rostro embetunado. Se dice que Hollywood, que había dado ya sus primeros pasos, inicia su reinado con esta película. Por su larga duración y para ver completa la siguiente, no veremos *El nacimiento* en su integridad.

Película No. 5

El acorazado Potemkin

Directores: Sergei M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov

Actores principales: Aleksandr Antonov y Vladimir Barsky

País: Unión Soviética

Año: 1925

Duración: 66 minutos

La obra hace una cierta reconstrucción histórica de los importantes acontecimientos que tuvieron lugar en el puerto de Odesa en el mes de junio de 1905 y que constituyeron un antecedente de la Revolución de Octubre en Rusia. Fue encargada por el gobierno soviético a un joven de 27 años, Eisenstein, para conmemorar los 20 años de dichos acontecimientos. Se narra el levantamiento de los obreros en Odesa, apoyado entonces por una sublevación de la tripulación del acorazado Potemkin contra los oficiales de la nave. La población se pone del lado de los amotinados y desfila ante los restos mortales de Vakulinchuk, muerto durante la lucha en el acorazado. La rebelión es enfrentada primero por los cosacos y luego por la escuadra zarista, pero los marinos de ésta se niegan a disparar contra el Potemkin. Entonces el acorazado sale del puerto entre las filas de la escuadra y aclamada por sus tripulantes.

El director del film aprovechó elementos del denominado Cine-Ojo, grupo documentalista creado por Dziga Vertov a partir de la experiencia de los operadores-reporteros de la guerra civil, de modo que empleó decorados naturales y los reales habitantes de Odesa. Su concepción expresa en forma cabal la teoría del montaje desarrollada por Eisenstein, y es así como la sucesión de escenas crea un *crescendo* dramático acorde con la intensidad de los acontecimientos relatados. El clímax se alcanza en una de los momentos más célebres de la historia del cine: la furia ciega de los soldados que reprimen a la población inerme en la gran escalera del puerto, después con el contrapunto del cochecito que cae y el primer plano de la mujer. En forma casi unánime la película ha sido considerada la mejor o entre las cinco mejores de la historia.

SESIÓN No. 3
1 de abril de 2003

Comentábamos en la sesión anterior sobre las muy significativas contribuciones de Estados Unidos, Alemania y la Unión Soviética a los primeros avances del cine. Hemos visto unas muestras mínimas del primero y del último de estos países, y hoy presentaremos una muestra sobresaliente del tercer país, relacionada con el movimiento expresionista que se dio en el cine alemán. Como bien se sabe, dicho estilo artístico se caracteriza no por ocuparse de la realidad sino más bien de las emociones y respuestas subjetivas que aquella despierta en el artista, todo ello expresado por medio de distorsión, exageración, primitivismo y fantasía. Puede verse como una reacción al racionalismo y al clasicismo. (Enciclopedia Británica).

Película No. 6

Metrópolis

Director: Fritz Lang

Actores principales: Alfred Abel y Brigitte Helm

País: Alemania

Año: 1927

Duración: 80 minutos

Los primeros filmes impresionistas intentaban mostrar el estado mental de los personajes mediante el decorado, como en el caso famoso de la película *El gabinete del doctor Caligari* que presenta calles y edificios deformados para dar una idea de la locura del protagonista. *Metrópolis*, por su parte, con visión pesimista y de ciencia ficción incursiona en los terrenos del trabajo esclavo, el maquinismo y la ciudad del futuro, incluso con un engendro mitad robot y mitad Frankenstein que intenta imponer a los trabajadores la voluntad del patrón.

Veremos una versión reconstruida y adaptada de sólo 80 minutos, de muy corta duración si tenemos en cuenta que el film original alcanzaba los 210 y la última versión del año pasado los 153 minutos. Aunque los movimientos de cámara son pocos, es de señalar el muy buen uso de los diversos planos que definimos en la pasada sesión y, sobre todo, el extraordinario ritmo y agilidad del montaje. Culmina lo anterior en las escenas de masas, toda una lección de buen cine, todavía vigente. Son variados los recursos que utiliza el realizador, muchos de ellos repetidos sin cesar en años siguientes de la historia del cine, entre los cuales podríamos mencionar los efectos especiales y el forzado "happy end". Como curiosidad, la película ha sido sonorizada y musicalizada con ayuda de figuras del rock como Freddy Mercury, algo que no parece desentonar a pesar de las prevenciones que uno podría tener al respecto.

Película No. 7

Alexander Nevsky

Directores: Sergei M. Eisenstein y Dmitri Vsilyev

Actores principales: Nikolai Cherkasov y Nikolai Okhlopkov

País: Unión Soviética

Año: 1938

Duración: 112 minutos

Película No. 8

El gran dictador

Director: Charlie Chaplin

Actores principales: Charlie Chaplin y Jack Oakie

País: Estados Unidos

Año: 1940

Duración: 124 minutos

El surgimiento del cine parlante implicó enormes cambios en la concepción y técnica de la industria cinematográfica. El intenso uso de la imagen que tuvo lugar en la época silenciosa se vio de pronto con el apoyo del diálogo, los sonidos de la acción y una música que podía ser planeada con mayor detalle y propiedad. Algo que en principio podría enriquecer la imagen en movimiento ha llevado con frecuencia a los "talkies", las películas que con exceso de palabras y textos intentan disimular la incapacidad de narrar principalmente con imágenes. Actores sobresaliente en la época anterior, se vieron de pronto fuera del negocio en razón de su mala voz o mala dicción.

Los cambios técnicos no fueron menores. Debido a la necesidad de sincronizar imagen y sonido en la forma más perfecta posible, se pasó a filmar a una velocidad de 24 cuadros o fotogramas por segundo, en vez de los 16 tradicionales. El tamaño de los fotogramas también se redujo con el fin de dejar espacio para el registro óptico de la banda sonora.

Terminaremos la sesión viendo apartes de dos películas que fueron realizadas por dos directores que ya conocimos en el cine mudo: Eisenstein y Chaplin. Así podremos ver cómo ellos evolucionaron o se adaptaron a las nuevas condiciones del cine sonoro. En el ejemplo del primero veremos la crucial importancia que adquiere la música, escrita por Prokofiev en estrecha colaboración con su amigo Eisenstein con el fin de lograr una perfecta integración entre imagen y partitura. De particular belleza es la secuencia de la batalla sobre el hielo entre el ejército ruso y los caballeros teutónicos.

El segundo caso nos muestra a Chaplin enfrentado al fascismo con ayuda de la farsa política en plena Segunda Guerra Mundial, algo que en su momento creó controversia en su país y que sin duda tuvo cierto efecto propagandístico. Tiene algunas de las escenas más bellas y cómicas de la producción del gran director, como las que enfrentan a Hynkel y a Napoloni, la de la barbería, la de la comida para escoger un voluntario, la famosa proclama pacifista final dirigida a Hannah (Paulette Godard)...

SESIÓN No. 4
de abril de 2003

Dedicaremos esta reunión a comentar algunos aspectos del cine de los Estados Unidos en las décadas de los años 30 y 40 y a presentar una de las figuras centrales de la historia: Orson Welles.

Comencemos por señalar que el primer estudio de Hollywood aparece en 1911, año en el cual también da sus primeros pasos el denominado "Star System". Ya en 1920 aquella era el centro de la industria cinematográfica pues existían 50 estudios con algo así como 25.000 artistas y técnicos. El país contaba en ese momento con 18.750 salas de cine, si se incluye a Canadá.

La aparición del cine sonoro fue aprovechada exitosamente por el cine de ese país en las décadas indicadas al comienzo. Se produjo una ola de revistas y operetas desde antes, en 1927, y más tarde se presentan con éxito películas del tipo "music-hall". Surge el auge de las películas de terror; llegan los expatriados alemanes como Fritz Lang; despegan los cines de aventuras, policías y gangsters; aparece el technicolor con su primer éxito en 1935 y confirmado luego por la famosa *Lo que el viento se llevó*, de Fleming y Selznick, en 1939; aparece también la primera gran comedia con *Sucedió una noche*, de Capra; y no se deja de lado el cine de contenido social como en *Las uvas de la ira* o *Cuán verde era mi valle*, ambas de John Ford, o de contenido político como en el caso de *El gran dictador*, de Chaplin. Por supuesto que en la década del 30 el cine del oeste (*Western*) adquiere calidad, tal como lo demuestra *La diligencia*, también de Ford.

Durante la década siguiente Welles realiza grandes películas, en especial la histórica *Ciudadano Kane*, y es la época también de apogeo del llamado cine negro (vale la pena recordar *El halcón maltés*, de John Huston), a veces con ribetes psicológicos, de las películas de guerra y del género comedia. En 1947 la televisión compite con el cine y crea una cierta crisis, en tanto que las salas sufren también la competencia de los cines al aire libre. Es así mismo el año en que empieza la caza de brujas del tristemente célebre comité de actividades antiamericanas, pero por otra parte es el año en que surge el famoso "Actor's Studio", de Elia Kazan, del cual salieron actores tan famosos como Marlon Brando y James Dean.

Antes de dar comienzo a la presentación completa de dos películas asociadas con Welles, es conveniente continuar con nuestras definiciones de términos o expresiones relacionadas con la técnica del cine:

El cine es ante todo narración o el arte de "contar un cuento". Muchas películas se basan en una obra ya elaborada como una novela o una obra de teatro. A partir de ella pueden aparecer sucesivamente, la sinopsis, el tratamiento que destaca momentos esenciales y el desarrollo dramático, y luego el guión, que entra en detalles relacionados con la psicología de los personajes, la progresión dramática, el ambiente y el clima de la acción. Del guión se pasa al guión técnico, elaborado por el director y que dará a la película su estructura definitiva. Este tipo de guión puede tener unas 200 páginas, por decir algo, y consta de dos

columnas: en la primera se consigna el número de planos y su naturaleza, los movimientos de cámara, los detalles de la acción y la posición de los actores; en la otra columna figuran los sonidos y los diálogos.

Secuencia. es una división introducida por el guión. Agrupa objetos, hechos y acontecimientos, situados eventualmente en escenarios o lugares diversos, pero formando un todo y centrados en torno a una acción determinada.

Plano secuencia. una larga secuencia compuesta por diferentes planos y movimientos de cámara, sin cortes de ninguna naturaleza. Un ejemplo conspicuo se encuentra al comienzo de la película de Welles *Touch of Evil*. Y un ejemplo llevado al extremo es el de la película *The Rope*, de Alfred Hitchcock, construida toda ella durante 80 minutos con base en sólo ocho tomas.

Encuadre. el contenido del plano o aquello que el director desea aislar en la pantalla para sus fines estéticos o dramáticos.

Profundidad de campo. Con igual distinción e iluminación, se presenta lo que está cerca y lo que está lejos de la cámara. Algo utilizado sistemáticamente por Welles a partir de *Citizen Kane*.

Película No. 7

El extraño

Director: Orson Welles

Actores principales: Orson Welles y Edward G. Robinson

País: Estados Unidos

Año: 1946

Duración: 95 minutos

No tan conocida y considerada algo convencional, esta película narra, con un cierto suspenso que debió agradar a Hitchcock, la historia de la persecución de un criminal nazi que se oculta en un pequeño pueblo de Connecticut en los Estados Unidos. Veremos una gran actuación de Welles, bien secundado por Robinson, famoso por sus películas del género cine negro.

Película No. 8

El tercer hombre

Director: Carol Reed

Actores principales: Orson Welles y Joseph Cotten

País: Inglaterra

Año: 1949

Duración: 95 minutos

Este filme está basado en una novela del conocido escritor Graham Greene, quien también elaboró el respectivo guión. Aunque Welles actuaba en películas de segunda para reunir fondos para sus propias películas como director y actor, las cuales difícilmente podían encontrar financiación, su participación aquí es de gran calidad y bien respaldada por otro

famoso: Joseph Cotten. Esta cinta también se relaciona con la posguerra, como la anterior, pero ahora la acción transcurre en la Viena ocupada por las grandes potencias. Un escritor de segunda, Holly Martins, llega a la ciudad invitado a trabajar por su amigo Harry Lime, personajes representados, respectivamente, por Cotten y Welles. Martins se entera de que Lime ha muerto y que era el jefe de una banda de traficantes en el floreciente mercado negro de Viena. Deseoso de limpiar el nombre de su amigo, Martins se empeña en una búsqueda que le deparará más de una sorpresa. Muy apreciada por los aficionados, este filme es considerado clásico entre los producidos en el medio siglo. De interés técnico por los movimientos de cámara, es presenciar con atención un momento hacia el final, antes de la cita en el café.

SESIÓN No. 5
3 de junio de 2003

Para concluir el primer ciclo sobre música del siglo XX animado por Alberto González, y en particular con referencia al movimiento expresionista, centraremos nuestra atención en la contribución del cine alemán mediante una obra considerada clásica, y luego complementaremos con un aparte de otra película extraordinaria y muy posterior.

Película No. 9

El gabinete del doctor Caligari

Director: Robert Wiene

Actores principales: Werner Krauss y Conrad Veidt

País: Alemania

Año: 1920

Duración: 65 minutos

No es de extrañar que el nuevo estilo artístico denominado Expresionismo apareciera tardíamente en el cine. En efecto, recordemos que aquél, aunque tiene antecedentes remotos y cercanos en el tiempo, alcanza una clara configuración en los años previos a la Primera Guerra Mundial gracias al trabajo de unos pintores alemanes vinculados al grupo llamado "Die Brücke" (El Puente). Por esos mismos años o un poco después, durante la guerra y la posguerra, el expresionismo alcanza también a la literatura, el teatro y la poesía.

Decimos que es explicable el surgimiento de dicho estilo en el cine con posterioridad a lo descrito, pues la imagen en movimiento apenas empezaba a desplegar las características de nuevo medio visual con capacidad para definir un lenguaje propio y con posibilidades artísticas. Todo empieza con la curiosidad de las "vistas animadas", hacia fines del siglo XIX, seguida luego por las posibilidades del documental informativo o de reportaje, y después por los esbozos del cine como espectáculo. Un interés adicional es proporcionado cuando con posterioridad se concibe el cine como teatro filmado, con el ánimo de darle un contenido más intelectual; es el momento conocido como del "film d'art" francés, que llegó incluso a tener la colaboración de una venerable agrupación como "La comedia francesa" y de una famosísima actriz como Sarah Bernhardt.

Pero como vimos en la segunda sesión del ciclo sobre cine, se considera que "El nacimiento de una nación", de Griffith, inicia al cine como medio autónomo, dotado de un lenguaje propio y con lo que podríamos llamar una gramática específica. Se deja de lado el teatro filmado o las escenas rodadas en plano general con la cámara fija. Aquí ésta se mueve y parece estar en muchas partes a la vez. Se utiliza con fortuna el montaje en paralelo, así como el primer plano con sentido dramático.

La tendencia anterior llega a su momento máximo con la teoría del montaje de Eisenstein, llevada a la práctica en su película muda "El acorazado Potemkin" y en la sonora "Alexander Nevski", esta última con la música de Prokofiev incorporada al montaje mediante una prolija sincronización, tal como tuvimos oportunidad de verlo en sesiones anteriores.

Vale la pena destacar que en los años previos a la Primera Guerra Mundial, las industrias fílmicas de Francia e Italia superaban a la de Estados Unidos en producción y número de teatros establecidos, preeminencia que desaparecería con motivo de dicha conflagración. Por su parte la situación en Alemania era lamentable, situación que cambia con la intervención del gobierno, preocupado como estaba por los filmes de propaganda procedentes del extranjero durante el mencionado conflicto. Aparece la compañía mixta UFA, privatizada después de la guerra y que se constituye en el primer estudio de Europa; produce la mayoría de filmes asociados con el período dorado del cine alemán durante la república de Weimar (1919-1933).

Aunque las primeras películas de éxito producidas por la UFA pertenecieron al género de época (históricas) y fueron dirigidas por Ernst Lubitsch, el triunfo artístico internacional correspondió a la que veremos esta noche. El calificativo de "expresionismo" ha sido usado con cierta laxitud para calificar diferentes obra del cine alemán, tal el caso de "Metrópolis" (vista en la sesión número 3) que más bien podría mirarse como una película de ciencia ficción con extraordinaria vigencia. Sin embargo, se considera que "Caligari" posee elementos centrales de la plástica expresionista, como podremos ver en los decorados distorsionados, las perspectivas inexplicables, las líneas quebradas y las extrañas arquitecturas de interiores, calles y ciudades. También en cuanto se concentra no en realidades más o menos objetivas sino en emotivos aspectos interiores de los personajes, al punto que podría decirse que la escenografía manifiesta el mundo de una mente perturbada o la realidad trastocada por una pesadilla o un personaje angustiado.

Le película narra el poder hipnótico que Caligari, director de un manicomio, ejerce sobre un joven llamado Cesare, al cual exhibe en una feria y obliga a cometer asesinatos por las noches. En vez de cumplir la orden de matar a la bella mujer Johanna, Cesare la rapta y huye con ella, algo que es descubierto por el doctor y culmina con el agotamiento del joven. Caligari es descubierto más tarde y condenado a la reclusión en su propio manicomio.

Bastante controversia ha despertado el filme en razón de sus posibles connotaciones políticas relacionadas con la guerra anterior. Se ha querido ver en él una protesta contra la locura criminal que llevó a Alemania al conflicto bélico y, en particular, a Caligari como símbolo del autoritarismo. Tampoco faltan quienes han señalado que la película es una cierta premonición de Hitler y su poder hipnótico sobre las masas que hizo posible la locura nazi, algo controvertible y que intentaría arrojar atenuantes sobre la culpabilidad del pueblo alemán. Los partidarios de estas interpretaciones políticas han rechazado el prólogo y el epílogo añadidos posteriormente al film, pues en ellos se sugiere que Caligari es un demente que hace aparecer como real una historia que es producto de su mente enferma.

A pesar de su importancia como obra artística y reflejo de un espíritu creativo, desde el punto de vista del desarrollo del lenguaje cinematográfico la película parece algo primitiva. Fuera de un montaje que combina planos de conjunto y de detalle que contribuyen a la sensación de un mundo irreal, al buen uso de la iluminación y las sombras, y al aprovechamiento de aperturas y cierres en diafragma que destacan ciertos aspectos, la obra nos da con frecuencia la sensación de teatro filmado con una cámara bastante estática. Algo que pone de presente la vinculación años antes al cine alemán por parte de autores y decoradores teatrales.

Es de destacar que para la realización de "Caligari" fueron llamados a colaborar importantes artistas del expresionismo con el fin de que diseñaran la escenografía, así como también el poeta checo Hans Janowitz y el escritor austríaco Carl Mayer.

Como información final, debe señalarse que en 1996 fue agregada a la película una apropiada banda sonora con música de cuerdas compuesta y dirigida por Timothy Brock, compositor que se ha distinguido por escribir música para acompañar filmes de la época del cine mudo. Es dicha banda la que escucharemos esta noche.

Película No. 10

El juicio

Director: Orson Welles

Actores principales: Anthony Perkins y Orson Welles

País: coproducción entre Francia, Italia y Alemania Occidental

Año: 1962

Duración: 118 minutos

Una mañana se despierta Joseph K y encuentra a la policía en su cuarto. Es acusado de algo que no le es especificado y que deberá llevarlo a juicio. Se le permite seguir su vida pero K dedica su esfuerzo racional por tratar de entender qué pasa en un mundo cada vez más absurdo y perturbador (no en vano de allí surge la expresión "mundo kafkiano"). Hay un simbolismo que se manifiesta mediante unas ilustraciones inanimadas al principio y posteriormente hacia el final de la película, cuando un hombre se acerca a la Ley y espera en su puerta. Alguien le dice que la ley debería ser accesible para todos pero el hombre envejece esperando en vano que se le permita entrar.

El film está basado en la novela "El juicio", de Franz Kafka, en español traducida como "El proceso". La novela tiene alguna semejanza con otra bien conocida del mismo autor intitulada "El castillo". Al igual que en la anterior Joseph K se enfrenta a una poderosa organización burocrática, en ésta también otro Joseph K debe vérselas con otro sistema autoritario simbolizado por el castillo.

Quien esto escribe, decidido admirador de Orson Welles, considera que esta película pone de presente mejor que cualquier otra, incluido "Ciudadano Kane", el legado de un director que desarrolló al máximo un lenguaje que distinguiera al cine de otras manifestaciones artísticas, y que aprovechara intensamente la tensión y el ritmo del montaje, el empleo de la luz y las sombras como protagonistas en el contenido de la imagen, la profundidad de campo, los encuadres desde ángulos inesperados, y los movimientos de la cámara, en este caso con frecuencia vertiginosos.

Desafortunadamente, la grabación que se verá hoy no tiene subtítulos ni "close captions". Además, a pesar de ser una cinta original no es de la mejor calidad, en especial no es fácil seguir los diálogos, por lo que deberá estarse atento al manejo del "tracking" con el fin de obviar líneas extrañas en la imagen o ruidos en el sonido. Se mostrará entonces un fragmento de unos 20 o 25 minutos correspondientes al final de la película.

Después de muchas peripecias que le muestran siempre un dedo acusador, el señor K (Perkins) se dirige a conversar con un pintor de temas sobre la justicia y de retratos de jueces, al cual recurre con el fin de obtener consejos para enfrentar el juicio que nunca ocurrirá. Al subir hacia el taller del pintor, es acosado por unas muchachitas que lo persiguen por las escaleras, oportunidad que nos muestra el dinamismo y frenesí visual que le imprime el gran director. Después de su conversación, al salir se encuentra en un inmenso espacio ocupado por extraños observadores y lleno de archivadores cuya extensión es resaltada por Welles mediante la profundidad de campo. Después de gritar a los observadores, suelta las pinturas que supuestamente le ha comprado al pintor, pero al tratar de salir aparecen de nuevo las muchachitas que ahora lo acosan a lo largo de pasillos y túneles fantásticos, secuencia en que se pone de presente el ya mencionado ritmo del montaje, a veces entrecortado, así como los casi imposibles movimientos de cámara. Vale la pena señalar que la desolada arquitectura que se muestra en el filme corresponde muchas veces a una antigua y abandonada estación de trenes en París, la gare D'Orsay, hoy espléndidamente transformada en un museo que alberga la colección de los pintores impresionistas. A lo largo de la proyección se escucha casi como único acompañamiento musical, y con alguna frecuencia, el Adagio de Albinoni, presentado de diferentes maneras.

Escapando al fin, K se encuentra de súbito en una catedral y es llamado por un sacerdote cuyo "consuelo espiritual" es decirle que sus cosas como acusado van mal y que cuando le da al final el tratamiento de "hijo" recibe como respuesta: "Yo no soy su hijo". Luego aparece inesperadamente quien ha sido recomendado como abogado, el mismo que ya no goza de la confianza del acusado; se trata de un *soft spoken* personaje interpretado por el mismo Welles, quien le advierte sobre el peligro de representarse a sí mismo en el juicio y con el cual K discute sobre su "culpabilidad" y relación con la sociedad. Esta escena se destaca por el uso de planos y contraplanos y por la maestría en el uso del claroscuro.

Finalmente, el personaje central sale de la iglesia hacia un inmenso atrio para luego ser apresado por dos ominosos agentes que lo conducen a la fuerza a lo largo de calles circundadas por una curiosa y a veces deteriorada arquitectura, hasta llegar a unos espacios desolados en donde concluye el film.

Hemos escogido este fragmento con relación a Caligari por dos razones. En primer lugar, porque aquí también la escenografía, aunque aparentemente real, refleja lo absurdo de la trama y la angustia mental que lentamente va transformando al protagonista. Las extrañas y derruidas edificaciones, los numerosos objetos caóticos y los elementos constructivos desarticulados, presentes especialmente en otros segmentos de la película, evocan en algún grado a la primera película. Podría decirse que "El juicio" tiene elementos expresionistas, aunque muchos quieren sólo ver elementos surrealistas. Y en segundo lugar, por el contraste agudo de las dos películas en lo tocante al manejo del lenguaje específicamente cinematográfico, algo ya descrito en las anteriores líneas.

SESIÓN No. 6
15 de julio de 2003

Vamos a ver una película fundamental del llamado "Neorrealismo", un movimiento italiano de gran importancia en el desarrollo del cine, después de la cual procederemos a una discusión al respecto.

Película No. 10

Ladrón de bicicletas

Director: Vittorio de Sica

Guionista: Cesare Zavattini

Actores principales: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola

País: Italia

Año: 1948

Duración: 90 minutos

Aunque el neorrealismo tuvo antecedentes en el cine soviético (recordar el "Cine-Ojo" de Dziga Vertov) y el francés, es necesario señalar sus raíces en un movimiento literario que tuvo lugar en la propia Italia después de la Primera Guerra Mundial. Éste, también conocido como neorrealismo, se inicia en los años veinte, sufre el control del fascismo y resurge con fuerza después de la Segunda Guerra Mundial; tiene relación con el denominado "verismo" literario aparecido a fines del siglo XIX (en paralelo, existió un verismo en la ópera con obras tan famosas como *Cavalleria Rusticana*, *Payasos*, *Andrea Chénier* y *Tosca*); entre sus más reconocidos escritores se cuentan el premio Nobel Salvatore Quasimodo, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Italo Calvino y Curzio Malaparte; y en forma intensa expresaba las convicciones y las experiencias relacionadas con la represión fascista, la resistencia y los acontecimientos que llevaron a la segunda conflagración, así como los problemas sociales derivados de ésta.

Por su parte, el movimiento neorrealista en el cine florece básicamente en la penosa situación de un país desgarrado y traumatizado por la guerra y que, además, había hecho parte del vergonzoso eje derrotado. La escasez de recursos y el caos existente exigían filmes de presupuesto bajísimo, con actores no profesionales, y realizados en las calles o en domicilios corrientes. Pudo ser la primera vez que la filmación no utilizaban los famosos sets o estudios, algo que debe considerarse como un aporte histórico, así como también lo fue la sonorización postsincronizada, todo lo cual proporcionaba a las películas un tono documental y una aproximación a los problemas sociales y a las realidades cotidianas de la gente común y corriente. Estamos ante un bello caso de la necesidad que se vuelve virtud.

Aunque se considera *Ossessione*, realizada por Luchino Visconti en 1942, como la primera película neorrealista, la supresión que de ella hizo el régimen llevó a que en el ámbito internacional se conociera el movimiento por el filme *Roma, città aperta* (1945), de quien se convertiría en una de las figuras más emblemáticas del cine: Roberto Rossellini. Considerada como un clásico del cine moderno, fue filmada en las calles de Roma apenas dos meses después de la temprana rendición de Italia y su narración tiene como centro la resistencia durante la ocupación alemana.

Una obra maestra muy representativa del neorrealismo es otra película del mismo Visconti, intitulada *La terra trema* (1948), que en forma lírica y casi épica narra los sufrimientos a que son sometidos los pescadores pobres de una aldea siciliana, y la lucha de uno de ellos contra la explotación. El tercer gran director del movimiento fue Vittorio de Sica, con películas muy representativas como *Umberto D.* (1952) y la que veremos esta noche.

Un aspecto central del neorrealismo fue su negativa a aceptar las convenciones y facilismos de Hollywood, así como lo ya mencionado con respecto a las técnicas típicas del estudio. De allí la enorme influencia que ejerció sobre futuras tendencias en el cine inglés ("realismo social"), brasileño ("Cinema Nuevo") y la "Nueva Ola" de los cines francés y checo. También dicho movimiento hizo sentir su efecto sobre futuros directores italianos que trabajaron con Rossellini, tales los casos de Federico Fellini y Michelangelo Antonioni.

Hubo un trabajo colectivo que abriría el camino para el movimiento que comentamos. Estuvo integrado por teóricos, críticos, técnicos y escritores de revistas de combate, así como por periodistas y guionistas que más tarde se convertirían en realizadores. Importante fue la labor de los guionistas, entre los cuales se cuenta la figura central de Cesare Zavattini, inseparable colaborador de De Sica, como en la película de hoy, al igual que teórico y vocero del neorrealismo. Zavattini diría en alguna ocasión: "Cuando alguien (sea el público, el Estado o cualquier otra institución) dice: basta de pobreza, basta de películas que tratan la pobreza, comete un delito moral. Es que se niega a comprender, a enterarse. Y al no querer enterarse, conscientemente o no, se sustrae a la realidad".

Se ha dicho que el neorrealismo dio al cine a lo largo de casi diez años algunas de sus más bellas películas, no sólo por su valor social y formal sino también por expresar en forma artística y con auténtica sinceridad un testimonio de una época y de unos seres que mantienen su humanidad aún en las condiciones más adversas.

Ladrón de bicicletas construye en forma simple y sobria una historia muy directa. Es como un documental de Roma y sus gentes, centrado en Antonio Ricci, un desempleado pobre que logra un trabajo para el cual necesita una bicicleta que debe desempeñar y que luego le es robada. Buena parte del filme relata la búsqueda que del ladrón hace el dueño de la bicicleta acompañado de su hijo Bruno. Los aparentemente hechos comunes van adquiriendo un sentido dramático, sentimental y conmovedor mediante la excepcional continuidad de la narración, el ambiente de una ciudad que no ofrece esperanza a los obreros desempleados y la lucha de un hombre contra la indiferencia y falta de solidaridad frente a su tragedia.

Es importante destacar la profundidad de campo de la fotografía, que proporciona gran fuerza a la presentación del entorno urbano; el poco uso del primer plano y el abundante de los planos medios; los pocos *travellings* pero las muchas panorámicas; la música con un tema triste que se repite con frecuencia; y una muy convincente interpretación de los actores no profesionales.

SESIÓN NO. 7
22 de julio de 2003

Un icono internacional del cine de los Estados Unidos es la película seleccionada para la noche de hoy. Considerada con gran frecuencia como uno de los mejores filmes de la historia, al punto de haberse convertido en un mito, será conveniente examinar sus méritos sin caer en la exageración que dejan traslucir muchos de sus incondicionales admiradores. Antes de comentar algunos aspectos de la película, se mencionará en forma breve el sistema de estudios vigente en la época de la realización de la misma y característico del cine del país mencionado, siguiendo documentación proporcionada principalmente por la Enciclopedia Británica.

Película No. 11

Casablanca

Director: Michael Curtiz

Actores principales: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman

País: Estados Unidos

Año: 1942

Duración: 102 minutos

Suele llamarse estudio el lugar donde se hacen las películas, pero el uso ha extendido el vocablo a las compañías que las producen, tal el caso de aquellas firmas que contribuyeron a la creación de Hollywood como una especie de meca del cine. La introducción del sonido modificó aspectos artísticos de la industria y al mismo tiempo su estructura económica. Dio origen a una serie de fusiones e integraciones verticales tan significativa que hacia 1930 un 95% de la producción de los Estados Unidos estaba concentrada en ocho estudios, cinco de los cuales eran grandes corporaciones que controlaban la producción, distribución y exhibición (lo cual quiere decir que poseían cadenas de teatros para proyectar sus propios productos). Metro-Goldwyn-Mayer era la más poderosa y estaba en gran medida centrada en los valores de la clase media del país, Paramount la de mayor influencia europea gracias a la presencia de personal proveniente de la UFA alemana, y Warner Bros. la de presupuestos más modestos y con producción dirigida principalmente a la clase trabajadora. Es interesante anotar que durante las décadas del 30 y el 40 la producción consumía sólo el 5% de la inversión, la distribución el 1% y la exhibición un impresionante 94%; y, de otro lado, que por la misma época un 50% de los ingresos de la industria procedía de fuera de los Estados Unidos.

Un importante aspecto del sistema de estudios fue el denominado "Código de Producción" aplicado a partir de 1934 en razón de la presión ejercida por la "Legión de Decencia" y sectores del público que protestaban contra la violencia y sexualidad en la pantalla. Dicha legión tuvo su origen en los obispos católicos que seguían instrucciones del Vaticano y que luego obtendrían el apoyo de organizaciones protestantes y judías. Las restricciones consecuentes fueron enormes pero aceptadas e institucionalizadas por los propios estudios que temían pérdidas económicas y hasta posibles bloqueos públicos.

Lo descrito antes constituye un importante contexto para las más de 7.500 películas realizadas entre 1930 y 1945 y casi producidas en serie. No obstante, entre ellas aparecen

algunos de los más grandes filmes de la historia de Estados Unidos, merced al trabajo personal de grandes directores como Josef von Sternberg, John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock y Franz Capra. El otro contexto que nos interesa para "Casablanca" es el de la Segunda Guerra Mundial pues, como bien se sabe, el cine de los países involucrados (Hollywood no sería una excepción) fue prontamente puesto al servicio de la respectiva causa y casi siempre en forma de burda propaganda. Pero con posterioridad el puro cine de guerra en Estados Unidos evoluciona para incluir elementos melodramáticos o cómicos que facilitarían una mejor distribución comercial.

Tal vez lo primero que podría decirse sobre la grabación de esta noche es que reúne elementos que aseguran su éxito popular: un cuento de intriga con final inesperado; la recreación de una pasada historia de amor que mueve a la evocación y a la nostalgia; un gran elenco de actores principales y de reparto con desempeño acertado; un hombre cínico, Rick, dueño del Café Americano y encarnado por Bogart, especie de antihéroe que en el fondo tiene un gran corazón; un ágil diálogo con frases que se han vuelto famosas, algunas de las cuales de gran sentido cómico provienen de Rick (la incansablemente repetida "Play it again, Sam" no aparece en la película, sólo algunas aproximaciones); y un tema musical, también romántico y nostálgico, que persigue a los protagonistas del antiguo romance y que resulta asociado como pocas veces a un filme.

Pero también debe decirse que la obra en cuestión tiene una de las grandes cualidades del cine norteamericano, cual es su capacidad de contar en forma efectiva una historia o un cuento, que posee un director y unos libretistas que conocían su oficio y que su realización técnica, en especial con respecto a la fotografía, sin ser un aporte especial al lenguaje tiene algunos buenos momentos y en general facilita su permanencia en el tiempo, a pesar de los más de 60 años transcurridos. Aunque los doblajes no son aconsejables, es necesario reconocer que el de esta noche es de lo mejor posible.

"Casablanca" fue realizada enteramente en los estudios de Warner Bros., con la excepción de alguna escena en el aeropuerto, y sin ninguna expectativa especial por parte de los productores. El presupuesto fue apretado y se programaron apenas 59 días de filmación, como para una película más. Pero cierto sentido propagandístico que aprovechaba bien el momento de la guerra, y la combinación de historia de amor y comedia agradaron instantáneamente al público y continúan haciéndolo. Un buen ejemplo que emociona siempre a los espectadores y les induce todavía hoy día un fuerte sentimiento de identificación, se da cuando muchos de los presentes en el café entonan La Marsellesa (ver en especial la hermosa imagen de la mujer en primer plano), acompañados por la orquesta autorizada por Rick, con el fin de enfrentar la música alemana.

En resumen, sin tener la enorme trascendencia que muchos han querido ver, se trata de una película que muestra toda la capacidad de Hollywood para cautivar la audiencia y cuyo principal mérito puede ser el de no haber envejecido y dejarse repetir. Éste puede ser un motivo de amor para espectadores que con frecuencia se aburren con películas del pasado, inclusive con algunas consideradas "clásicas", o que no soportan tendencias actuales del cine norteamericano con múltiples "efectos especiales" y violencia sin ton ni son. Tal vez muchos de ellos la ven como quien observa con cariño y evocación un viejo álbum familiar.

SESIÓN No. 8

12 de agosto de 2003

Es desusado que un director de cine se convierta en factor de taquilla. Pero tal es el caso de Alfred Hitchcock. Aunque se conoce popularmente como el "mago del suspenso", veremos que sus méritos, de dimensión histórica en el desarrollo de la imagen en movimiento, van más allá de esa simplificación. Esta noche presentaremos una de sus principales películas y extractos de otras tres.

El distinguido cineasta nace en Londres en 1899. Inicia una carrera de ingeniería para complacer a su padre, pero como su vocación es otra ingresa al mundo del cine primero como dibujante, y luego en forma sucesiva se encarga de finalizar un película de otro, producir un filme que es un fracaso y trabajar como asistente de dirección, decorador y montador de varias películas. En 1925 dirige ya dos películas pero es en 1926 cuando con *El inquilino* aparecen los elementos del suspenso que lo harían famoso.

Su período inglés se extiende hasta 1939, año en el cual se traslada a Hollywood. Poco conocidas son sus películas mudas de dicho período, en particular una intitulada *La esposa del granjero* (1929) que muestra otro tipo de historia, narrada con un amable humor que continuará apareciendo esporádicamente en sus películas más conocidas.

Su primer filme en la meca del cine es *Rebeca*, con el cual obtiene un Oscar a la mejor película. Durante las tres décadas siguientes entra de lleno al sistema de los estudios mediante la realización de aproximadamente una película por año. Todos recordamos obras tan incorporadas a la memoria colectiva de los aficionados como *The Rope* (1948), *Rear Window* (1954), *The Man Who Knew Too Much* (1955), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959), *Psycho* (1960) y *The Birds* (1963).

Un asunto que aparece con frecuencia en los filmes de Hitchcock se relaciona la confusión de identidades, algo que le permite realizar una obra maestra conocida con el nombre de *The Wrong Man* (1956), una de esas pocas veces en que el director se aparta de temas ligeros para adentrarse en planteamientos de trascendencia. Los otros típicos temas tienen que ver con crímenes, espías, persecuciones, personajes inocentes que son tomados como culpables y mujeres culpables que pueden hacer daño o ser salvadas.

El público acude a los teatros porque el espectador acepta y disfruta cierta dosis controlada de sufrimiento y expectativa que le depara el reino de la ficción, sobre todo cuando la historia es contada con una verosimilitud, agilidad y concentración únicas, y en especial cuando parece ocurrirle a una persona común y corriente, con la cual es fácil identificarse.

Pero la grandeza de Hitchcock va mucho más allá y reside en el virtuosismo que caracteriza su uso de los recursos que ofrece el lenguaje cinematográfico, en particular los movimientos de cámara, el montaje y el encuadre. Todo ello parece obedecer a una cuidadosa estética de la imagen y a un punto de vista de los medios tan natural y subjetivo que el observador piensa que nada hace falta para seguir los acontecimientos.

Que el cine del director en cuestión no tenga nada de "intelectual" por ocuparse de argumentos sin ambiciones distintas a entretener y apoderarse, mediante la intriga o lo escatológico, de la mente del espectador, no debe llevar, por lo ya dicho, a ignorar su importancia en la historia del cine. Para acentuar lo anterior, basta recordar que el reconocido grupo de críticos e intelectuales asociados a la famosa revista francesa "Cahiers du Cinéma" profesó una gran admiración por Hitchcock. Por ejemplo, y se trata de un caso único pues los directores no suelen discutir los interiores de su arte, el importante francés François Truffaut efectuó una bien conocida entrevista diálogo con aquél en la cual se pasa revista a las grandes películas del inglés y queda clara la admiración del entrevistador por ellas. Algo que contrasta con la crítica de los Estados Unidos que tiende por lo general a admirar las películas de Truffaut y a despreciar las de Hitchcock.

Citemos al gran director francés de *Los cuatrocientos golpes*, *Dispárenle al pianista* y *Jules et Jim*: "Sé que muchos americanos se sorprenden porque los cinéfilos europeos -los franceses en particular- miran a Alfred Hitchcock como un "autor de filmes" en el sentido que el término se aplica a Ingmar Bergman, Federico Fellini, Luis Buñuel o Jean-Luc Godard." Y más específicamente con referencia a los realizadores de Hollywood: "Si Hitchcock, a mi manera de pensar, sobrepasa al resto, es porque es el más completo de todos los directores. Él no es meramente un experto en algún específico aspecto del cine, sino un especialista en todos los campos y excelso en cada imagen, en cada toma, en cada escena."

Hitchcock muere en Bel Air, California, hacia fines de abril de 1980.

En primer lugar, veremos un hermoso extracto de *El hombre que sabía demasiado*. Se trata de la escena del abigarrado mercado árabe, cuya descripción inicial prepara la persecución y el crimen narrados mediante unos movimientos de cámara y un dinámico montaje que acentúan el caos y la tensión, todo lo cual culmina en el reencuentro de los personajes con el sugerente detalle del maquillaje que se desprende (vale la pena destacar la poderosa intuición que por el detalle tiene Hitchcock).

Un segundo momento ilustrativo es tomado de *Los pájaros* cuando la protagonista acaba de dejar la jaula con el pájaro en la casa campestre del protagonista, sin que éste se dé cuenta, y entonces sale para abordar la embarcación que la llevará al otro lado de la bahía. Observaremos cómo la cámara adopta el punto de vista de la mujer desde el instante en que se muestra el alejamiento de la casa, luego cuando el hombre la persigue en el carro que bordea la playa (tal vez otro director habría empleado el montaje en paralelo) y finalmente cuando la lancha se acerca al muelle. Un momento antes, la aproximación subjetiva cambia para mostrar el ataque del pájaro que preludia lo que se viene.

Finalmente, tenemos uno de los apartes más famosos de todos los tiempos, tanto por lo insólito como por lo magistral de su realización. Cary Grant es perseguido por una avioneta que trata de ametrallarlo en un inmenso y solitario paisaje con maizales de Indiana, Estados Unidos.

Observemos que estas tres escenas antológicas son de pura imagen, sin diálogos.

Película No. 12

Psicosis

Director: Alfred Hitchcock

Actores principales: Anthony Perkins, Janet Leigh

País: Estados Unidos

Año: 1960

Duración: 109 minutos

Una de las películas de Hitchcock preferida por el público, *Psicosis* sin embargo dista mucho de tener la calidad de otras como *Vértigo* o *El hombre que sabía demasiado*. Los primeros 15 o 20 minutos ofrecen un cine de categoría pocas veces vista por la agilidad y eficacia en el planteamiento de la historia, la intensidad de las imágenes y la bella descripción del personaje femenino sobre el cual se centra dicha parte. Precisamente, este fragmento inicial culmina en una secuencia mencionada en todas las antologías del cine y que es considerada una pequeña obra maestra del montaje. Mediante elementos de duración mínima y con imágenes casi siempre elípticas (o sea, que muestran en forma indirecta lo que ocurre), el espectador es sacudido por la agitación y terror que acompañan la acción.

Pero luego, la intriga y el suspenso se apoyan en una trama psicopatológica poco convincente. Tanto que el maestro de la imagen se ve obligado al final a explicarle al espectador lo ocurrido mediante deslucidos parlamentos. Se echa de menos la finura tradicional del "suspenso" de los mejores filmes, ahora sustituida por una apelación a un terror de cierta vulgaridad. Buena cuenta del contraste entre la parte inicial ya mencionada y el resto, se desprende al comparar, desde el punto de vista cinematográfico, el primer asesinato con el segundo. Ello no obsta para señalar que el sello Hitchcock aparece con frecuencia a lo largo de todo el filme.

Un "damnificado" de esta obra es el actor Anthony Perkins, quien con solvencia encarna a Norman Bates, un personaje que lo obligó a hacer más de un "remake" (*Psicosis II*, *Psicosis III*...) y que lo perseguiría hasta la tumba. Es una lástima porque se trataba de un actor aceptable, inclusive en el campo del teatro, como tuvo oportunidad de comprobarlo este comentarista en una pieza con el nombre de "Harold", vista hace muchos años en un teatro de Washington.

Hitchcock introdujo la simpática costumbre de aparecer fugazmente en sus películas, a veces en forma pintoresca. La de esta noche no sería una excepción ya que lo veremos mostrarse con el ancho sombrero de "cowboy" característico de un estado como Arizona (recuérdese que la acción se inicia en Phoenix).

SESIÓN No. 9

19 de agosto de 2003

"Soy irlandés de origen, pero de cultura "western". Me interesa el folclor del Oeste, mostrar la realidad casi como un documental. He sido vaquero. Me gustan el aire libre y los grandes espacios. El sexo, lo obscuro, los degenerados, todo esto no me interesa en absoluto." Así se define a sí mismo el director John Ford, nacido en Maine, Estados Unidos, en 1895. Criticado por la desigual calidad de sus filmes, dijo en otra ocasión: "En nuestra profesión, un fracaso artístico no representa nada. Un fracaso comercial es la condenación."

Desde 1914 Ford se une a su hermano Francis en Hollywood, cambia su antiguo nombre Sean Aloysius O'Feeney, se convierte en un director asistente y se le asigna la realización de cortos y "westerns". En este género, tan propio del cine de los Estados Unidos y en el cual con alguna frecuencia este país produjo obras de arte, dicho director ha sido considerado como uno de sus grandes creadores y cultivadores, gracias a películas como *Stagecoach* (1939), *My Darling Clementine* (1946), *Wagonmaster* (1950), *Río Grande* (1950), *The Searchers* (1956), *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) y *Cheyenne Autumn* (1964). El primero de los mencionados, *La diligencia*, llevó a afirmar lo siguiente a Andrew Sarris, el iconoclasta crítico de "The Village Voice" y profesor de cine en Columbia University, cuando se refería a las carretas que aparecen en *The Wagonmaster*: "Por sobre todo, están allí las carretas mismas, aquellos simbólicos vehículos que nos recuerdan que con *Stagecoach* John Ford inició el moderno cine americano."

Alcanza su mayor reputación con los tres filmes *The Grapes of Wrath* (1940), *How Green Was My Valley* (1941) y *The Quiet Man* (1952), con cada uno de los cuales obtiene un Oscar a la mejor dirección. Ford se destaca por la forma tan directa y natural como narra sus historias, en particular con la ayuda de una bella fotografía, una cámara de ágiles movimientos y unos cortes muy precisos. En las películas *Las uvas de la ira* y *Cuán verde era mi valle*, por ejemplo, se asocia con distinguidos camarógrafos que le proporcionan imágenes de gran belleza. Debe señalarse que por esa época la fotografía tenía crucial importancia en el cine, al punto que casi podría decirse que cualquier fotograma de esas dos películas serviría para una exposición de fotografías.

Alguien hablaba de tres etapas en Ford: primero, la introspección psicológica de *La diligencia* y *El fugitivo* (1947), seguida luego por el carácter épico de sus grandes filmes del Oeste y, finalmente, la estilización de los valores épicos acompañada de un lirismo entre ingenuo y heroico. Tal vez sus mejores momentos se relacionan con la evocación de una época y unos valores populares del pasado de los Estados Unidos, con frecuencia centrados en héroes de una pieza y villanos puros, unos y otros delineados sin ningún tipo de matiz.

Nada más apropiado para describir el temperamento del gran director que citar un diálogo que éste sostiene con un entrevistador en el documental "Scorsese se refiere al cine de los Estados Unidos". Con uno de esos desolados y amplios paisajes de una de sus películas del Oeste como fondo, y enfrentado a la cámara de Peter Bogdanovich en 1971, John Ford sostiene este intercambio de frases sentado en la silla de director, fumando un tabaco y mostrando una figura ya en la cumbre de sus años:

John Ford: ¿Toma primera? No necesitaremos más de una toma ¿verdad? Filmen.

Entrevistador: Mr. Ford, he notado que su visión del Oeste se ha tornado cada vez más triste y melancólica a lo largo de los años. Comparo, por ejemplo, *Wagonmaster* con *The Man Who Shot Liberty Valance*. ¿Se ha dado cuenta de este cambio de ánimo?

J. F.: No

E.: Ahora que se lo he señalado ¿tiene algo que decir al respecto?

J. F.: No sé de que me está hablando.

E.: ¿Puedo preguntarle qué elemento particular del Oeste lo atrajo desde el principio?

J. F.: No lo sabría.

E.: ¿Está de acuerdo con que el mensaje de *Fort Apache* es que la tradición del ejército es más importante que el individuo?

J. F.: ¡Corten!

Película No. 13

Las uvas de la ira

Director: John Ford

Fotografía: Gregg Toland

Actores principales: Henry Fonda, Jane Darwell

País: Estados Unidos

Año: 1940

Duración: 130 minutos

Basada en la importante novela del mismo nombre de John Steinbeck, esta película muestra el interés de Ford, a pesar de la máscara que se coloca en la entrevista anterior, por un tema de la mayor trascendencia social, en particular si pensamos que por aquella época dominaban la producción de estudios y el "star system", ambos pocos propensos a contenidos de tanto relieve.

Cuenta la historia el viaje de una familia de granjeros pobres hacia California, atraídos por una supuesta tierra de promisión y como consecuencia de las circunstancias que los han obligado a abandonar la tierra de sus antepasados. La sustitución de la mano de obra por tractores y la aparición del capitalismo en el campo, generan un desplazamiento forzado de todos los pequeños granjeros que, inclusive, ven destruidas sus propias casas.

Las terribles penurias del viaje reflejan todo un drama social que tiene un gran fondo de denuncia y que seguramente debió causar una honda impresión entre los norteamericanos, en razón de que casi por primera vez se presentaba ante sus ojos una realidad que seguramente muchos no conocían suficientemente. El carácter documental que interesaba a Ford según la cita inicial, está aquí en forma muy patente. Es posible que este filme pudo hacerse en Hollywood en razón del gran prestigio de que gozaba ya la novela de Steinbeck.

Se habló antes de la importancia de los camarógrafos en algunas películas de aquellos años. En ésta trabajó Gregg Toland, quien más tarde se uniría a Orson Welles para integrar una pareja sin par en *Citizen Kane*. Era un experimentador, muy arriesgado a veces, que innovó con la profundidad de campo, los contrastes y la iluminación, para lo cual recurría a veces al uso de nuevas lentes. Actuales directores de fotografía admiran cómo con una precaria tecnología lograba unos meritorios efectos de iluminación, tal el caso de la escena de las velas hoy cuando el protagonista llega a su antigua casa en completa oscuridad (es bueno recordar que los "films" en ese momento eran de poca sensibilidad). No en vano al terminar "Kane" Welles coloca el nombre de aquél al lado del suyo en los créditos finales.

SESIÓN No. 10

18 de noviembre de 2003

Nos vamos a referir a un género auténticamente estadounidense como es la comedia musical o más tradicionalmente "musical" si utilizamos la palabra inglesa. Sus antecedentes se remontan al "music hall", la ópera cómica, el "vaudeville" y la pantomima, entre otros, formas muy en boga especialmente durante el siglo XIX. Hacia los años 20 aquel género se consolida con la famosa producción *Show Boat*, de Kern y Hammerstein, la cual venía con un cierto argumento y una música integrada a la narración. Hoy el "musical" se caracteriza por sus atributos sencillos, sentimentales y divertidos, pero siempre ofreciendo canciones, danzas y diálogo.

Bien reputada fue la pareja de Rodgers and Hammerstein con obras como *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945) y *South Pacific* (1949), todas ellas posteriormente llevadas con éxito al cine. Mención especial merecen también las películas *My Fair Lady* (1956), basada en la obra de Bernard Shaw intitulada *Pigmalión*, y *West Side Story* (1957), a partir de la composición de Leonard Bernstein.

Durante la agitación que se vivió en Estados Unidos hacia 1970, el "musical" derivó hacia el rock con algunas obras de mérito como *Hair* (1967) y *Jesucristo Superestrella* (1971), también adaptadas para el cine. Hoy día el género goza del fervor de un sector del público más que todo en el teatro y principalmente, por supuesto, en Broadway. Aquí las producciones que se vuelven populares suelen durar años con salas llenas. Es necesario reconocer la calidad de algunas de ellas tanto en lo musical como en lo coreográfico, la escenografía y, en ciertos casos, la reconstrucción histórica. Vale la pena recordar obras más o menos recientes como *Cats*, *Los miserables* y *El fantasma de la ópera*. Muy apreciado a este respecto es el compositor Andrew Lloyd Webber.

Hernando Valencia Goelkel, distinguido crítico colombiano en los años 60 y 70, escribió lo siguiente sobre el género que nos ocupa, en su libro *Crónicas de cine*, a propósito de la película *South Pacific*:

"Quien esto escribe ha sido siempre un admirador de la comedia musical fílmica norteamericana; creo que Vincent Minelli, Stanley Donen, hasta el mismo George Sidney son directores tan importantes -si no más- como John Huston o Elia Kazan o George Stevens. Pero lo admirable en ellos es el estilo: trabajan en un género medularmente convencional, y dentro de él inventan convenciones nuevas, prodigan hallazgos, esquemas, síntesis escénicas o coreográficas, arbitrios de fotografía, alardes de composición y de montaje; estas características son las que constituyen la gracia y la hermosura de films como *Cantando bajo la lluvia*, *Un americano en París* y *Funny Face*. Hasta cierto punto, este tipo de films ha omitido casi enteramente la preocupación realista; nos introduce, franca y limpiamente, en un universo arbitrario, en el campo de una lógica nueva cuyos fundamentos, radicalmente estéticos, ignoran la mimesis establecida; en una palabra, en lugar de seguir servilmente las convenciones de un realismo canonizado, crean su propio realismo, que puede ser tan convencional como el otro pero que al menos es original y nuevo."

Una extraordinaria y bellísima aplicación de los principios anteriores aparece en la película de esta noche, *Cantando bajo la lluvia*, que puede verse como uno de los momentos más espléndidos e irrepetibles de Hollywood.

Película No. 14

Cantando bajo la lluvia

Directores: Gene Kelly y Stanley Donen

Actores principales: Gene Kelly, Donald O'Connor y Debbie Reynolds

País: Estados Unidos

Año: 1952

Duración: 102 minutos

La película se desarrolla en el momento histórico de la conversión del cine mudo al cine parlante, a los "talkies", lo cual es aprovechado para desplegar las canciones y en particular la danza de esos grandes que fueron Kelly, O'Connor y Cyd Charisse. Hay momentos inolvidables que este comentarista recuerda desde los lejanos tiempos en que vio por primera vez el filme: O'Connor con el muñeco, el baile de Kelly con Charisse y, en especial, la escena que da el nombre a la película. En efecto, el principal actor, y además codirector, pone al mal tiempo no solo buena cara sino todo su talento artístico. Acompañado únicamente de su paraguas, aprovecha todos los recursos de la calle, la acera, el farol, los escaparates... para mostrarnos que con las más simples cosas es posible lograr bellos efectos coreográficos y de buen gusto, todo ello resaltado por los dinámicos movimientos de una cámara magistral.

De otra parte, llama la atención la bella escenografía en que bailan Kelly y Charisse, que por momentos da la impresión de ser infinita, algo que merece destacarse porque en aquellos días no existían los efectos especiales producidos hoy fácilmente con la ayuda del computador.

La copia original que veremos, en formato DVD, es un homenaje a los 50 años de la película. Es sorprendente la restauración efectuada, la transferencia a registro digital y la "remasterización" en sonido Dolby 5.1.

En su bello libro "Mi último suspiro", editado por Plaza y Janes en 1982 (poco antes de su muerte en México al año siguiente), nos confiesa Luis Buñuel: "Sólo hacia los sesenta o sesenta y cinco años comprendí y acepté plenamente la inocencia de la imaginación. Necesité todo ese tiempo para admitir que lo que sucedía en mi cabeza no concernía a nadie más que a mí, que en manera alguna se trataba de lo que se llamaba "malos pensamientos", en manera alguna de un pecado, y que había que dejar ir a mi imaginación, aun cruenta y degenerada, adonde buenamente quisiera." Y más adelante: "La imaginación es nuestro primer privilegio. Inexplicable como el azar que la provoca. Durante toda mi vida me he esforzado por aceptar, sin intentar comprenderlas, las imágenes compulsivas que se me presentaban... Psiquiatras y analistas de todas clases han escrito mucho sobre mis películas. Se lo agradezco pero nunca leo sus obras. No me interesa. Yo hablo en otro capítulo del psicoanálisis, terapéutica de clase. Y añado aquí que algunos analistas, desesperados, me han declarado "inanalizable", como si yo perteneciese a otro cultura, a otro tiempo, lo cual es posible, después de todo."

A la luz de lo anterior no es de extrañar que el más grande director español, nacido en 1900 en Calanda, se vinculara tempranamente al movimiento surrealista y realizara en asocio de Dalí *Un chien andalou* (1928), película que despertó un gran escándalo, seguida más tarde por otra de mayor importancia: *L'âge d'or* (1930). Ni tampoco que su mundo se mueva entre la realidad y la fantasía, de una manera bien descrita por un crítico como "... el hombre que está en el umbral y va contando a los de dentro lo que él ve fuera, y a los de fuera lo que él atisba dentro". No obstante haber trabajado también en Francia, México y Estados Unidos, su temperamento es esencialmente español, no exento de paradojas como aquella resumida en su famosa frase: "Soy ateo por la gracia de Dios"; o cuando nos dice que no es filósofo y se refiere a uno de ellos que escribía en una jerga inextricable: "A alguien que se lo reprochaba, respondió un día: "¡Me tiene sin cuidado! La filosofía es para los filósofos." A lo cual Buñuel dice que opondría la frase de André Breton: "Un filósofo al que yo no entienda es un cerdo." Para agregar luego: "Comparto plenamente su opinión..., aunque a veces me cueste entender lo que dice Breton". De otro lado, recordando algunos momentos de sus películas uno no puede menos que evocar algo tan español como la pintura negra de Goya o el carácter esperpéntico del teatro hacia 1900, por ejemplo en Valle Inclán.

Crítico feroz de la sociedad burguesa, encuentra en el cine un poderoso instrumento de denuncia y así lo expresa: "Creo en un cine testimonio, y quiero tener una visión integral de la realidad, entrar en el mundo maravilloso de los desconocido." Esa penetración suya para señalar grandes lacras sociales lo lleva a realizar en México su primera gran película intitulada *Los olvidados* (1950), hoy más vigente que nunca. Señala en ella la vida de los niños abandonados en las grandes ciudades, rodeados de vicios y miserias, tempranamente inducidos al delito. Con ella, Buñuel obtuvo la Palma de Oro del festival de Cannes en 1951. La UNESCO acaba de declarar al negativo de la película como "Memoria del Mundo", a la vez que conceptuó: "... inmortalizó la eterna situación de los niños y jóvenes de una barriada urbana pobre. Las obras de la 'edad de oro' del cine mexicano influyeron

en las corrientes cinematográficas realistas como el 'nuevo cine latinoamericano' y la 'nueva ola' francesa".

Amén del filme de esta noche, podrían destacarse otras de sus grandes realizaciones como *Nazarín* (1958), *El ángel exterminador* (1962), *Le journal d'une femme de chambre* (1964), *Belle de jour* (1967), *Tristana* (1970), *El discreto encanto de la burguesía* (1973), *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)...

Terminamos esta brevísima semblanza del gran cineasta destacando la visión pesimista y algo profética que aparece en el capítulo El canto del cisne de la autobiografía ya mencionada: "Las trompetas del apocalipsis suenan a nuestras puertas desde hace unos años, y nosotros nos tapamos los oídos. Esta nueva apocalipsis, como la antigua, corre al galope de cuatro jinetes: la superpoblación (el primero de todos, el jefe, el que enarbola el estandarte negro), la ciencia, la tecnología y la información. Todos los demás males que nos asaltan no son sino consecuencia de los anteriores. Y no vacilo en situar a la información entre los funestos jinetes. El último guión sobre el que he trabajado, pero que nunca podré realizar, descansaba sobre una triple complicidad: ciencia, terrorismo, información."

Película No. 15

Viridiana

Director: Luis Buñuel

Actores principales: Fernando Rey, Silvia Pinal y Francisco Rabal

País: España

Año: 1951

Duración: 90 minutos

Las múltiples interpretaciones que han azotado esta película ponen de presente lo difícil que es encasillar a Buñuel, tanto desde el punto de vista de sus ideas como del tratamiento de las mismas. En efecto, se ha llegado hasta decir que *Viridiana* (la monja a punto de profesar que acepta acompañar a su viejo y enfermo tío) representa a la república española y dicho tío (que trata de seducirla e intenta abusar de ella) es un símbolo del franquismo.

También se ha dicho, tal vez con un poco de más verosimilitud, que los simbolismos y ambigüedades que se ven en el film constituyeron un recurso del director para desconcertar la férrea censura de un franquismo en apogeo, pues aunque parezca increíble la película fue filmada en España y llevada en su representación al festival de Cannes, en donde ganó la Palma de Oro en medio de la consternación de sectores eclesiásticos y de la derecha política.

Cuenta Buñuel que cuando se decidió rodar la película en España, se elevaron vivas protestas de republicanos exiliados en México que consideraban eso como una traición. Pero algunos lo defendieron, como un caricaturista que lo hizo en tres cuadros: en el primero, Franco recibe amablemente a Buñuel que llega de América con las bobinas de *Viridiana*; en el segundo, el director entrega al dictador las bobinas, en medio de algunos que gritan "traidor" y "vendido"; y en la última, las bobinas le explotan a Franco en su cara.

Continúa narrando el director que el filme fue rodado en Madrid y en una hermosa finca de las afueras, y que disponía de un presupuesto normal, excelentes actores y unas siete u ocho semanas para el trabajo. También menciona que la férrea censura española rechazó un primer final en el cual Viridiana llamaba simplemente a la puerta de su primo, pero aceptó sin embargo otro más pernicioso que el primero (sugiere un ménage à trois (comentario de DVR)). Y que después de Cannes la película fue prohibida en España. No entiende el director el porqué Gustavo Alatríste (mexicano con quien Buñuel trabajó y que coprodujo el filme en cuestión) necesitó ver la película varias veces para entenderla, si aquella cuenta una historia bastante simple; ni cómo Vittorio de Sica salió horrorizado de la sala después de verla; ni tampoco un cartel anunciando una de sus películas con la frase "El director cinematográfico más cruel del mundo", concepto que lo entristeció mucho.

Hay algo que sí queda claro en esta obra maestra de la realización cinematográfica (las primeras escenas, por ejemplo, constituyen toda una lección de buen cine): unos actos aislados de compasión o caridad no van a salvar el mundo, tal como se desprende de la escena del perro liberado y la orgía de los mendigos con la famosa parodia del cuadro de Da Vinci sobre la última cena.

Dos distinguidos actores de España, y muy queridos por Buñuel, lo acompañan en Viridiana: Fernando Rey, a quien se recuerda por películas como Tristana (en la que también aparece Catherine Deneuve), y Francisco Rabal, actor de ese extraordinario filme intitolado "Nazarín" (basado en la novela de Pérez Galdós) y quien falleciera hace un par de años durante un vuelo sobre el Canal de la Mancha, cuando regresaba del Festival de Cine de Montreal, en donde había recibido un último reconocimiento.

Finalmente una precisión con respecto a un error repetido en los comentarios a la película y proveniente de ésta: la música que se escucha en el intento de abuso no es de "El Mesías" de Handel sino del "Requiem" de Mozart.

El género documental se inició prácticamente desde los primeros pasos del cinematógrafo y, aunque su interés declinó después de la gran popularidad que tuvo hacia principios del siglo XX, sigue en la actualidad gozando de la atención de diferentes públicos, sobre todo en la televisión. Es apenas natural que sea en algún grado atractiva la presentación ilustrativa de temas relacionados con la historia, la geografía, los viajes, las culturas primitivas, los animales y el periodismo, normalmente sin mayores preocupaciones artísticas. Sin embargo, algunos realizadores han producido documentales de gran valor creativo, tales por ejemplo los casos de Robert Flaherty, Dziga Vertov y, muy posteriormente, Alain Resnais (recordar de este último el conmovedor documental *Noche y niebla* sobre los campos de concentración de la segunda guerra mundial).

De otra parte, tampoco es de extrañar que principalmente gobiernos y empresas deseen utilizar el medio fílmico con fines de propaganda; entre los primeros, vale la pena mencionar lo ocurrido en la Unión Soviética y la Alemania Nazi. Pero algunos arguyen que muchas películas, al parecer ajenas al propósito propagandístico, promueven modelos culturales e influyen en las ideas en el ámbito internacional, como en el caso de filmes de Hollywood.

Esta noche veremos un documental sobre una realizadora alemana, Leni Riefenstahl, fallecida recientemente poco después de cumplir 100 años y quien a su vez fue documentalista, amén de bailarina, directora de cine y fotógrafa. Ella realizó *El triunfo de la voluntad*, considerado por algunos como el documental de propaganda más importante de todos los tiempos, sobre una gigantesca reunión de los nazis en Nuremberg en 1934, y más tarde el extraordinario filme en dos partes *Olympia* sobre los juegos olímpicos de 1936 en Berlín. Antes de su relación con Hitler, había dirigido *La luz azul*, un tipo de película denominado en Alemania "film de montaña" por explotar los ambientes naturales. En su juventud, Riefenstahl había actuado en un buen número de producciones de este tipo.

Impresionada hondamente después de asistir a una manifestación presidida por Hitler, la realizadora se convirtió en allegada del dictador y aceptó dirigir diferentes filmes comisionados por las autoridades nazis, estimulada inclusive por el propio Hitler. En la posguerra le fue imposible realizar nuevas películas y la exhibición de sus antiguos filmes, así como la de fotografías de lo que fuera una nueva profesión, fueron recibidas con protestas, al punto que la gran escritora Susan Sontag llegó a afirmar que Riefenstahl encarnaba una estética fascista. Pero no se puede desconocer su calidad artística ni sus contribuciones técnicas al cine, en especial a la historia del género documental. Este signo de contradicción entre la artista y la mujer, dos dimensiones bien difíciles de separar, fue una constante a lo largo de muchos de sus años de vida.

Dice Riefenstahl que ella fue la primera persona en dirigir películas fuera de estudios, no sólo para escenas de exteriores sino también de interiores. Se debe destacar también sus contribuciones técnicas al movimiento de cámara, el uso de lentes especialmente fabricadas para ella y del teleobjetivo, los inusitadas inclinaciones de la cámara y el aprovechamiento del sonido real del ambiente.

El documental de esta noche es de muy larga duración pero logra mantener la atención del espectador gracias a la acertada concepción del realizador Müller. Éste logró una visión bastante completa de la vida y obra de Riefenstahl mediante un reportaje que explora las diferentes facetas del personaje, con intercalaciones de extractos de sus películas. Las pertinentes preguntas del mismo Müller van revelando aspectos personales y políticos, así como proporcionan la oportunidad para que la entrevistada comente sobre sus aportes a la realización cinematográfica. Las agudas interrogaciones sobre su relación con los nazis son aprovechadas por Riefenstahl para intentar exculparse de su sombrío pasado, y por momentos la llevan a la exasperación.

Al observar el documental *El triunfo de la voluntad*, es necesario reconocer la capacidad de su directora para describir y engrandecer la concentración de multitudes, algo que debió ser de utilidad propagandística para el régimen. Tuvo que ser ella una persona de influencia para lograr algunas de las tomas, como por ejemplo aquella que permite grandes panorámicas merced a una cámara montada sobre un pequeño ascensor que sube por el mástil de una altísima bandera.

Con respecto a *Olympia*, es un privilegio ver la bien famosa carrera de los 100 metros planos ganada por Jesse Owens con un tiempo de 10,2 segundos, registro que permanecería imbatible durante largas décadas, victoria vista con gran disgusto por Hitler, quien se encontraba en el estadio olímpico, como una victoria de un negro sobre sus arios. Con un equipo de 170 camarógrafos y técnicos, fueron cubiertos los 136 eventos de la justa deportiva; para emplazar cámaras, hizo cavar huecos cerca de la arena donde caían los lanzadores de jabalina y los atletas del salto largo; y con cuatro cámaras, una de ellas bajo el agua, filmó a los clavadistas.

Todavía en 1944, Riefenstahl completó la película *Las tierras bajas*, una adaptación de la opereta de Eugene d'Albert en la cual ella desempeñó el papel de bailarina gitana de España. Filmada en el Tirol, incluyó extras gitanos provenientes de un cercano campo de concentración. Aquella insistió en que ningún extra había muerto en los sitios de exterminio, pero en 2002 una asociación gitana de Alemania emprendió acción legal contra ella argumentando que por lo menos la mitad de los extras habían sido asesinados.

En suma, se trata de un buen documental sobre una extraordinaria, influyente y controvertida documentalista del cine.

Película No. 16

El poder de la imagen

Director: Ray Müller

Actores principales: Leni Riefenstahl, Ray Müller

País: Reino Unido, Francia, Alemania y Bélgica

Año: 1993

Duración: 180 minutos

SESIÓN No. 13
10 de febrero de 2004

Bien se ha dicho que no existe ningún género cinematográfico más característico y propio de los Estados Unidos que el denominado *western* o cine del oeste, cuya temática también se reflejó en novelas y cuentos, así como en programas de radio y de televisión. Desde el temprano film *El gran robo del tren* (1904), de Edwin S. Porter, se estableció una tradición que continuó durante toda la época silente y que incluyó realizaciones del importante David W. Griffith y la aparición de las primeras estrellas del género como Bronco Billy y Tom Mix.

El tratamiento esquemático de los temas se repitió incesantemente hasta la década del 40 pero paralelamente empezaron a aparecer películas de mayor escala y costo, con historias de cierto sentido épico, entre las cuales se cuenta la de esta noche. Estas últimas se consolidaron en los años cuarenta con los aportes de grandes directores como John Ford, Howard Hawks, Michael Curtiz, Fritz Lang, William Wellman y King Vidor.

El clásico, simple y ya trillado enfrentamiento entre buenos y malos fue superado en la década del 50 por un cine más realista y dramático, con personajes de alguna complejidad psicológica y hasta de cierta ambigüedad moral, tales los casos de filmes como *Winchester 73* (1950), de Anthony Mann, *High Noon* (1952), de Fred Zinnemann, *Shane* (1953), de George Stevens, y *Rio Bravo* (1959), de Howard Hawks. Esta tendencia continuó durante los años 60 con *One-Eyed Jacks* (1961), protagonizada por Marlon Brandon, *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) y *Ride the High Country* (1962), de Sam Peckinpah. Este último fue autor del *western* famoso *The Wild Bunch* (1969), cuyos significativos méritos fueron reconocidos sólo mucho más tarde pues Peckinpah permaneció en la sombra y muy olvidado en razón de su atrevimiento y una brutal violencia que le mereció el apodo de "Bloody Sam".

Es algo curioso que surgieran en las décadas de los 60 y los 70 realizadores del género en países como España e Italia, cuando aquél se agotaba y desvirtuaba en los Estados Unidos. Aunque en forma despectiva algunos de Italia eran denominados "spaghetti westerns", se recuerda con cierto interés películas de Sergio Leone como *Un puñado de dólares* (1964) y *El bueno, el malo y el feo* (1967), con la actuación de Clint Eastwood, hoy convertido en distinguido actor y director.

Película No. 17

La diligencia

Director: John Ford

Actores principales: John Wayne, Claire Trevor

País: Estados Unidos

Año: 1939

Duración: 96 minutos

Tuvimos oportunidad de referirnos al director John Ford con motivo de la presentación de su película *Las uvas de la ira* en la sesión No. 9, y allí hablábamos de su gran interés por el cine del oeste y de la introspección psicológica que caracterizó su primera etapa como realizador, etapa a la cual pertenece *La diligencia*. En efecto, la película aprovecha la

fórmula de reunir en las mismas circunstancias a un grupo de disímiles personajes desconocidos entre sí y describir su evolución, esta vez a lo largo de un viaje en medio del peligro. Al parecer, tiene semejanza con una historia de Guy de Maupassant sobre un viaje en coche durante la guerra francoprusiana. Aunque el filme es de 1939, el tratamiento nada esquemático de los personajes, no exento de sentido social y rasgos de humor, anticipa atributos del género que se volverían corrientes años más tarde. En su momento, *La diligencia* casi rescató el género de su agotamiento y declive.

La relación del hombre con su entorno natural tiene el sello de John Ford mediante esas largas tomas panorámicas en blanco y negro, principalmente en el Monument Valley, de Utah, localidad favorita del director. La ausencia de color no desmerece la obra, aunque hoy en día estemos acostumbrados a que es de rigor descartar el blanco y negro. A propósito, un análisis frío mostraría que pocas veces uno justificaría el uso del color en el cine.

Fue la primera actuación en grande de John Wayne, que lo llevaría a convertirse en un arquetipo del hombre del oeste.

La obra nos pone de relieve un atributo esencial de los realizadores estadounidenses: su capacidad de entretener mediante la directa y eficaz narración de una historia puesta en imágenes y no muchos diálogos.

Un dato curioso de contenido local. Hacia el comienzo de la película, cuando dos de los protagonistas marchan por la calle para subirse a la diligencia, la banda sonora presenta los primeros compases de un himno protestante cuya música sirvió de base para el himno de la Universidad de Antioquia. En efecto, el maestro José María Bravo Márquez adaptó esta música a un texto para una ceremonia del claustro, y fue tal la acogida a esta primera presentación que desde ese momento se convirtió en el himno oficial de la universidad. El mencionado maestro fue siempre explícito en señalar el origen de la música.

En resumen, se trata de un film clásico que con sus bellas imágenes y fuertes personajes, así como cierto sentido poético, combinó lo real con lo imaginario y lo mítico del Oeste de los Estados Unidos para así crear las bases de un género amado por casi todo el mundo.

Pero es necesario agregar que la película sigue caracterizando a los indios como los malos del cuento, de modo que sería necesario esperar muchos años más para que se mostrara cierta simpatía por los mismos, tal el caso de las películas *Cheyenne Autumn* (1964), del mismo Ford, y *Little Big Man* (1970), de Arthur Penn. Una serie documental exhibida en años recientes por los canales de televisión por suscripción, intitulada *How the West Was Won*, con gran valor histórico denuncia la persecución, despojo y traición de que fueron víctimas los nativos del gran país del norte.

En marzo de 1431 empezó en Rouen, Francia, uno de los juicios más célebres de la historia. Una joven de algo así como 19 años se tomó dos días para responder 70 cargos relacionados con comportamiento herético y blasfemo, y con el hecho de vestir ropa de hombre. Transcurría la guerra de los 100 años entre Francia e Inglaterra, y con anterioridad la joven había guiado las tropas francesas a la importante victoria de Orléans y despertado un gran entusiasmo nacionalista entre muchos de sus compatriotas, todo lo cual abriría el camino para la coronación del rey Charles VII en Reims. Ello pudo ser fundamental para impedir la conquista por parte de los ingleses, aunque algunos consideran que se ha exagerado el papel de la mencionada joven.

Después de unos dos meses de un complicado proceso, por unanimidad los jueces y sus asesores no aceptaron la defensa de Juana de Arco, quien siempre mantuvo actuar inspirada por Dios, y decidieron entregarla a funcionarios ingleses y sus colaboradores franceses. Casi en forma inmediata fue condenada a muerte y conducida a la hoguera como cualquier bruja de aquellos tiempos, en medio de una gran multitud.

Carl Theodor Dreyer (1889-1968), nacido y muerto en Copenhagen, desempeñó diversos oficios antes entrar al mundo del cine primero como elaborador de subtítulos, para luego convertirse en guionista, editor y director. Realizó varios filmes a partir de 1919 antes de su obra más famosa del cine mudo, intitulada *La pasión de Juana de Arco*, sin duda uno de los mayores y bellos logros de esa época del cinematógrafo. Fue una aplicación del denominado estilo "estático" danés y una expresión de su interés por las experiencias religiosas. Adaptándose al advenimiento del cine parlante, dirigió con posterioridad *Vampiro* (1932), *Día de ira* (1943), una película que fuera reconocida internacionalmente y que contribuyera a un renacimiento del cine de su país, y *La palabra* (1955), ganadora del primer premio del festival de Venecia.

El filme de esta noche se apoyó en los registros oficiales del juicio y la ejecución de Santa Juana de Arco. Dos aspectos resultan inolvidables para quien haya visto la obra. En primer lugar, una narración que utiliza en forma reiterada el primer plano de rostros, a tal punto que ellos no constituyen un recurso sino que definen la estructura del filme. Una colección de caras con acentuados rasgos, principalmente de los severos jueces, que establecen una inmediata relación con el espectador, aunque es necesario señalar que un énfasis en lo grotesco manifiesta un evidente sesgo ideológico. Dreyer parece decir que el rostro es su territorio y que el mismo le permite comunicar todo. Aquí uno podría recordar una anécdota relacionada con Velázquez y Felipe IV de España: cierta vez el soberano le dijo al pintor real que algunos (seguramente malquerientes) decían que él solo sabía pintar cabezas; a lo que respondiera aquél: "Honor que me hacen, majestad". Volviendo al filme, el segundo aspecto tiene que ver con el expresivo y conmovedor rostro de Maria Falconetti, quien desde la primera imagen despierta la compasión y solidaridad del espectador, y quien con su inefable expresión crea una de las mayores actuaciones de toda la historia.

Los mencionados primeros planos (a veces con inusuales encuadres de rostros en diagonal o que aparecen incompletos), apoyados por escenas filmadas en picado o en enfático, y apoyados también por la economía del decorado, crean un ambiente de drama y desolación

que alcanza efectos devastadores. No es de extrañar que por momentos las lágrimas denuncien el impacto sobre muchos de los espectadores.

El estupendo ritmo del montaje, los discretos pero efectivos movimientos de cámara y la pureza de las imágenes, parecen expresar una clara aplicación de las teorías desarrolladas por S. M. Eisenstein y ya mencionadas en sesión anterior.

La película tuvo un destino bastante trágico. Unos pocos meses después de la primera presentación, el negativo y prácticamente todas las copias fueron destruidas en el incendio de una bodega. Dreyer entonces reconstruyó arduamente el film a partir de metraje descartado que sobrevivió el fuego. Esta segunda versión también fue víctima de una conflagración. Con posterioridad aparecieron copias en mal estado, aparentemente no destruidas por el fuego, y por su parte la cinemateca francesa desenterró una copia que estaba en sus bóvedas. Alguien logró armar una aproximación, al parecer utilizando ambas versiones, un trabajo que mereció el rechazo de Dreyer. Pero para pasmo de los amigos del cine, en 1981 aparecieron varias latas de los años 20 en el fondo de un armario, en una institución mental de Oslo, que contenían una copia de *La pasión de Juana de Arco* casi en perfecto estado, con intertítulos en danés. Las latas fueron enviadas sin abrir al Instituto Noruego del Film, en donde se comprobó que se trataba de una copia de la versión original de Dreyer. Veremos esta copia con una restauración efectuada no hace mucho; hacia el final de la cinta VHS que contiene la película, aparecen algunos comentarios sobre este proceso de restauración.

Otro hecho extraordinario realza la película de esta noche. Cuenta el compositor Richard Einhorn que en un día de enero de 1988 se encontraba en el Museo de Arte Moderno de Nueva York hojeando un catálogo de filmes silentes y se topó con un fotograma de la obra de Dreyer, el cual le impresionó hondamente. Pocos minutos después estaba viendo en la sala de proyección una película que él considera como una de las más extraordinarias obras de arte. Ya que su interés por Juana de Arco le había sido despertado antes por un amigo, decidió de inmediato empezar a escribir una pieza de música para acompañar el film. Compuso entonces una especie de ópera oratorio que refleja una meditación sobre la vida y obra de Santa Juana, escrita para solistas, coro, orquesta y una singular campana. Einhorn recordó sus estudios de práctica musical del medioevo, en particular los motetes multilingües que le encantaba escuchar, pues le parecía que tenía sentido moderno la antigua práctica de superponer en forma simultánea diferentes líneas de texto. Además, creó un libretto con extractos de bellos textos provenientes de la literatura mística escrita por mujeres durante la Edad Media y que él consideró pertinentes para la vida de Juana; y determinó que todas las partes cantadas emplearían lenguas antiguas ("Latin, Old and Middle French, and Italian"). Es una hermosa música, que también merece ser escuchada por sí misma, y que ha recibido elogiosos comentarios de crítica especializada.

Película No. 18

La pasión de Juana de Arco

Director: Carl Theodor Dreyer

Actores principales: Maria Falconetti, Eugene Silvain

País: Francia

Año: 1928

Duración: 82 minutos

En 1947, André Bazin, el justamente famoso crítico francés, y Jacques Doniol-Valcroze fundan "La Revue du Cinéma" con el ánimo de pregonar por un cine natural y espontáneo que se alejase del formalismo y las imposiciones comerciales. Más tarde, en 1951, dicha publicación se transforma en la celeberrima "Cahiers du Cinéma", posiblemente la revista más influyente en la historia del cine pues revolucionó, tanto desde el punto de vista teórico de la crítica como desde la práctica de la realización cinematográfica, la visión que se tenía del nuevo medio de expresión.

En esa segunda revista aparecieron con sus polémicas críticas quienes con posterioridad serían destacados directores de un movimiento conocido con el nombre de "Nouvelle Vague", la nueva ola. Estaban allí Eric Rohmer, François Truffaut, Jean Luc Godard y Claude Chabrol, dedicados a ver y analizar incontables filmes de Hollywood y otros países en la Cinémathèque Française. No ocultaron su admiración por realizadores de Hollywood tan grandes como Alfred Hitchcock, Howard Hawks y Orson Welles, a quienes veían como directores de un nuevo arte, independiente de otras formas tradicionales de expresión como el teatro y la literatura; a la vez que impulsaron talentos tan individuales como los franceses Renoir, Vigo, Cocteau, Tati y Bresson. El propósito de los vinculados a los "Cahiers" era redefinir la crítica cinematográfica y por medio de esa actividad intelectual ser portavoces de una "nueva ola" en el cine francés.

Ante las exigencias de los productores, en particular con respecto a las películas costosas y de gran escala, el naciente movimiento señaló que el director debía ser el responsable general del filme y, principalmente, que su tarea era en esencia de carácter creativo y artístico, pues sólo así podría afirmarse el cine como un medio de expresión propio (sería una manera de continuar trabajos pioneros como los de Griffith, Eissenstein y Welles, así como la tendencia reciente del neorrealismo italiano). Surgió entonces la tesis de la "película de autor" encaminada a preservar la función del director frente a las imposiciones comerciales, algo muy difícil de lograr si se piensa que el cine es una industria y que los inversionistas de grandes sumas no están dispuestos a correr los riesgos que implica la realización de películas sin concesión a los gustos en boga.

En internet es posible encontrar las siguientes precisiones de interés:

"En el número 31 (enero de 1954) de "Cahiers", Truffaut publicó un artículo donde suministraba los fundamentos de la *Nouvelle vague*. En dicho escrito, el crítico y cineasta arremetía contra el academicismo burgués, defendía la necesidad de rodar en escenarios exteriores, así como la espontaneidad en las actuaciones y, sobre todo, la implicación del director en todos los márgenes de la autoría del filme. Esa idea de que el realizador debe ser considerado el *autor* de la película fue asimismo sostenida por Godard, quien incluyó en el número 65 (diciembre de 1956) de la revista el artículo "Montage, mon beau souci". En sus páginas, el cineasta ponía el montaje por delante de la puesta en escena dentro del índice de responsabilidades del director. A partir de "Cahiers du Cinéma", los jóvenes creadores pusieron en marcha un cine sencillo, abierto, emancipado de los formalismos. Muestra de alarde juvenil y provocativo, esa

tendencia fue acumulando títulos que se ganaron la complicidad de toda una generación de espectadores. Roger Vadim filmó *...Y Dios creó a la mujer* (1956) y también *Relaciones peligrosas* (1959); Louis Malle dirigió *Ascensor para el cadalso* (1957) y *Los amantes* (1958); y Claude Chabrol, *El bello Sergio* (1958) y *Los primos* (1958)."

En el recuerdo de quien suscribe estos comentarios, la película que pareció representar mejor el nuevo modelo de realización cinematográfica fue *Sin aliento (À bout de souffle)*, de Godard, con las escenas filmadas cámara en mano y realzada por la actuación del inolvidable Jean-Paul Belmondo. Posteriormente, causó gran impresión entre los amantes del cine en Medellín *Los cuatrocientos golpes*, de François Truffaut, seguida por otras cuatro películas a lo largo de 20 años con el mismo actor, Antoine Doinel, en lo que se constituyera como una singular saga sobre los credos artísticos y pensamientos del autor.

Es importante destacar que el "Nouveau roman", la nueva novela francesa, tuvo también una expresión correlativa en el cine, gracias a *El último año en Marienbad* (1961), de Alain Resnais, director bien recordado también por *Hiroshima mon amour* (1959), cuyo guión escribiera Marguerite Duras, y por el sobrecogedor cortometraje presentado por el Cine-Club de Medellín intitulado *Nuit et brouillard (Noche y niebla)* sobre los campos de concentración de los nazis en la segunda guerra mundial.

Película No. 19

Ascensor para el cadalso

Director: Louis Malle

Actores principales: Jeanne Moreau, Maurice Ronet

País: Francia

Año: 1958

Duración: 88 minutos

En la noche de hoy veremos una de las películas mencionadas en la crónica anterior, dirigida por Louis Malle y con la actuación principal de Jeanne Moreau, pareja que más tarde haría un filme que fuera más famoso: *Los Amantes*. Antes de cualquier comentario, es bueno señalar que los directores de "La nueva ola" no pueden agruparse en forma sencilla y sistemática, como tal vez podría hacerse convincentemente, por ejemplo, en los casos del neorrealismo italiano o del expresionismo alemán.

Es posible ver la obra como una muestra del "film noir" francés pero con unos atributos muy propios: el rostro de bellos ojos de la actriz como centro, y la figura de la misma deambulando por las calles durante la noche de un París descrito en tono menor; la cautivante música de un joven Miles Davis, seguramente improvisada pero teniendo en cuenta lo que esto significa en el jazz; una trama subyugante, no exenta de ciertos tintes irónicos, y que por momentos recuerda a Hitchcock en las confusiones de identidad, las casualidades que resultan trascendentes, cierto suspenso...; el ágil manejo de cámara y la efectividad del montaje, bien característicos del nuevo credo cinematográfico; y el énfasis en el tratamiento de los personajes, los cuales aparecen como seres de carne y hueso no subsumidos por una trama de carácter policíaco (la relación entre los dos amantes es sin duda el eje principal de la película, como bien lo subraya el bello efecto final de la foto que se va revelando lentamente en el laboratorio).

"Con una sucesión de significativas películas que se extienden a lo largo de tres décadas, Fellini se aseguró un puesto de primordial importancia en la historia del cine. Sus mejores filmes, todos los cuales fueron parcialmente escritos por él, son narraciones de libre estructura en las cuales sueño y realidad, autobiografía y fantasía, se mezclan en un mundo de símbolos. Apartándose de las técnicas tradicionales de la producción cinematográfica, convirtió el cine en un medio tan personal de expresión que sus problemas creativos y personales se volvieron legendarios. Al mismo tiempo, revitalizó dicho medio gracias al énfasis en la dramática soledad del hombre en el mundo moderno."

Así resumía un crítico su apreciación sobre uno de los más grandes realizadores de la historia del cine. Federico Fellini nace en Rimini en 1920, allí donde pasó sus primeros 18 años hasta cuando se trasladó a Florencia para trabajar en un semanario humorístico y en series de ciencia ficción. Esos años juveniles en la pequeña ciudad poblaron su mente de recuerdos que lo acompañarían toda su vida: el circo, el "vaudeville", el teatro, la escuela católica donde estudió, sus padres y familiares, el despertar a la vida, el ascenso del fascismo...

Cuenta el mismo Fellini que cuando cumplió 70 años un amigo le preguntó cómo se sentía al llegar a esa edad. "¿Setenta? Me parece que yo siempre he tenido setenta años." fue su espontánea respuesta, a la que luego agregaría en una entrevista: "Fíjese, mi respuesta expresa mi verdadero sentimiento. A los 70 no soy muy diferente de lo que fui a los 40, a los 35, a los 25 y aún antes." Más adelante, en la misma entrevista nos proporciona una importante clave cuando se le señala que algunos dicen que todos sus filmes son semejantes: "Me parece que yo siempre hago la misma película."

El futuro director se traslada en 1939 a Roma con el ánimo de trabajar como periodista y lo encontramos vendiendo caricaturas en restaurantes. Más tarde es editor de un popular semanario satírico y trabaja en la radio, donde conoce a su futura esposa y actriz de algunos de sus filmes, Giulietta Masina. Al iniciarse el movimiento neorrealista italiano, Fellini se hace amigo y se asocia con Roberto Rossellini, quien en ese momento filmaba la clásica *Roma città aperta* (1945). Vuelve a colaborar con éste en *Paisà* (1946) y entra de lleno al cine con los guiones de varias películas del mencionado movimiento hasta cuando con Alberto Lattuada codirige y coproduce *Luci del varietà* (1950). Su primera gran película es *I vitelloni* (1953), con la cual obtiene un premio en el Festival de Venecia. Vienen luego los años de madurez con la obra maestra *La strada* (1954) y otras muy destacadas como *Le notti di Cabiria* (1956), *La dolce vita* (1960), *Otto e mezzo* (1963) y *Giulietta degli Spiriti* (1965).

Por boca del mismo Fellini sabemos que no le fue posible seguir el camino del neorrealismo ni encontrarse a gusto planteando los problemas de la clase trabajadora, a pesar de la crítica social que aparece con frecuencia en sus películas. Se llegó a reprocharle su separación del movimiento en razón del tono surrealista que empleaba. Desde muy pronto, el realizador mostró su inclinación por los personajes excéntricos, las situaciones absurdas y un humor que a veces recuerda el teatro de variedades. En algún momento diría: "Mis películas no son para entenderlas; son para verlas." Más de un espectador podrá corroborar lo anterior cuando evoca películas de Fellini vistas hace años: aunque no recuerde argumentos o desarrollos, ciertas imágenes persisten en su memoria por lo

sugestivas o imaginativas, por definir personajes que se vuelven arquetipos, por crear una difusa frontera entre realidad y fantasía...

Mucho se ha hablado del carácter autobiográfico de las películas de Fellini. Él mismo las ve como viajes al interior de sí mismo ("Si me propusiera hacer un filme sobre la vida de un alma, terminaría haciéndolo sobre la mía." habría dicho), pero otros ven en sus obras ambientes, caracteres y momentos de su país, independientemente de que sean o no autobiográficos, y descripciones y crítica de ciertos aspectos de la sociedad en nuestro tiempo. Pero para el gran director, la verdad está en la imagen, así ésta no refleje necesariamente una realidad; casi podría decirse que le basta un gesto para crear un mundo.

Muy elocuente y bella es su posición frente a la mujer, tal como lo expresaría en una ocasión: "La mujer es una maravilla, la mujer es un universo. Esto podría ser una concepción tántrica. La mujer es una parte ajena al hombre, pero está en un lugar más alto que aquél pues ellas nacen ya adultas, ancianas. Nacen sabiendo todo. Como madres, son superiores. En la memoria femenina existe una rebelión arquetípica que le permite sobrevivir frente al hombre que ha inventado para sí mismo una supremacía intelectual, una violencia que él utiliza para dominar a la mujer. Pero esa lucha es desigual." Se entiende así la inspiración que siempre le proporcionó su esposa Giulietta. Cuando le fue entregado el Oscar de 1993 por una vida de realizaciones, a ella se lo dedicó en su discurso de aceptación. Fellini muere ese mismo año, un día después de cumplir cincuenta años de matrimonio.

Película No. 20

Amarcord

Director: Federico Fellini

Actores principales: Pupella Maggio, Armando Brancia

País: Italia

Año: 1973

Duración: 127 minutos

"Amarcord" en el dialecto de Rimini quiere decir algo así como "mis recuerdos", título muy apropiado sobre todo para quienes ven en la película de hoy la visión autobiográfica por excelencia del director. Corre la década del 30 y alguien, que podría ser un adolescente (¿Titta en el filme?), un narrador mayor o, mejor éste con la visión de aquél, evoca pequeñas historias provincianas y relativamente sueltas, con personajes fuera de lo común, en ambientes algo carnavalescos, a veces con cierta ordinariez, frecuentemente con irreverencia y humor. Como ya decíamos, aquí no se distingue realidad de ficción, bien en consonancia con una frase del realizador: "Nada reprime más la imaginación que una buena memoria."

No es extraño que por momentos el espectador confronte sus propias memorias de un pasado lejano y ya no vigente; y aunque algunas escenas puedan despertar cierto tedio, el encuadre, la composición y la plasticidad de las imágenes lo cautivarán siempre.

Es digno de destacarse la riqueza del color, también presente con gran intensidad en la posterior película "Julietta de los espíritus", el dinamismo de la cámara y de la "puesta en escena", y la partitura de Nino Rota, un compositor que proporcionaría siempre a Fellini bandas sonoras hasta la muerte de aquél en la década del 70.

Calificado como un maestro de la estética y el preciosismo de la imagen y como un perfeccionista de la realización cinematográfica, Stanley Kubrick ha sido visto como una expresión del "modernismo" en el cine, entendido aquél como un movimiento originado en nombres como los de Marx, Nietzsche y Freud, e influido por la guerra y los cambios sociales y tecnológicos del siglo XX. La preferencia por una imagen desprovista en buena medida del discurso literario, el predominio de una forma que se vuelve prácticamente estructura y la ausencia de sentimentalismo o manipulación de emociones, así como la narración con frecuencia pausada, melancólica e irónica, también algo pesimista, serían argumentos para sustentar las opiniones anteriores.

En cuanto a la forma, el mismo director nos dice: "No he encontrado recientemente en los filmes ideas nuevas que me impresionen como importantes y por relacionarse con la forma. Pienso que la preocupación por la originalidad en la forma es más o menos inútil. Una persona verdaderamente original y con una mente verdaderamente original, se dará cuenta de que no puede funcionar con las viejas formas y entonces hará algo diferente. Otros pueden ver la forma como algo que proviene de una tradición clásica y tratarán de trabajar con ella." Y en cuanto al perfeccionismo, o mejor diríamos, la seriedad y responsabilidad con que Kubrick emprendía sus proyectos, es ilustrativo referirse a la publicación de un artículo en "The Guardian" el pasado 27 de marzo, en el cual Jon Roson narra su visita a la propiedad del director no lejos de Londres y residencia donde él vivía bastante separado del mundo. El autor del artículo estaba intrigado por los intervalos crecientes entre película y película de Kubrick, y en esa finca encontraría alguna respuesta. En efecto, por todas partes, en los cuartos de la casa, en el establo, en cabinas portátiles repartidas por el campo, pudo ver cajas y cajas con los archivos del realizador. En un gran salón pensó hallarse en la biblioteca pero al examinar estantes y cajones encontró que todo se refería a Napoleón como preparación para un proyecto nunca realizado. En alguna otra parte de la casa estarían unas 25.000 tarjetas elaboradas por Kubrick con ayuda de asistentes, mediante las cuales podría ser posible obtener toda clase de detalles sobre la vida de Bonaparte.

Para Kubrick, el cine era un medio mágico con la capacidad de mantener el interés en la medida que transmite emociones y temperamentos que ningún otro medio puede tener la esperanza de abordar. Lo importante para un autor, sea éste escritor, pintor o director de cine, sería no lo que tiene que decir sino lo que siente, o en otras palabras, ningún artista genuino tendría que estar preocupado por puntos de vista didácticos.

El director en cuestión tenía cierta debilidad por criminales y soldados, como él mismo lo confiesa cuando dice: "El criminal y el soldado tienen al menos la virtud de estar contra algo o por algo en un mundo en el cual muchas gentes han aprendido a aceptar una cierta nada gris, a adoptar una serie de poses irreales con el fin de que sean considerados normales... Es difícil decir quién está metido en una mayor conspiración -el criminal, el soldado o nosotros."

Todos recordamos las grandes películas de Kubrick, muchas de ellas consideradas clásicas: *Paths of Glory* (1957), *Lolita* (1962), *Dr. Strangelove Or: How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb* (1964), *2001: A Space Odyssey* (1968), *A Clockwork Orange* (1971), *The Shining* (1980) y su última intitulada *Eyes Wide Shut* (1999).

Precisamente, muy pocos días antes de su muerte en marzo de 1999, el realizador había organizado una proyección privada de este último filme, a la cual asistieron los actores principales Tom Cruise y Nicole Kidman; cuentan que la acogida fue muy favorable, que el director estaba muy entusiasmado y hasta se llegó a decir que él habría dicho que era su mejor película. Kubrick había nacido en el Bronx de la ciudad de Nueva York en 1928, de modo que había apenas cumplido 70 años.

Película No. 21

Barry Lyndon

Director: Stanley Kubrick

Actores principales: Ryan O'Neal, Marisa Berenson

País: Inglaterra

Año: 1975

Duración: 184 minutos

Es curioso que un director que centraba sus películas en la imagen en movimiento basara sus películas en obras literarias, lo cual nos pone una vez más de presente que ambos medios deben ser fuertemente independientes y que en aquellos casos una obra cinematográfica debe ser juzgada sin referencia a su eventual origen literario. Barry Lyndon está basada en la novela intitolada "The Luck of Barry Lyndon", escrita por el novelista inglés del siglo XIX William Makepeace Thackeray, aficionado a las novelas históricas y rival de Dickens en la época de las novelas publicadas por entregas. Su conocida novela "Vanity Fair" proporciona algunos puntos de interés cuando su autor nos dice que escribió una novela antiheroica, una novela sin héroe, y que con ella pretende mostrarnos que la mayor parte del tiempo somos tontos y egoístas en procura de vanidades. Así nos dice: "¡Ah! ¡Vanidad de vanidades! ¿Quién de nosotros está satisfecho en este mundo? ¿Quién de nosotros ha satisfecho su deseo o está satisfecho teniéndolo?" En la adaptación, Kubrick elimina episodios y aventuras de un protagonista ingenioso con el fin de centrarse en un Lyndon más pasivo y en una narración con un clima más contenido, melancólico y algo irónico, todo ello para ocuparse más de las reacciones internas del personaje que de los hechos a su alrededor. Esta presentación pausada puede bien caracterizarse con la bella escena del primer acercamiento entre el protagonista y Lady Lyndon, cuando ésta sale al balcón y presiente que aquél la seguirá, lo que en efecto ocurre.

Esta obra maestra puede verse como una apoteosis de la imagen, cuya deuda con la pintura y la fotografía es indudable, pero que trasciende ambos medios gracias a los lentos y plásticos movimientos de la cámara, el emotivo efecto del zoom que permite pasar de planos medios a planos generales con gran efecto descriptivo y los contrastes del montaje. La recreación de paisajes, arquitectura, vestuario, lenguaje y costumbres del siglo XVIII es asombrosa. El encuadre y composición de las imágenes parece no haber dejado nada al azar y nos ponen de presente el ideal de perfección siempre buscado por Kubrick. Nos impresiona saber que a excepción de una escena todas las demás fueron filmada con la luz natural del sol o de candelabros, gracias al uso pionero de lentes prototipo de la casa Zeiss. Caso aparte es la banda sonora. Es paradójico que una película que es toda una lección de imagen en movimiento recurra a la voz de un narrador, a veces algo entrometida pero en otros momentos de cierta discreción. Los amantes de la música se deleitarán con el apropiado empleo de extractos de Bach, Federico el Grande, Handel, Mozart, Paisiello, Schubert y Vivaldi, amén de música tradicional de Irlanda, que por momentos parece responder al concepto de "Leitmotiv" y que constituye toda una lección de un acompañamiento que subraya y causa cierto efecto dramático y evocador.

SESIÓN No. 18
18 de mayo de 2004

Película No. 22

Heredarás el viento

Director: Stanley Kramer

Actores principales: Spencer Tracy, Fredric March

País: Estados Unidos

Año: 1960

Duración: 128 minutos

En julio de 1925 tuvo lugar en Dayton, Tennessee, el muy famoso "Scopes Trial", o "juicio del mico" como algunos lo conocen, en razón de que un maestro de ciencia en el bachillerato con nombre John T. Scopes estaba presentando a sus alumnos la teoría de la evolución, contradiciendo así una ley del estado mencionado que no permitía enseñanza que se apartara de la creación divina narrada por la Biblia.

El juicio despertó atención nacional e internacional y llevó al enfrentamiento de dos distinguidos litigantes: en la parte acusadora, William Jennings Bryan, tres veces candidato presidencial de los Estados Unidos, populista para algunos y liberal para otros, y cuya influencia fue de importancia para reformas como la concesión del sufragio a las mujeres, la elección popular de senadores y la creación del departamento del trabajo; y como defensor, Clarence Darrow, conocido nacionalmente por su participación como defensor en célebres causas criminales y por representar a diversos líderes sindicales. Como era de esperarse fue un duelo entre las aproximaciones fundamentalista y liberal a la lectura de la Biblia, o una oposición entre la fe y el conocimiento.

La película se apoya, aunque no fielmente, en las minutas del juicio y en una recreación del ambiente de la población y el tribunal durante aquellos días. Tiene como antecedente cercano una obra de teatro de 1950. Se trata de un tema ya superado, aunque no falta quien todavía diga que la evolución es apenas una "teoría" y aunque hace poco en algún lugar de los Estados Unidos se vivió una situación semejante. La fuerte caracterización de los dos contrincantes es el eje del filme, realizada por la antológica actuación de Spencer Tracy y la algo sobreactuada de Fredric March. El choque de religión y ciencia tiene momentos brillantes, aunque con alguna frecuencia cae en la caricatura o en lo grotesco, particularmente en la descripción del fanatismo de la población ("Give me that all time religion, it is good enough for me" es un coro que repiten con frecuencia los habitantes). Quien suele poner las cosas en su sitio, con su visión cínica y escéptica, es el periodista que encarna Gene Kelly, el cual además nos sorprende en un papel bien lejano a sus comedias musicales. Cierta énfasis en la libertad de pensamiento y de palabra podría explicarse por la en ese momento reciente "cacería de brujas" del tristemente célebre senado Joseph McCarthy, persecución que incluso había alcanzado al mundo de Hollywood.

La película es un buen ejemplo de la capacidad de narración y el tratamiento de la imagen que distingue a los buenos directores estadounidenses, y es también un buen ejemplo de la vigencia del blanco y negro. Muerto hace un poco más de tres años a los 87, Stanley Kramer realizó más de 30 películas que le merecieron nada menos que 16 premios y 80 nominaciones en el concurso de los óscaros de la "Academia". Varias de ellas muestran su preocupación frente al racismo, la amenaza nuclear, el nazismo y otros asuntos como el de *Herederás el viento*, todo lo cual pone de presente su interés por la justicia y su sensibilidad social.

Kramer dijo alguna vez: "No creo que me haya adelantado a mi tiempo. Eso no tiene sentido. Usted trabaja para los espectadores de hoy. Si usted no les llega, ha fracasado." A los jóvenes realizadores les decía que se olvidaran de los filmes espaciales y de horror, y que aterrizarán en este mundo. En una ocasión, cuando se le preguntó si la televisión había degradado las películas, contestó: "¿Por qué el cine tiene que sacarse de encima su responsabilidad con esa excusa?"

Entre sus filmes más conocidos podríamos recordar *On the Beach* (1959), *Judgement at Nuremberg* (1961), *It is a Mad Mad Mad Mad World* (1963) y *Guess Who's Coming to Dinner* (1967).

SESIÓN No. 19
7 de septiembre de 2004

Película No. 23
El evangelio según San Mateo
Director: Pier Paolo Pasolini
Actores principales: Enrique Irazoqui, Susanna Pasolini
País: Italia
Año: 1964
Duración: 136 minutos

En su libro "Interviews with Film Directors" (Avon Books, New York, 1967), Andrew Sarris inicia un lúcido comentario sobre las relaciones entre literatura y cine de la siguiente manera: "Me parece que la diferencia entre cine y literatura como medios de expresión puede encontrarse en la metáfora. La literatura está hecha casi exclusivamente de metáforas, mientras que en el cine aquella está casi totalmente ausente." Y en esos mismos comentarios, nos entrega esta corta aproximación al director de esta noche:

"Pier Paolo Pasolini llega al cine a partir de la literatura, y sus películas tienden a seguir un esquema literario. Sin embargo, Pasolini emerge como uno de los más articulados y eruditos teóricos del cine. Conscientemente clásico y humanista, Pasolini es no obstante sensible a los logros de los formalistas en el cine. Su carrera hasta el presente nos muestra el camino que un literato puede seguir en el cine. Pasolini ha desarrollado una combinación única de conciencia histórica marxista y compasión cristiana."

También poeta, novelista y crítico literario, el director nace en Bolonia en 1922, hijo de un oficial del ejército italiano, y recibe una educación en varias escuelas del norte del país, entre ellas la famosa Universidad de Bolonia en donde estudia historia del arte y literatura. Su juventud entre los campesinos oprimidos durante la Segunda Guerra Mundial y su posterior vida de privaciones en la Roma de posguerra contribuyeron a convertirlo en un marxista poco ortodoxo y a proporcionarle material para sus dos primeras novelas y para su primera película, *Accattone* (1961), obras las tres que se ocupan de la vida de ladrones, prostitutas y otros habitantes de los bajos fondos romanos.

Entre sus filmes posteriores mencionaremos dos basados en mitos clásicos con interpretación contemporánea: *Edipo Rey* (1967) y *Medea* (1969), esta última con una sorprendente actuación de la soprano Maria Callas. Otras dos películas posteriores, *Teorema* (1968) y *Porcile* (1969) le crearon conflictos con sectores conservadores de la iglesia católica en razón de sus especulaciones religiosas a partir del uso de lo erótico, la violencia y lo depravado (Enciclopedia Británica). En razón de su temprana muerte en 1975 en Ostia, su obra cinematográfica concluye con temas medievales de carácter erótico en *Il Decamerone* (1971) y *The Canterbury Tales* (1972).

Il Vangelo puede verse como la visión de un director contradictorio, ateo y algo religioso a la vez, por intermedio del creyente Mateo (por su oficio como recaudador de impuestos, tal vez el más objetivo de los evangelistas), aunque seguramente sin aceptar la dimensión divina de Cristo. Recrea un ambiente de pobres, miembros de sectas judías, apóstoles y personajes políticos en medio de los cuales la figura de Jesús aparece siempre en movimiento, con un poder que se deriva no sólo de sus milagros sino de una poderosa palabra y que se enfrenta el orden establecido, más como revolucionario que como profeta.

Se forma una impresión del conocimiento que Pasolini tiene de la pintura y de la música, ésta muy presente con extractos de compositores como Bach, Mozart, Prokofiev y Webern. Particular mención debe hacerse de la frecuente presencia de bellos momentos de la "Pasión según San Mateo", de Bach. El autor de estas líneas cree que los apartes de una misa que se escucha durante la presentación de los créditos puede ser la denominada "Misa criolla". La parte original de la música es de Luis E. Bacalov.

El tratamiento de la imagen denuncia al poeta, y los amplios recursos cinematográficos empleados nos muestran a un conocedor de las técnicas narrativas y expresivas del cine. Hay momentos que sobrecogen por su belleza como el bautizo de Cristo en el Jordán (antecedido por otros bautizos mientras se oye el espiritual "Sometimes I feel like a Motherless Child"), el sufrimiento en el huerto de los olivos (con el acompañamiento de un hermoso y apropiado fragmento del mencionado oratorio pasión de Bach, fragmento varias veces reiterado en el filme) y otros que nos muestran una pasión sin drama en las escenas de la vía dolorosa y el calvario (cabría pensar en la antítesis de la película de Mel Gibson). Hecha con bajo presupuesto, sin los efectos especiales que hoy azotan a muchos filmes y apartándose de las superproducciones de Hollywood sobre la vida de Jesús, Pasolini nos muestra que la sobriedad y sentido estético permiten crear una obra que supera a todas sus antecesoras y a las posteriores.

Bastante buscó el director un actor para la figura principal, y finalmente se decidió por un estudiante universitario de España cuyas facciones se apartan bastante de las imágenes piadosas y muy blancas a que estamos acostumbrados, aunque su voz es reemplazada. La naturalidad de dicho protagonista y la de los demás actores, que recuerdan cierta tradición del neorrealismo italiano, nos dejan la impresión de que una cámara sin pretensiones persigue la historia casi con un tratamiento documental.

Queda claro que estamos ante un film de autor. Pasolini fue responsable de múltiples aspectos principales y de detalle en esta obra. No es aventurado señalar que él se ocupa desde la dirección y la escenografía, como lo indican los créditos, sino de los elementos pictóricos y musicales que ennoblecen la película, amén de otros.

La película fue dedicada "A la amada, feliz y familiar memoria de Juan XXIII".

SESIÓN No. 20

9 de noviembre de 2004

Se justifica volver a ver la película de esta noche no sólo por ciertos valores intrínsecos de la misma sino porque ello proporciona una oportunidad para una discusión sobre diversos aspectos del film.

Peter Shaffer es un dramaturgo inglés nacido en 1926 y educado en Cambridge, cuyo éxito se inició en 1926 con la obra "El ejercicio de los cinco dedos". Cuatro años más tarde recibió más elogios por una descripción del conflicto entre españoles e incas en "La cacería real del sol". Dos piezas posteriores fueron llevadas al cine: "Equus" (1973) y "Amadeus" (1979), estrenada esta última en el Teatro Nacional de Londres. Precisamente allí y en ese mismo año, el director de cine Milos Forman vio la obra y, como se entusiasmara por sus posibilidades cinematográficas, decidió solicitar la aprobación de Shaffer para hacer una película. Éste no sólo aprobó sino que se encargó de escribir el guión respectivo.

Por su parte, Forman nace cerca de Praga en 1932 y es considerado uno de los más destacados directores checos durante los años sesenta, una época de auge cinematográfico en ese país que algunos denominan con el apelativo de "La nueva ola". Después de varios filmes en Checoslovaquia, Forman se traslada en 1969 a Estados Unidos, en donde ha realizado obras reconocidas como *One Flew over the Coochoo's Nest* (1975), *Hair* (1979), *Ragtime* (1981), *The People vs. Larry Flynt* (1996) y *Man on the Moon* (1999).

Tanto el dramaturgo como el director reconocieron que ni la obra teatral ni la cinematográfica tuvieron por objeto hacer una biografía que fuera relativamente objetiva de Mozart, más bien aquellas tomaron aspectos de la vida del compositor y los mezclaron con un cierto grado de fantasía. Pero es importante hacer al menos algunas precisiones pues mucha gente se queda con la impresión de que el filme revela en buena medida la historia.

La afirmación sobre el envenenamiento de Mozart por Salieri ha hecho carrera y basta recordar que en 1830 Alexander Pushkin compuso una corta obra de teatro intitulada "Mozart y Salieri", en la cual ocurre tal situación. Pero no existe evidencia histórica que confirme tal hecho. De otra parte, aunque Mozart era amigo de bromas y a veces su comportamiento distaba de ser refinado, el despliegue caricaturesco que de su carácter hace la película no parece nada convincente.

Película No. 24

Amadeus

Director: Milos Forman

Actores principales: F. Murray Abraham, Tom Hulce.

País: Estados Unidos

Año: 1984

Duración: 160 minutos

Es un deleite visual observar la reconstrucción histórica de personajes y lugares del siglo XVIII en la época de Mozart. El decorado, el vestuario y los objetos contribuyen a crear un ambiente en el que brota la inspirada música del compositor. La coreografía en algunas de las representaciones musicales tiene reminiscencias de lo que pudo verse en Viena y en Praga en aquellos tiempos, gracias a la cuidadosa investigación de la coreógrafa Twyla Tharp.

Caso aparte merece la música, grabada especialmente para la película y a cargo de la reputada orquesta St Martin in the Fields, dirigida por el gran director y reconocido intérprete de Mozart, Neville Marriner. Para participar, éste puso como condición que la música del compositor no sufriría ninguna alteración. Los apartes de ópera alcanzan momentos emocionantes, como en la representación de extractos de "El rapto en el serrallo" y de "Don Giovanni". Pero además su montaje vertical con la imagen realza ciertos momentos dramáticos al incorporar pasajes de la sinfonía No. 25 y la obertura de la última ópera mencionada, ambos en tonalidades menores.

Digna de aprecio es la dirección de actores, ninguno de ellos estrella popular de la pantalla, ya que el director quería darle credibilidad a la historia. F. Murray Abraham se luce en una interpretación histórica de Salieri, tanto viejo como joven; no es fácil aceptar que se trata del mismo actor en dos papeles tan disímiles. La acertada caracterización de personajes es puesta de presente, por ejemplo, en el encuentro de Mozart con el emperador José II, el déspota ilustrado, y su corte de músicos, cuando se discute un tema muy del momento: ópera italiana, que se había impuesto de tiempo atrás en Europa, vs. la naciente ópera alemana impulsada por el compositor.

La sede de las locaciones fue la ciudad de Praga, algo explicable si se consideran dos razones principales: allí pasó Mozart tal vez la etapa más feliz de su vida pues las gentes le expresaron un ilimitado afecto gracias a la presentación con rotundo éxito de "Las bodas de Fígaro" después de su estreno en Viena, y también al estreno con éxito menos categórico de "Don Giovanni", dirigida por el mismo compositor; y la segunda razón tenía que ver con la excepcional conservación de la ciudad pues edificios, plazas y calles parecían no haber cambiado casi nada desde aquel año de gracia de 1787.

El gobierno checo autorizó acceso a seis hermosos y auténticos palacios que fueron decorados con objetos y estilos de la época con el fin de desarrollar algunas escenas. Pero lo que más conmueve es que buena parte de las representaciones operísticas tuvieron lugar en el Teatro Tyl o Teatro Nacional de la ciudad de Praga, donde se estrenara "Don Giovanni". Se trata de una auténtica joya que se encuentra en las mismas condiciones del siglo XVIII y que es uno de los pocos teatros de madera pertenecientes a aquellos años que ha escapado a los incendios. Tanto fue el esmero por reproducir el ambiente de la sala que ésta fue iluminada con candelabros.

Los amigos de la música mozartiana pueden aceptar que esta introducción a la música del gran compositor ha llevado a más de uno a interesarse por primera vez, o mayormente, en uno de los repertorios más bellos e importantes de toda la historia.

SESIÓN No. 21

16 de noviembre de 2004

No era un director al que le gustase hablar de sus filmes o de teoría cinematográfica. Cuando el distinguido crítico Andrew Sarris le preguntara una vez por el significado de una de sus películas, contestó: "Si hubiera podido decirlo en palabras, lo habría hecho, y por lo tanto no habría tenido la necesidad de hacer la película." Su nombre era Akira Kurosawa.

Ya en 1967, el mismo crítico afirmaba: "Akira Kurosawa es el único director japonés con alguna distribución consistente y una reputación de largo alcance en Occidente. Un hombre de todos los géneros, Kurosawa pone de presente la evolución del arte japonés más allá de la facilidad decorativa de su pasado nacional y hacia un expresionismo de la angustia por su futuro internacional. Este y Oeste, Viejo y Nuevo están en constante conflicto en los filmes de Kurosawa. En efecto, el director ha sido criticado por no ser suficientemente japonés. Tanto en forma como en contenido, sin embargo, Kurosawa revela un incansable espíritu y civilizado gusto."

Hoy puede calificarse como de gran importancia histórica para el cine la obra del director japonés. Desconocidas en Occidente, las películas de este país se abrieron paso con dos filmes fundamentales de Kurosawa: *Rashomon* (1950), una meditación sobre la verdad a partir de la mirada de varios protagonistas sobre el mismo hecho en un mundo medieval, al cual le fuera otorgado el León Dorado del festival de Venecia en 1951, y *Los siete samurais* (1954), de carácter épico y muy difícil de realizar en Japón, como lo reconociera el propio Kurosawa.

El interés despertado por este cine nacional llevó a conocer otros dos grandes directores que ya trabajaban en la época del cine mudo y cuyo carácter es más auténticamente japonés: Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu. Del primero recordamos la bella *Ugetsu* (1953), la historia de dos hombres que abandonan a sus esposas para buscar la gloria durante las guerras civiles del siglo XVI, y del segundo debe destacarse su encomio de la vida simple en el ambiente minimalista de la casa japonesa.

Se habla de una segunda y una tercera generación de directores japoneses de posguerra. De la segunda recordamos a Kon Ichikawa y sobre la tercera vale resaltar que fue influida por la "Nueva Ola" francesa y que fue muy bien representada por Nagisa Oshima con películas como *En el reino de los sentidos* (1976). La competencia de la televisión en color y las películas de los Estados Unidos llevaron a una declinación de los estudios y a la aparición de productos poco serios relacionados con temas de gánsteres y cierta pornografía, al punto que la película *Kagemusha* (1980) de Kurosawa fue financiada por intereses extranjeros.

Kurosawa había nacido en Tokio en 1910. Inicialmente mostró un gran interés por la pintura, algo que se refleja en ciertos filmes, y por el diseño de escenarios, pero desde los años de la segunda guerra mundial empezó a dirigir sus propias películas, lo cual siguió

haciendo durante la ocupación de su país por parte de los Estados Unidos. Continuó trabajando hasta su muerte en 1998, al punto que existen tres filmes póstumos y se anuncia un cuarto para el 2006. De su producción podría citarse, amén de los que ya mencionamos y de lo que veremos esta noche, *Yojimbo* (1961), *Dersu Uzala* (1975), *Ran* (1985), *Yume o Sueños* (1990) y *Después de la lluvia* (1991).

Terminaremos esta rápida semblanza citando lo que dice la Enciclopedia Británica (1993): "Aunque otros directores japoneses adquirieron significativa importancia después del éxito pionero de *Rashomon*, los filmes de Kurosawa continuaron despertando el más grande interés en Occidente. Ellos representan una combinación única de elementos artísticos japoneses -sutileza de sentimientos y filosofía, brillo de sus composiciones visuales y su tratamiento de los samurais y otros temas históricos del Japón- con un claro sentido occidental por la acción y el drama y un uso frecuente de historias basadas en fuentes de Occidente, tanto clásicos de la literatura como "thrillers" populares.

Película No. 25

Rapsodia en agosto

Director: Akira Kurosawa

Actores principales: Sachiko Murase, Hisashi Igawa.

País: Japón

Año: 1991

Duración: 98 minutos

No es fácil tratar un tema como el de las atroces bombas que destruyeron a Hiroshima y Nagasaki en 1945, puesto que algunos prefieren olvidar esos acontecimientos, otros tratan de justificarlos con razones que la historia ha desvirtuado y los de más allá piensan que la reconciliación es posible. Las tres generaciones que muestra la película expresan sendas visiones al respecto: la abuela, sobreviviente de Nagasaki que no puede olvidar lo sucedido ni la pérdida de su marido pero que con los años ha alcanzado una paz espiritual; la segunda generación representada por los padres de los niños que miran hacia los atractivos materiales de los Estados Unidos, y por el sobrino de la abuela, entre japonés y estadounidense, que encarna una especie de puente entre los dos mundos; y finalmente, los nietos que parecen estar interesados en el estilo de vida de los Estados Unidos pero que mediante la relación con la abuela también aspiran a conocer su propia historia.

Como es costumbre en el gran director japonés, la película tiene suntuosos momentos desde el punto de vista visual, que expresan la gran sensibilidad del realizador y su dominio de los recursos cinematográficos. La actuación de la abuela, a cargo de Sachiko Murase, es antológica y supera con creces a los otros intérpretes. Es admirable cierto tono menor que Kurosawa emplea para tratar tema tan difícil y pocas veces abordado por el cine. Algunos consideran que éste no es su mejor film, pero podríamos decir que puede ser uno de los más personales.

Finalmente, tal vez podría sacarse algunas conclusiones personales de la película, presionadas también por la situación que vive Colombia: es posible el perdón, pero es necesario que alguien lo pida primero; y para que se dé el olvido, es necesario que se conozca la verdad.

Su cine se ha considerado, por excelencia, de carácter intelectual y muy subjetivo, como lo confirma una obra que reflexiona constantemente sobre los grandes temas humanos; y que lo hace con profundidad y escepticismo, con frecuencia en forma perturbadora y a veces con tanta gravedad que sus películas se vuelven pesadas. Heredero de figuras tan distinguidas del romanticismo nórdico como Sjöström y Stiller, y del naturalismo de Strindberg, Ingmar Bergman es en gran medida un hombre de teatro que en su momento realiza unas dos películas por año, sin dejar su actividad en las tablas y aprovechando los mismos actores en ambos medios.

En un escrito titulado "En qué consiste hacer películas" y aparecido en la revista Cahiers de cinéma en 1956, el gran director sueco trata de responder una pregunta por el sentido de sus filmes en los siguientes términos: "Siento una necesidad irreprimible de expresar en el cine lo que, completamente subjetivo, es parte de mi conciencia. En este caso no tengo otro objeto que *yo mismo*, mi pan cotidiano, la diversión y el respeto del público, una suerte de verdad que considero correcta en cierto momento particular... Quisiera ser uno de los artistas de la catedral que se eleva en la explanada. Deseo ocuparme de esculpir la cabeza de un dragón, un ángel o un demonio, o tal vez un santo; no importa; encontraré la misma alegría en cualquier caso. Sea que soy creyente o no creyente, cristiano o pagano, trabajo con el mundo para construir una catedral porque soy artista y artesano, y porque he aprendido a conformar caras, miembros y cuerpos a partir de la piedra. Nunca me preocuparé por el juicio de la posteridad o el de mis contemporáneos; mi nombre no está esculpido en ninguna parte y desaparecerá conmigo. Pero una pequeña parte de mi ser sobrevivirá en la totalidad anónima y triunfante. Un dragón o un demonio, un santo tal vez, ¡no importa!"

Su reputación internacional se estableció con películas tan reconocidas como *Secretos de mujeres* (1952), *Un verano con Mónica* (1952), *Sonrisas de una noche de verano* (1955), *El séptimo sello* (1956), *Las fresas salvajes* (1957), *El manantial de la doncella* (1959), *El ojo del diablo* (1960), *A través de un vidrio oscuro* (1961), *Luz de invierno* (1962), *Gritos y susurros* (1972), *Sonata de otoño* (1978), *Fanny y Alexander* (1983)...

La temática de Bergman tiene alcances psicológicos y filosóficos, muy centrada en las relaciones entre los seres humanos y en las de estos con Dios. Una cierta angustia existencial recorre muchas de sus películas, expresada en la incomunicación y la soledad, al igual que en la búsqueda casi obsesiva del sentido de la vida y de la muerte. Es muy lúcido su acercamiento a la feminidad y a la dificultad de las relaciones amorosas.

En 1987, el gran director publicó sus memorias con el título "Linterna mágica" y existe una versión al español del año siguiente. En forma franca y descarnada narra múltiples acontecimientos desde su infancia y revela, por ejemplo, que se casó siete veces, que tuvo ocho hijos, que conoció el miedo desde temprana edad y que su padre, un pastor luterano,

ejerció una poderosa influencia sobre él. Cuenta sus avatares como realizador, reflexiona sobre la amistad, menciona los encuentros con figuras célebres, muchas de ellas asociadas con la música, y describe sus relaciones amorosas. A propósito de la música, filmó una versión de "La flauta mágica" que Von Karajan le critica por haber hecho unos cambios que la concepción orgánica de Mozart no permite, y que también puede criticarse por emplear el lenguaje sueco.

Película No. 26

El séptimo sello

Director: Ingmar Bergman

Actores principales: Max von Sidow, Gunnar Björnstrand.

País: Suecia

Año: 1956

Duración: 95 minutos

Parece claro que Bergman se siente atraído por el ambiente del medioevo. Aquí aparecen elementos fundamentales de ese mundo relacionados con la religiosidad y la fe, la superstición y la brujería, los cruzados, la peste, los cómicos de la lengua que en carromato recorren el campo y la omnipresencia de la Muerte. El director recrea ese lúgubre ambiente con una exquisita fotografía en blanco y negro que nos hace lamentar que el color se haya impuesto en forma tantas veces innecesaria.

Los elementos naturales como el mar y los bosques, el día y la noche, no se presentan con sentido paisajístico sino que reflejan el carácter del film y el estado anímico de los personajes. Son maravillosos el tratamiento de la luz y los claroscuros, los primeros planos, los encuadres y los puntos de vista de la cámara, al igual que los sugestivos movimientos de ésta. Y, por supuesto, la dirección de actores tiene el soberbio sello típico de Bergman; llama muy en particular el desempeño de Von Sidow, procedente del teatro en ésta su primera película, pues logra hacer un tránsito que tradicionalmente ha planteado serias dificultades a los actores que se aventuran en ambos medios de expresión.

El caballero y su escudero sintetizan dos aproximaciones al pensamiento del director. Este último es un escéptico total y un cínico, en tanto que el caballero tiene fe pero lo asaltan las dudas y busca una presencia más inminente de Dios. Al final, las esperanzas de un futuro mejor quedan simbolizadas por el destino de los cómicos.

Los amantes del ajedrez nos emocionamos con el homenaje que se le hace al juego mediante un enfrentamiento entre el caballero y la Muerte que difiere el destino inexorable. Es imperdonable que en una de las escenas el tablero de ajedrez esté colocado al revés. Uno de los fotogramas más célebres de toda la historia del cinematógrafo nos muestra a la Muerte y el caballero frente a un tablero con piezas antiguas y contra un crepúsculo que proporciona un fuerte contraste con el blanco rostro de la Parca.