

ROA BASTOS



Carolina Falcone

MIS REFLEXIONES SOBRE
EL GUIÓN CINEMATOGRÁFICO

CONTAME UN CUENTO

A pesar de que los hechos y su cronología son un tanto difusos, creo que fue en 1966 o 67 que conocí a Roa Bastos.

Yo era estudiante de segundo año de la Escuela de Cine de la Universidad de la Plata. (Ese lugar ya no existe, las últimas dictaduras militares argentinas terminaron con ella).

Funcionaba en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y realmente se llamaba Departamento de Cinematografía. Estos años se caracterizaron por la euforia política y la euforia creativa.

En aquellos tiempos había pocas posibilidades de identificación política, o se pertenecía a la Fede (Federación Juvenil Comunista) –los peronistas no habían surgido todavía- o se era un otario que no se interesaba por nada. Los estudiantes de arte pertenecían en su mayoría a esta última categoría y de repente descubrieron que la Fede era una forma de abrir la conciencia

para cuestionar el arte burgués. Casi en masa se adhirió a la propuesta comunista semi clandestina, eso le daba un toque diferente, y hasta los estudiantes de vitraux comenzaron a desconfiar de su arte: eso de decorar ventanas, no sería un acto decadente?

Los más revolucionarios –lógicamente- éramos nosotros, los del arte más moderno, ligado a las masas y que Lenin había preferido sobre todas las artes, el cine. Lalo Pancería era nuestro representante estudiantil en el Consejo Académico y claro, era dirigente de la Fede. Se consiguió un trabajo mancomunado junto a profesores que ya integraban su plantel, se trajo a casi toda la “Generación del 60” que estaba cuestionando al tradicional cine argentino. Un equipo para ganar cualquier campeonato: Simón Feldman, Martínez Suárez, Rodolfo Kuhn, René Mujica, Saúl Benavente, Pablo Tabernero, Ernesto Schóo, Antonio Ripoll, Manolo López Blanco, Héctor Cartier, Virtú Maragno, Carlos Gандolfo, Tomás Eloy Martínez y otros más...

Había profesor para todo, menos para guión. Ernestina Guzmán nos había introducido muy bien durante el primer año al estudio de la literatura, normas, géneros, para poder entender las técnicas de la escritura, pero nos faltaba el profesor específico: un profesional capacitado que además supiese enseñar y que tampoco fuese un tipo decadente. No se encontraba, meses sin clases, hasta que un día Lalo nos informó: “Conseguimos a Roa Bastos para la Cátedra de Guión II”.

En la clase se hizo un silencio, porque no se lo recordaba. Cuando dijo que era el guionista de **“El trueno entre las hojas”** nuestras almas se desplomaron. ¿Cómo podría ser un buen guionista alguien que escribió la película de Armando Bó con Isabel Sarli? (Hoy pensaríamos todo lo contrario) Casi nadie la había visto y se suponía que el famoso “trueno” era el cuerpo de una voluptuosa Isabel entre la selva.

¿Qué van a decir mis viejos? Que estoy perdiendo tiempo estudiando “cine” –pensé yo y de pronto algo me vino a la cabeza. Era una gran película escrita por él, **“Hijo de hombre”**, pero nadie la había visto porque era de Demare, decadente. Lalo continuó elogiando a Roa, no por sus méritos cinematográficos, sino por los políticos: Paraguay, Stroessner, Exilio, Denuncias, Presos, Compromiso Literario, con lo cual se deducía que Roa era un comunista de los grandes. Entonces nos dispusimos a esperar –ansiosos y desconfiados– al líder rojo que nos enseñaría a narrar como en el realismo socialista.

Me sorprendí al verlo, lo imaginaba grandioso por su nombre solemnemente sonoro: Augusto Roa Bastos. Un heroico guaraní interpretado por un escultor bolchevique.

Era un hombre común, bajo y educado que nos miraba con temor sin desviar los flechazos de ansiedad que le dirigíamos.

Habló tranquilo, nos dijo que nadie le había enseñado y que nos contaría lo que sabía de su profesión. En esa época ser modesto no era muy elogioso, había que ser algo más. Nos propuso elegir un cuento para narrarlo oralmente y ofrecimos Gorki, Chejov, Maupassant, Cortázar, pero sin éxito porque no eran de dominio público de la clase.

El austero Roa, entonces cortó por lo sano – “Les propongo que contemos Caperucita Roja” –, dijo con toda naturalidad.

Confieso mi perplejidad, tantos años de estudio para esto: Jorge Zanada largó una risa boba. Pepe Grammático se puso rojo de vergüenza y Ana Barrera resignada porque era de la Fede.

Empezamos a contar Caperucita y a los cinco minutos descubrimos que nadie sabía contar Caperucita. Nos olvidamos del comunista que teníamos delante (el rojo de la caperuza era la única evidencia política) y tratamos de narrar el cuento como si fuese una historia: paso a paso. Era difícilísimo. Nos saltábamos partes, metíamos otras, reiterábamos, no teníamos sentido de la progresión del relato.

Fue cuando todos nos rendimos sin prejuicios: no sabíamos narrar. Fueron sólo cinco y ocho clases porque después se iría al exterior, un contacto tan fugaz como intenso, porque en ese tiempo aprendimos a “estructurar”.

Supe qué era una situación dramática, un conflicto, personaje, movimiento creciente,

AUGUSTO ROA BASTOS

construcción de la escala, escalón por escalón hasta llegar a la cúspide.

Nos enseñó lo que hay por dentro y que nadie ve, aprendí la carpintería narrativa del guión, herramienta fundamental para crecer y despertar el interés de la platea. –“Fíjense cómo cuando el lobo aparece, el conflicto sube” - nos decía y nos sorprendíamos con ese descubrimiento tan simple y tan obvio que no se ve y está.

Creo que viajó a Europa, desapareció de golpe y nos dejó un vacío de exilio porque nos identificamos con sus ideales.

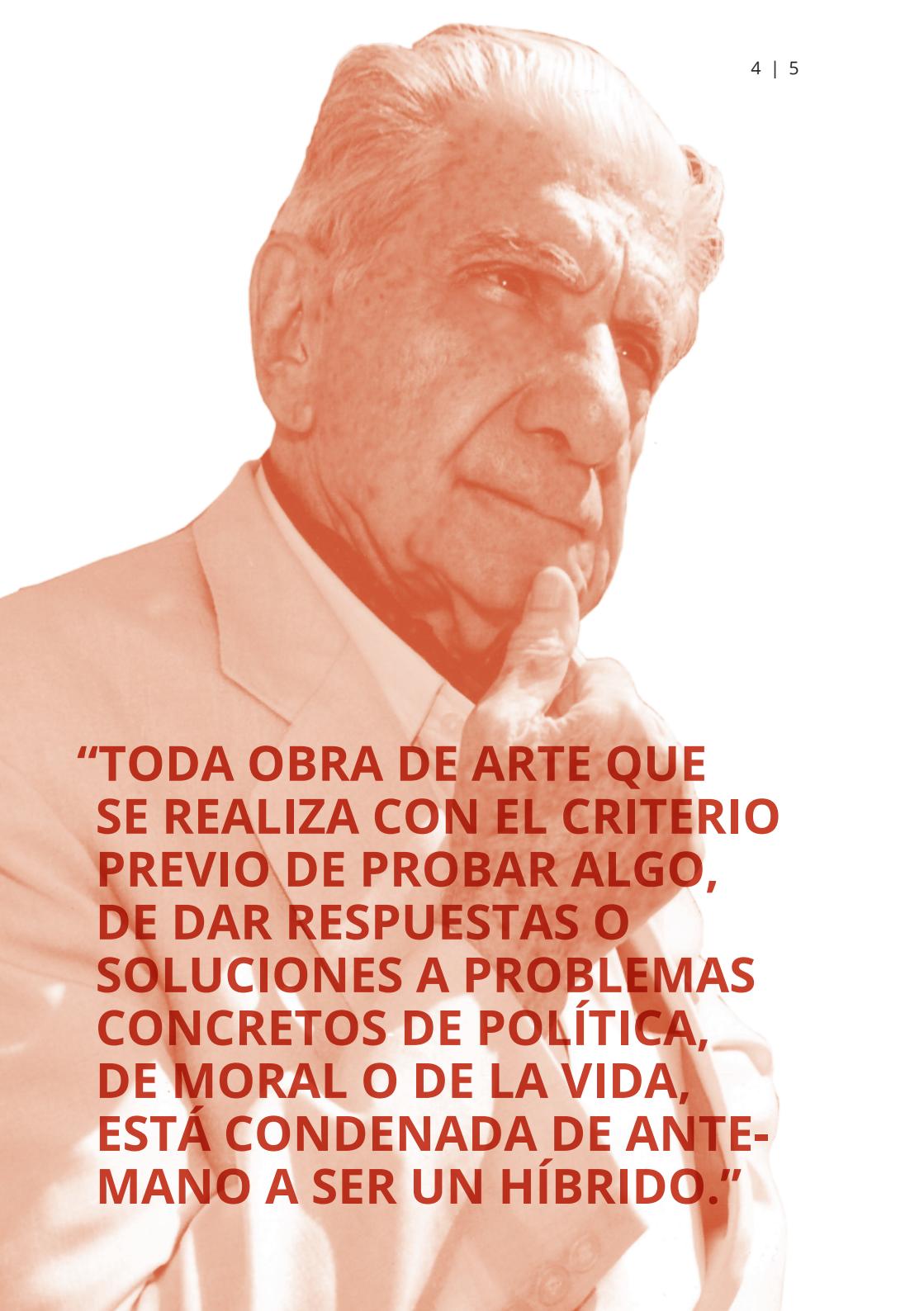
Pero hubiésemos querido tenerlo más tiempo con nosotros.

Casi treinta años después trabajo como guionista profesional, mis herramientas son aquellas que aprendí con Roa, “crecer, siempre crecer, siempre subir”... además de saber desconfiar cuando alguien no sabe contar con “creciente interés” el cuento de Caperucita.

Alfredo Oroz

Río de Janeiro, junio de 1993

Alfredo Oroz es Lic. En Cinematografía, Univ. Nac. De La Plata, Arg. Guionista y realizador radicado en Brasil desde 1979. Sus guiones para A HORA DA ESTRELLA y O CORPO obtuvieron varios premios.



**“TODA OBRA DE ARTE QUE
SE REALIZA CON EL CRITERIO
PREVIO DE PROBAR ALGO,
DE DAR RESPUESTAS O
SOLUCIONES A PROBLEMAS
CONCRETOS DE POLÍTICA,
DE MORAL O DE LA VIDA,
ESTÁ CONDENADA DE ANTE-
MANO A SER UN HÍBRIDO.”**

REFLEXIONES SOBRE EL GUIÓN CINEMATOGRÁFICO

La naturaleza del guión y el papel que corresponde al guionista en la realización de un film son, probablemente, pese a su importancia, de las cuestiones peor definidas en la historia del cine. Numerosos factores de orden técnico y cultural se han confabulado para ello; en primer lugar, el vaivén pendular que la expresión cinematográfica ha experimentado a lo largo de su desarrollo acercándose o alejándose de la literatura. El guón, *script* en el inglés, *scénario* en francés, se escribe o se bosqueja con palabras, y este lastre del lenguaje verbal ha afectado a veces negativamente sus funciones de suministrar el soporte del relato que al fin traducirá en su lenguaje visual; o sea su canevá o cañamazo inicial.

En segundo lugar, la discusión del **específico filmico** –tan debatido por los teóricos del cine puro– ha chocado de un modo persistente con el origen y la naturaleza literaria del guón; por último, los condicionamientos económicos del cine como industria afectan de raíz al cine como arte (en el que los productores son los que tienen por lo general la última palabra). En este proceso complejo de la elaboración de un film, el guón, el libreto, o como quiera llamársele, sólo interviene como un elemento más, pese a ser un factor importante en la elaboración cinematográfica.

En Argentina, por ejemplo, donde trabajé como guionista de cine por más de quince años (en

la década del '50 y parte de los '60) no se podía comenzar la empresa de producir un film sin tener previamente el guón (sobre todo en los casos de una idea original y no de adaptación de una obra determinada). Y esto ocurre también, con ciertas variantes más o menos parecidas, en los grandes centros de producción cinematográfica. No siempre los productores, más atentos a su interés de invertir sumas considerables en la producción de un film con el más alto porcentaje de rentabilidad posible, son capaces de evaluar el valor intrínseco y potencial del proyecto o de la idea cinematográfica que un director les propone. Y, aún así, el guón como pieza inicial del proyecto no es suficiente garantía para su realización.

De este modo, lo que podría llamar el tiempo de mi “carrera” de guionista se puede contar más vale por los guones rechazados que por los aceptados y filmados. Cuando en 1976 viajé por Francia para hacerme cargo de la cátedra de literatura hispanoamericana para la que me habían contratado en la Universidad de Toulouse, dejé en Buenos Aires no menos de una docena de libros de cine no filmados (el libro es obra más extensa, pormenorizada y documentada que el guón) como saldo de una larga batalla perdida.

Recuerdo que entre ellos había adaptaciones de obras realmente importantes en la historia de la sociedad argentina: **La guerra del**

desierto; La colonización judía en Argentina; la gran obra de Sarmiento, **Civilización y barbarie**, con la alucinante historia de Facundo Quiroga, El tigre de los llanos, como centro argumental; la historia mítica y fantástica de **La ciudad de los Césares**, en la Patagonia, una historia del general Lavalle en su lucha contra Juan Manuel de Rosas inspirada en el final de la obra de Ernesto Sábato, **Sobre héroes y tumbas**; un documental sobre los ferrocarriles argentinos; un documental sobre andinismo; una adaptación del gran poema nacional, el **Martín Fierro**, en la que interpolaba la biografía de Isidoro Tadeo Cruz, escrita por Jorge Luis Borges, según la cual el mítico Cruz, de la partida que persigue a Fierro, en una súbita conversión en el fuego del combate, se pasa al bando del perseguido y pelea con él hasta la muerte. Yo hacía morir a Cruz para salvar a Fierro.

A Borges le gustó esta idea, pero tardó en darme su consentimiento; al fin me lo dio diciéndome con cierta ironía: "Ojalá que se haya metido usted en camisa de once varas". No me metí en ella, pero casi me meten a mí en una camisa de fuerza. El film no se realizó. El proyecto y el libro horrorizaron desde el principio a los productores que sólo querían ganar dinero pero no exponerse a riesgos innecesarios.

Había en el lote abandonado en Buenos Aires varios otros libros, guiones y sinopsis de adaptaciones de obras literarias. Todos ellos me llevaron años de investigación y de laboriosos trabajos de puesta en escena, porque me gustaba ver sobre el papel la película futura "proyectada" en todos sus detalles, al menos tal cual la imaginaba yo. A eso se sumaban las precauciones que se debían tomar en muchos sentidos y la lucha

contra la autocensura, dado que cada una de estas obras exigía la suma de responsabilidades para el guionista que se atreviera, con insensato coraje e inconsciencia a éstos, temas espinosos y conflictivos. Creo que mi coraje era simple ingenuidad; es decir, un "coraje de película".

Además de tales libros de cine, quedaron asimismo librados a su suerte grandes cuadernos con ideas concebidas directamente para el cine, bibliografías y anotaciones críticas, todos mis trabajos teóricos y prácticos como profesor de Guión en la Universidad de La Plata.

Con el dinero que me pagaron por los derechos de adaptación de **Hijo de hombre** empecé a comprarme los indispensables artilugios de estudio. Tenía en mi gabinete de trabajo una moviola vieja comprada a los estudios de la Sono Film; en este artilugio de montaje estudiaba como a la lupa, fotograma por fotograma, las películas de los grandes del cine y ensayaba los principios del montaje que es uno de los procedimientos más creativos y difíciles en la elaboración de un film.

Había logrado adquirir copias de fragmentos de filmes de los principales clásicos rusos, ingleses, franceses y norteamericanos, y me sentía particularmente orgulloso de una copia entera de **El ciudadano** comprada a una cinematoteca.

Disponía asimismo de una venerable cámara Arriflex (que se comió todos mis ahorros). Con ella hacía mis ensayos con respecto al secreto de las tomas, de las angulaciones, de las luces y la utilización del tiempo y del espacio cinematográficos en las tomas, desde un **close up** a las innumerables posibilidades

de la profundidad de campo, inaugurada por Orson Welles. La gramática del cine no puede aprenderse de otra manera.

Me sentía también muy orgulloso de tres machetes mazorqueros que había adquirido a un anticuario porteño cuando andaba trabajando en la vida de Rosas y de Lavalle. Los machetes bruñidos como alfanjes japoneses ornaban las paredes de mi apartamento sobre un fondo pintado al rojo vivo, en torno a una efigie del Restaurador y otra del general Lavalle que mis visitantes admiraban sorprendidos de esta aparente absurda “alianza” o cohabitación iconográfica. Los machetes eran tan filosos como una navaja.

A la vista de mis visitantes me recortaba las uñas con sus puntas. Me preguntaban si yo era partidario de los Federales de Rosas o de los Salvajes Unitarios de Lavalle. Les respondía con cierto misterio: “Soy partidario de la unidad de los contrarios que hace vibrar la lira y disparar el arco”.

Cuando debí viajar a Francia en 1976 comenzaban en Buenos Aires los secuestros de la guerra sucia. En previsión de estos “allanamientos”, la víspera de mi partida, regalé o vendí a vil precio todo mi tesoro cinematográfico y literario. Me pasé toda una noche arrojando por los incineradores de basura esos libros de cine que mencioné. Arrojé al fuego los copiosos originales de mi novela **Yo el Supremo** que se hallaban en una hinchada carpeta. También arrojé al incinerador una novela que había crecido clandestinamente como una planta parásita en medio de las laboriosas e interminables cinco mil carillas de los originales de **Yo el Supremo**, sin que yo me apercibiera de ello, y que la

tenía guardada en otra carpeta bajo el provocativo título **Mi reino, el terror**. Así titulé provisionalmente un relato parásito.

Me sorprendió la existencia de esta especie de pesadilla dentro de otra pesadilla, que era como la otra cara de **El Supremo**, la cara oculta del horror y de la crueldad sin límites. Pensaba trabajar en esa novela adventicia que se me había dado por añadidura. El fuego consumió este inútil trabajo y de seguro ahorró a la literatura paraguaya una obra mediocre y prescindible.

De todos modos, desde mi lejano refugio en Toulouse suelo pensar con nostalgia en estos despojos que son las inevitables mutilaciones de los exilios forzados. Lamenté, sobre todo como narrador, la pérdida de una serie completa de cuentos de ambiente porteño con los cuales había tratado yo de hacer mi iniciación de exiliado en la misteriosa Buenos Aires de los años ’50 bajo el signo carismático de Perón. La serie se titulaba, creo, **Cuentos de un “cabecita negra” paraguayo en Buenos Aires**. Título provisorio que no hubo necesidad de emplear puesto que los originales habían desaparecido.

Pero estas anécdotas no son más que episodios triviales de un guionista en cierto modo afortunado puesto que había perdido sus papeles pero había salvado su vida. Volvamos al tema del guión.

GUIÓN O ANTIGUIÓN

Podemos rastrear los rudimentos del guión en los primitivos filmes de Lumière, a través de la gradual estilización del documental cuando, a partir de Méliès, se inicia también la puesta en escena en la realización cinematográfica; es decir, cuando

entre los precursores de fines del siglo anterior (nos hallamos en el centenario del nacimiento del cine) y los de la primera década del presente se establecen los fundamentos del cine como arte y se van descubriendo sus propias leyes de expresión, la gramática y la sintaxis del lenguaje cinematográfico. Esta es una revolución formidable en la historia de las artes visuales. Desde las inscripciones rupestres hasta el gran arte pictórico del Renacimiento y las artes visuales contemporáneas, la imagen había estado inmóvil. Ahora la imagen se hallaba en movimiento y dejaba entrever los intersticios de la materia, los enigmas del alma humana, como en los sueños, sin dejar de ser real.

Sin embargo, el primer intento de atraer la imagen cinematográfica a la esfera del arte se relaciona con el teatro, como no podía menos de ser. En su primer paso hacia el arte, el cine continuaba mediatizando a otro género de expresión: no era más que **teatro filmado**. Sólo más tarde, en la evolución de este recién nacido de las artes (el séptimo, señalado por Béla Balázs como el único arte que se ha podido ver nacer en menos de un siglo de historia cultural de la humanidad), el guión fue cobrando progresiva importancia. Luego de los apuntes iniciales y de los libretos del “teatro fotográfico”, el guión llega a su apogeo en la primera década del siglo con el **film de arte**, en el que intervienen los autores más prestigiosos de la época, desde Anatole France a Edmond de Rostand, el celebrado autor de Cyrano de Bergerac, con cuya pieza teatral Jean-Paul Belmondo aca- paró el público de París con su original e inimitable talento de comediante, última metamorfosis del mundialmente celebrado actor surgido de sus humildes orígenes de



LA SANGRE Y LA SEMILLA

(1959)

Olga Zubarry

Ernesto Baez

Dirección: Alberto Du Bois

boxeador y artista del music-hall, convertido en un mito viviente del cine de acción y luego del teatro con este cierre espectacular de su carrera.

En sus comienzos, sin embargo, los resultados del guión fueron, pese a todo, bastante magros, como se sabe. La exasperación o preponderancia del elemento literario como base del film no era evidentemente el mejor camino, o por lo menos no el único, para hacerlo plenamente artístico, es decir, auténticamente cinematográfico.

Casi simultáneamente, por otra parte, un grupo de grandes artistas y estetas, encabezados por Canudo, y entre los cuales se encontraban hombres como Picasso, Ravel, Blaise Cendrars, Stravinski, Léger, D'Annunzio, Apollinaire, Cocteau y otros, propugna la búsqueda del **cine puro**, despojado de toda estética ajena, es decir, de todo lenguaje que no fuera el genuinamente cinematográfico.

De este modo, la elaboración filmica se centró en el empleo de sus propios valores y de su lenguaje específicamente cinematográfico. Esa tendencia culminaría con el nacimiento de la vanguardia que preconiza el film sin argumento, sin guión, abstracto, pictórico, rítmico, introspectivo, surrealista, en una mutación paralela a las vanguardias literaria y pictórica de entre las dos guerras mundiales. De nuevo, no obstante, un poco más tarde, el advenimiento del cine parlante restablecía la necesidad del guión; hay que escribir diálogos, y por lo menos esto –dicen sus partidarios- no pueden inventarlo ni improvisarlo en el escenario de los estudios.

De estos hechos, que pueden encontrarse en cualquier manual, lo que interesa es reconocer

el vaivén del péndulo: del documental al teatro filmado; del cine puro al naturalista y al realista; de la literatura a la antiliteratura; del cine-arte al cine documental: vaivén de avances y retrocesos, de evolución o transformación. A veces, los movimientos opuestos coinciden: así, al mismo tiempo que la vanguardia se esfuerza en la búsqueda de un cine puro, otra tendencia no menos extrema, la de Dziga Vertov y de sus epígonos, por ejemplo, procura realizar con la “cámara-ojo” un cine compuesto por trozos de la realidad captados por la impasibilidad neutra de la máquina tomavistas, volviendo así a los principios elementales del “montaje de actualidades”. Sadoul, Mitry y otros historiadores y críticos del cine demostraron el equívoco de este ingenuo realismo y la imposibilidad de llegar a sus últimas consecuencias; lo que en cierto modo significaba, no el fracaso del realismo, sino el de una falsa concepción del realismo.

La vanguardia, a su vez, procuró investigar en todos sus alcances y posibilidades los medios técnicos y expresivos del cine en su función estética. Al margen y a pesar de sus propias contradicciones, los logros alcanzados en este terreno fueron muy valiosos, especialmente en su lucha por una más amplia libertad de expresión, convirtiendo al cine en un entusiasmo removedor de prejuicios y tabúes con su ataque mordaz a las convenciones más reaccionarias. Tal fue el caso de Luis Buñuel con **El perro andaluz**, elaborado en colaboración con Salvador Dalí, para citar un buen ejemplo precursor. Lo que interesa retener de todo este agitado panorama que ofrece la historia del cine esbozada así de un modo muy somero, es que el movimiento dialéctico para la concreción y afinamiento de sus propios medios de expresión, de un

genuino lenguaje filmico, estaba en marcha. Cuando surgió el primer relato cinematográfico, el aparato de Lumière llevaba ya diez años fotografiando tranquilamente representaciones teatrales. La técnica cinematográfica nació antes que el arte cinematográfico (a la inversa de lo que ocurrió en los dominios de otras artes).

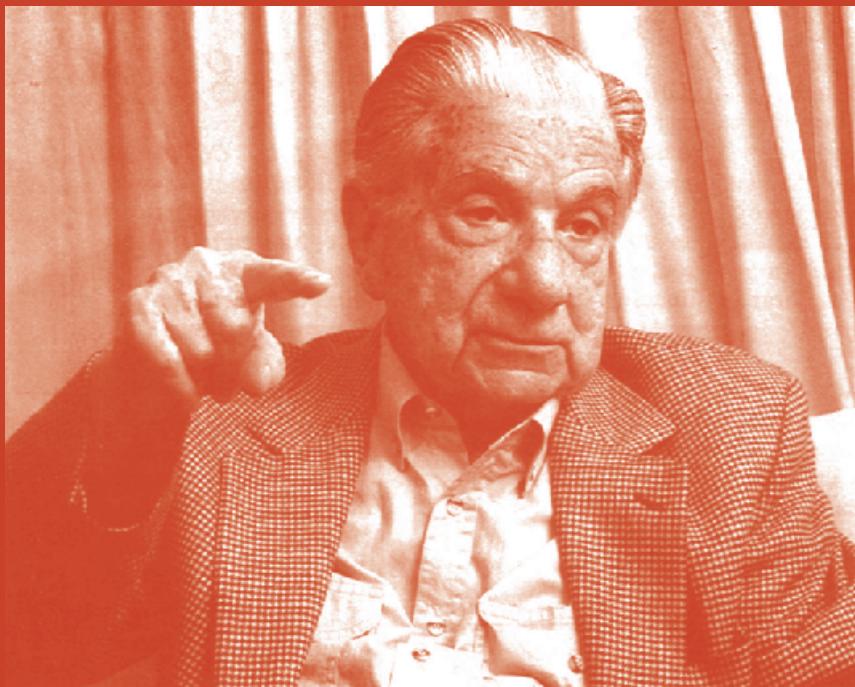
Por lo tanto, el guión del cine, al igual que el drama, con texto, nació de las primeras representaciones rituales, origen del teatro. Lo cierto es que un nuevo arte comenzaba y con él una nueva época en la historia cultural de la humanidad bajo el signo de la imagen que habría de dar un sentido y una significación muy especial a la civilización de la imagen que estamos viviendo en nuestro siglo; revolucionaria civilización de la imagen que ha transformado nuestra noción de la vida y del mundo; en una palabra, nuestra cosmovisión.

Los libretistas y realizadores tuvieron pues que ir adaptando su materia y su trabajo a las nuevas leyes de expresión del arte cinematográfico en gestación y a las necesidades expresivas del nuevo lenguaje visual que tendía a hacer del film una escritura en imágenes realizando la vieja aspiración del arte pictórico; representar el fenómeno visual del movimiento, como anota Malraux en su **Esquicio de una psicología del cine**.

Pero lo que en el arte pictórico no es más que representación de un movimiento interno en el rasgo fijo e inmóvil de los objetos y figuras bidimensionales, los filmes cinematográficos lograban expresar la imagen con calidad realmente cinética; provisionalmente al menos, el objeto se identificaba con su signo.

Un árbol ya no requería ser descrito con palabras: estaba ahí en los fotogramas con su propia figura. Y el movimiento del viento entre sus hojas hacía aún más verosímil la **realidad** en que el objeto y sus manifestaciones naturales se confundían con sus signos, reemplazando la verdad objetiva por su verosimilitud expresiva.

Ya no se trataba entonces de escribir con palabras sino con imágenes dotadas de una cualidad cinética y dinámica, y de expresar a través de ellas los aspectos del mundo y de la vida, de la realidad y de la fantasía que no podían hacerse por ningún otro medio conocido hasta entonces.



**“ LAS IDEAS DE EISENSTEIN Y PUDOVKIN,
DOS DE LOS MÁS GRANDES MAESTROS
DEL CINE EN SU PRIMERA ETAPA,
EN LOS QUE SE CONJUGARON
LAS CAPACIDADES DEL TEÓRICO,
DEL REALIZADOR Y DEL CREADOR,
MARCAN LAS TENDENCIAS DOMINANTES
DE LOS MÉTODOS DE LA REALIZACIÓN
CINEMATOGRÁFICA: RÍGIDA PLANIFICACIÓN
Y ESPONTANEIDAD CREATIVA”**

EL MUNDO DE LA IMAGEN

Sin embargo, la contradicción entre el lenguaje verbal y la imagen visual iba a subsistir mucho tiempo en los dominios del cine con perturbadoras consecuencias de hibridez para el lenguaje filmico.

Aún hoy no han desaparecido del todo esas contradicciones entre el lenguaje verbal y el visual, sobre todo en la esfera de trabajo del libretista, a quien le cuesta mucho liberarse de los hábitos y de los reflejos condicionados del mecanismo verbal para asumir plenamente la virtualidad expresiva de la imaginación visual.

La cualidad básica de la imagen radica, como se ha dicho, en que el objeto y su representación se identifican con ella. O como dirían los lingüistas, en la teoría del signo: el signo es el **todo** del objeto formado por dos aspectos indisociables: el **significante** (perceptible, audible, sensible) y el **significado** que es el concepto inmaterial contenido en el significante.

La palabra, en cambio, para el significado de una cosa procede por abstracción o por una serie sucesiva de abstracciones; no existe identidad ni adecuación entre la palabra que designa y la cosa que representa; no puede hacer más que nombrarla, definirla por conceptos, por simplificaciones; es decir, por imágenes del pensamiento, por los símbolos. Y sabemos que en el campo del concepto caben las más sutiles diferencias y alteraciones del sentido. De hecho, una palabra puede significar varias cosas. Para la imagen no existe la, a veces, interminable lista de sinónimos que es uno de los aspectos del patrimonio idiomático en su aspecto lexical, y que demuestra el margen de incertidumbre expresiva

en el cual se desenvuelve el lenguaje hablado con su fluctuante sistema de signos.

En cambio, la imagen transcribe, **re-produce**, **re-presenta**, la realidad de una manera directa, precisa, sin equívocos, afectando nuestros centros de percepción, a una frecuencia 60 veces más rápida que la acción de la palabra. Y ello es así porque la imagen actúa directamente sobre la sensibilidad y el instinto donde están almacenadas las representaciones atávicas de la vida y del mundo; es decir, la memoria visual de la especie. Imaginemos al **homo sapiens** ya erecto, con las dos manos en libertad, pero ciego. El largo camino de la civilización no hubiera sido posible y la especie humana se hubiera extinguido en seguida en medio de la naturaleza hostil, fácil presa de monstruos primitivos.

Antes de la formación del lenguaje hablado -observó Jean Epstein- el pensamiento hablado era preponderantemente visual, y ello porque la vista es el sentido dominante del hombre, el guía de nuestro comportamiento, el gran constructor de nuestra civilización. La civilización de la imagen, que no por casualidad nació con el cine, había encontrado en él a su gran impulsor, el verdadero arte de multitudes del que no había precedentes en toda la historia de la cultura y que venía a inaugurar el importante fenómeno de la comunicación de masas.

Sus comienzos, no obstante, como hemos visto, fueron vacilantes, como no podía menos acontecer en un arte que se fundaba en la colaboración y en la síntesis de otras artes, de otros lenguajes y de otras técnicas.

“El cine es joven –escribió André Bazin- pero la literatura, el teatro, la música, la pintura

son tan viejos como la historia de la humanidad... Del modo en que la educación del niño se realiza a imitación de los adultos que le rodean, la evolución del cine ha estado necesariamente influida por el ejemplo de las artes consagradas. Su historia, después de los comienzos del siglo, será, por consiguiente, la resultante de determinismos específicos en la evolución de todo arte y de las influencias ejercidas sobre él por las artes ya evolucionadas."

No es, sin embargo, a esta analogía –por otra parte imperfecta- entre el signo lingüístico verbal y el signo visual de la imagen cinematográfica a la que ahora me estoy refiriendo. La imagen **árbol**, en un fotograma, y la palabra **árbol**, en una frase escrita, difieren en sus relaciones: la palabra **árbol** en un texto escrito, es incompleta y ambigua: se relaciona con los conceptos **madera**, **bosque** y sus diversas connotaciones en el contexto en que se halla inscrita. En la imagen **árbol**, en un fotograma, el signo identifica o confunde significante y significado. El montaje de esta imagen en el contexto de la secuencia respectiva es el que le impartirá sus relaciones significativas o simbólicas que transcinden el mero realismo de la imagen escueta.

Antes de la formación del lenguaje hablado –observó Jean Epstein- el pensamiento era preponderantemente visual, y ello porque la vista es el sentido dominante en el ser humano, el guía de nuestro conocimiento. Esto es lo que sucede en las culturas predominantemente orales como la nuestra, en las que la escritura no ha desplazado aún el sentido audiovisual de la realidad.

¿QUIÉN ES EL AUTOR DE UN GUIÓN?

Un buen film es ante todo un buen guión, se oye decir a menudo. Si eso fuera cierto, el verdadero autor del film sería el guionista y su elemento formador, el lenguaje verbal. Al director no le cabría otro papel que la ejecución técnica de la película ya íntegramente plasmada, visualizada en sus menores detalles, previamente "filmada", digámoslo de una vez, en el guión: un papel en cierto modo similar al de un director de orquesta o de escena. Posibles analogías aparte, las desventajas del guionista resaltan de inmediato.

¿Puede pretender realmente el libreto ser una guía minuciosa, precisa, completa hasta en los más ínfimos detalles, de realización cinematográfica, al estilo de una partitura musical o de una obra dramática? La respuesta inmediata es no.

Por lo pronto, el libreto se escribe no para ser **representado** o **ejecutado**, sino para servir de guía a la elaboración de un film. La transformación técnica posterior ya no pertenece al guión.

El papel del guión es primario, cronológicamente, pero secundario artísticamente. Ello describe de entrada su condición de elemento complementario en la realización de la obra cinematográfica. "Y la historia del arte nos enseña –observa H. Agel- que cada vez que hay convergencia de diversas técnicas una de ellas se subordina por la fuerza a la otra".

Por lo demás, el paralelismo entre el guión y la partitura musical, la obra dramática o incluso el libreto de una ópera se agota enseguida. Una partitura podrá ser ejecutada, un drama representado y una ópera cantada

innumerables veces, probando así que son obras de arte independientes y autónomas. Un guión sólo podrá ser filmado una vez. Para contar en la pantalla la misma historia puede haber tantos guiones como realizadores posibles, pero una vez realizado el film, el cine absorbe tan completamente al libreto que éste no puede ser filmado por otro director. Sin contar las modificaciones a veces fundamentales, que el director puede introducir en el curso del rodaje, del montaje y hasta en el sentido mismo de la obra bosquejada inicialmente en el guión.

Lo demuestran, entre otros directores de genio, Charles Chaplin (autor él mismo de sus guiones) Fellini, Antonioni, Fassbinder, librados en gran parte a la inspiración en el momento de la filmación y en el posterior tratamiento del material filmado. La obra cinematográfica es filmica, no literaria, por tanto, el film y no su guión es la obra de arte definitiva. Éste es el hecho básico del que hay que partir para establecer con alguna claridad las funciones del guionista, la naturaleza del guión, así como el papel del director. En éste convergen como en un vértice todas las etapas de la elaboración de una película y recae la responsabilidad fundamental de crear la obra artística, coordinando y unificando todos los factores que intervienen en el complejo proceso.

Por todo ello, el guionista debe trabajar siempre formando unidad con el director, compenetrándose de sus ideas estéticas, de su sensibilidad y de sus métodos de trabajo; sólo así podrá aspirar a que su trabajo sea un aporte decisivo en la elaboración de un film. Pero, aún así, y por excepcionales que sean sus aptitudes de guionista, siempre estará superditado a las posibilidades del director.

En sus obras, su nivel de rendimiento estará marcado por el nivel de capacidad del director que realice su libreto. Uno imagina lo que pudo ser el libreto de *Ladrón de bicicletas* en mano de un director mediocre, y en qué medida el coeficiente de rendimiento del binomio Zavattini –De Sica se habría alterado negativamente. O los guiones de Billy Wilder o de Charles Brackett, los dos mejores libretistas que produjo Hollywood, realizados por directores de segundo orden. *Sunset Boulevard*, con Gloria Swanson, por ejemplo, no hubiera sido la joya de cine que es, en manos de un director inferior al talento creativo de Wilder.

Imaginemos el guión de *El ciudadano* realizado no por su autor, sino digamos por un Cecil B DeMille con el seguramente inevitable trastrueque de documentalidad ético-social del tema de Orson Welles, por la monumentalidad facticia y decorativa de DeMille, uno de los mayores fabricantes de colosos de cartón piedra de Hollywood.

En el plano de la división del trabajo, supuesto que el guionista y el realizador no sean la misma persona –que es lo corriente–, sólo una capacidad excepcional de visión y previsión podría permitir al libretista prefigurar en su libreto “todo lo que ha de verse en la pantalla”. El libretista no posee “un ojo dotado de propiedades analíticas sobrehumanas” (Epstein). No es un monstruo cibernetico; apenas el auxiliar del director en la preparación de un film.

LIBERTAD Y CÁLCULO

Sin embargo, las opciones de los teóricos, de los más lúcidos y profundos de la estética del cine, se han dividido sobre el particular.

Entre los clásicos de la primera época del cine, Pudovkin soñaba con un “guión de hierro” en el que todo el bullente universo del film debía estar íntegramente concebido, calculado y planificado de antemano, no sólo en el aspecto artístico sino también en el técnico, negando de esta manera, implícitamente, que el trabajo de la transformación filmica correspondiera al director. “El autor del argumento –afirmó Pudovkin en sus **Bases**. Debe tener una **idea exacta** de la forma final”.

Hemos visto que tal cosa escapa en la práctica a las posibilidades de un guionista, por extraordinario que sea su talento, su dominio de los medios expresivos del cine y su conocimiento e identificación con la personalidad, la sensibilidad y los métodos de trabajo del director con quien colabora. Pero aún cuando las funciones del guionista y del realizador, como en el caso de Pudovkin, estuvieran en manos de una sola persona paralelamente experta en ambas, la puesta en escena **a priori** de un film sólo es posible a nivel de la abstracción teórica.

El ejemplo de Eisenstein, que concedió un amplio margen a la improvisación, atestiguaba por su parte la eficacia del método opuesto al de Pudovkin. Esto no debe llevarnos al extremo de creer que Eisenstein prescindió de una rigurosa organización del material filmico; sabemos, por el contrario, que concibió películas como grandes construcciones arquitectónicas, pero también se permitió una total espontaneidad y libertad de acción en el momento mismo del rodaje.

Las ideas de Eisenstein y Pudovkin, dos de los más grandes maestros del cine en su primera etapa, en los que se conjugaron las

capacidades del teórico, del realizador y del creador, marcan las tendencias dominantes de los métodos de la realización cinematográfica: rígida planificación y espontaneidad creativa.

Pero éstas no son categorías excluyentes sino, en líneas generales acentos caracterizadores en la obra de los realizadores más importantes. Así, creadores tan disímiles, pero igualmente rigurosos, como Chaplin o Welles, Dreyer o Clair, Bergman o Bresson, Visconti, Fellini, Antonioni (para no citar sino los más importantes y conocidos) confiesan deber mucho a las inspiraciones de último momento, a la intervención del azar y aun al choque de sus esquemas estéticos con la realidad, dando gran importancia a esta alquimia de lo imprevisto frente a la función captadora de la cámara.

LA PUESTA EN ESCENA

Hemos visto mediante el movimiento y la selección de imágenes significativas, que el cine no sólo reproduce los acontecimientos reales como una simple copia o calco de lo real, sino que los traspone dándoles un sentido a partir de la objetividad real. Este intervalo entre realidad objetiva y su imagen visual es el que imparte al lenguaje filmico su carácter artístico mediante sus propios medios expresivos. El árbol, **re-producido** en los planos de una secuencia cobra, en la imagen filmica dotada de movimiento y en una especial atmósfera dada por el contexto narrativo, una nueva significación; es decir, el “árbol” cobra aquí una importancia dramática que antes no tenía. Vale como figura, pero al mismo tiempo como signo. El hecho filmico sólo puede dar significados cuando se integra a un ambiente determinado, a un sentido y a un narrativo propios.

Y lo que se comenta a propósito de la simple imagen del árbol, qué profundidad no adquiere cuando se trata del rostro humano. El cine, como la pintura y la escultura aunque en otra dimensión, descubre la expresividad, los infinitos matices del rostro. Es su descubridor. Roland Barthes escribió en su libro **Mitologías** un texto admirable sobre el rostro de Greta Garbo: una exaltada celebración a la belleza en estado puro. En estas páginas célebres Barthes dice: "Garbo pertenece aún a ese momento del cine cuando la captura del rostro humano arrojó a las multitudes a la más grande turbación antes jamás sentida, como en un filtro esa imagen de un rostro perfecto nos fascina como la imagen humana total; una imagen que representa una suerte de estado absoluto de la carne, el encantamiento de la belleza corpórea que opera como un embrujamiento del cual ya no se puede salir".

Y Barthes continúa: "algunos años antes de que el rostro de Rodolfo Valentino arrastrara a los suicidios, el rostro de la Garbo pertenece aún al mismo reino del amor sublimado que, sin dejar de ser carnal, genera sentimientos místicos de perdición. (...) Este rostro de extrema belleza perfecta y efímera, este rostro de tótem..."

Y Roland Barthes concluye: "Este rostro que uno contempla como un bloque de belleza pura, no dibujado sino más bien esculpido; este rostro inaudito de frialdad marmórea: este rostro como vaciado en yeso a la perfección arquetípica, que sólo tiene su réplica opuesta en las facciones enharinadas de Charlot..."

Esta analogía tendida entre Chaplin y Greta Garbo une en verdad las dos personalidades

dominantes de un siglo de cine, estas personalidades que encarnaron las cualidades más genuinas del cine: el autor-demiurgo, a la vez creador y actor, y la belleza y el misterio de la **Star** absoluta.

A partir de este descubrimiento del rostro humano por el cine, la puesta en escena del film encontró una de sus claves centrales: ésa en que el artificio y espontaneidad se imbrican de tal modo que el hecho estético logra en tal equilibrio su autonomía y vida propia. Es aquí donde puede apreciarse el papel del guión como factor decisivo en la elaboración del film, su eficacia no radica en describir "todo lo que ha de suceder en la pantalla", en proporcionar al realizador esta planificación integral imposible. Su finalidad es aportar las líneas generales de planificación y dentro de ellas apuntar los detalles significativos, los verdaderos núcleos dramáticos y expresivos de la narración cinematográfica tanto en el desarrollo de una historia argumental con intriga y desenlace clásicos como en las narraciones más abstractas sin argumento ni desarrollo aparentes.

FORMA Y CONTENIDO

Como ningún otro arte, el cine demuestra esa vieja verdad de que la forma no es más importante que el contenido que remonta la superficie (Victor Hugo). Desde este ángulo, el aporte fundamental del guión es proporcionar el **contenido** y a la vez el andamiaje de conformación ideológica del film; en estas palabras, el andamiaje de conformación ideológica del film; en otras palabras el tema concebido como hecho estético en el que fondo y forma son indisolubles, en el que el contenido se identifica con las distintas mediaciones y adquiere su coherencia por el sentido ideológico que el autor imparte o

describe en el tema. No hace falta precisar que estoy empleando el término contenido con su connotación cultural y social, recordando lo que no por sabido resulta superfluo considerar aquí: que todas las formas de ideología, nuestros conceptos, ideas, nociones y representaciones de la vida y del mundo, la moral, la filosofía, la religión, la política, las artes son un reflejo de la conciencia social, y que nada –ni siquiera el arte más refinado– escapa a los condicionamientos de la existencia social, y dentro de ella, a las pulsiones intelectuales, morales, a los intereses más profundos que trabajan la intimidad de cada ser humano. Este concepto de la ideología trasciende el erróneo concepto de que lo ideológico sólo se da en función de los intereses políticos.

Este elemento de plasmación ideológica es el que inyectará al contenido del film su densidad más significativa y abrirá el tema en toda su gama de relaciones y mediaciones con el vasto contexto de lo humano. Sólo esta profundización de lo real en un ambiente histórico social y cultural determinado, permitirá a un realizador dotar a sus películas de un verdadero equilibrio ético y estético, de sus máximas virtualidades de comunicación. “Toda técnica –destacó agudamente André Bazin– es plenamente responsable de lo que expresa y nada se dice verdaderamente si no ha adquirido una forma necesaria”. Es decir, la coherencia ideológica particular de cada creador.

El contenido, en efecto, determina la forma, pero un tema exige su expresión formal adecuada. Sólo una forma estéticamente evolucionada puede expresar en toda su fuerza un contenido, en toda su gama de sentidos y simplificaciones. Sabemos que la perfección



SHUNKO (1960)

Dirigida e interpretada
por Lautaro Murúa

de una obra de arte radica en este equilibrio y coherencia entre la forma y fondo, viejos conceptos estéticos que siguen teniendo vigencia pese a las mutaciones del lenguaje técnico y científico.

No se trata, pues, de que lo sociológico prevalezca sobre lo estético ni a la inversa, de que el sentido de lo humano sea ahogado por los excesos de un afán meramente esteticista. Así como en lingüística no existe una lengua inferior a la otra, tampoco un arte es inferior a otro cuando el equilibrio de su coherencia interna lleva a su intrínseco valor. Basta observar los productos del arte llamado primitivo de los indígenas o de las viejas civilizaciones: ellos no ceden en importancia a lo que llamamos gran arte: solamente sus escalas de valores son diferentes y no se pueden juzgar estos productos con criterios comparatistas sino con la apreciación de sus valores en función del universo que estos productos representan.

Estas reflexiones involucran también el debatido problema del “compromiso”, del “mensaje” o del “testimonio”. Toda obra de arte que se realiza con el criterio previo de probar algo, de dar respuestas o soluciones a problemas concretos de política, de moral o de la vida social, está condenada de antemano a ser un híbrido. Pero si un artista está correctamente ubicado en la sociedad en que vive, si tiene realmente algo que decir y lo dice en los términos propios de la creación artística –culto popular–, su obra estará “comprometida” a fondo con el destino de esa sociedad, y lo que llamamos burdamente “compromiso”, “mensaje” o “testimonio”, no será otra cosa que la autenticidad de la obra de arte en sí madurada y decantada en la temperatura social que incluye al individuo como artista en su originalidad y en sus diferencias en el contexto

de una identidad colectiva. En la medida en que el guión contribuya a todo esto, afirmará su rol creativo en el proceso de la elaboración de un film.

LITERATURA Y CINE

El concepto de una puesta integral del film en el papel, según las teorías de Pudovkin y los partidarios del “guión de hierro”, ha llevado al equívoco de creer que el guión es un género autónomo, es decir, un género artísticamente válido en sí mismo. Sorprende que el propio Béla Balázs sea quien haya escrito lo siguiente: “El libreto no es un esbozo, un esquema o un proyecto; no se limita a proveer la materia prima para la creación; es en sí mismo una creación artística acabada. El libreto no es solamente un medio técnico, un andamiaje que se puede desmontar cuando la casa está hecha, sino una labor literaria digna del trabajo de un poeta, que podría ser publicada en forma de libro como tal. Eventualmente, puede ser un buen o un mal libro, pero no hay razón alguna que le impida convertirse en una joya de la literatura”. Esta idea de Balázs es completamente errónea, como ya se ha dicho y demostrado con ejemplos concretos.

Balázs se pregunta por qué el libreto de cine no ha encontrado su Calderón, su Shakespeare, su Molière, o su Ibsen, respondiéndose a sí mismo que si no los tiene todavía ya los tendrá; pero a renglón seguido, se contradice afirmando lo que hemos citado ya de él: “El cine absorbe tan completamente el libro que éste ya no puede ser filmado nuevamente. Después de ser filmado, el guión perdió su significación como **obra independiente**”.

No es probable que la generalidad de los espectadores de **La pasión de Juana de Arco**, por ejemplo, se interesen en la lectura de su

respectivo guión, salvo naturalmente los especialistas y entendidos que podrán descifrar en ellos el genio de Dreyer y visualizar el diseño de su memorable película. Tampoco es probable que los más apasionados espectadores de **El proceso** prefieran leer el libro de Orson Welles a la novela de Franz Kafka, que fue reducida y adaptada en dicho libreto.

Como el tema original o precedente de adaptaciones o reducciones, el guión más genial distará siempre de llegar a ser la joya literaria que pronosticaba Balázs, o por lo menos, un entretenimiento interesante para los lectores, salvo como una curiosidad técnica en la ficha filmica correspondiente.

Los que soñaron con llegar a ser los nuevos Calderones o Shakespeares del libreto cinematográfico, anunciados por el teórico húngaro, no se dieron cuenta de que el cine –y no el guión- era un género autónomo en sí mismo, y que esta autonomía empezó precisamente cuando el cine fue separándose de la literatura y estableció sus propios medios de expresión, un género autónomo del que el guión era un componente o auxiliar decisivo, sí, pero de todas maneras complementario.

“¡Ah si se quisiera renunciar a la literatura y tener confianza en el cine!...” exhortó René Clair a Abel Gance, ya en 1923, a propósito de **La rueda**, criticando la superabundancia de citas literarias que ahogan el texto filmico. Cuando los libretistas y realizadores empezaron a comprender estos excesos y defectos, la cosa anduvo mejor. Por de pronto se dieron cuenta, con el propio Béla Balázs, de que es posible obtener un buen film de una mala novela, pero de una novela genial no siempre se puede obtener un film de pareja o mejor calidad. El “cine de autor”, en sus logros más

ingenuos, no viene a ser entonces obra del escritor sino del realizador, aunque, como ya se ha dicho, el mismo autor de los libretos sea el director.

“Ya se sabe que el valor literario del guión no influye para nada en la calidad del film -expresó René Clair- Que quede claro: el autor de un film no tiene necesariamente que concebir el tema, eso que el público llama el “argumento”. Juzgado de este modo, Racine no sería el autor de sus tragedias sino Tácito y Eurípides... “Clair se refería al hecho de que Racine había tomado los temas de Tácito y Eurípides y los había “recreado” según su propio estilo y las mutaciones culturales operadas a lo largo de dos milenios. Y parafraseando a Clair, podríamos agregar: “Chaplin, actor, Chaplin, realizador, es el hombre más célebre del cine, Chaplin, libertista, un desconocido”.

Hace una veintena de años se realizó en Florencia una asamblea general de la Comunidad Europea de Escritores (hoy desaparecida) para debatir el tema central de las relaciones del escritor con el cine, la televisión y la radio, como medios de expresión. En un aparte de este congreso, varios escritores y realizadores de los más importantes como Vittorini, Petri, Chukhray, Margarita Duras, Pasolini, Zurlini, Fermi, Pingaud y otros se reunieron en una mesa redonda para intercambiar opiniones sobre el particular. Salvo Pasolini, para quien no existía diferencia entre escribir y rodar un film, los demás sostuvieron casi unánimemente las diferencias esenciales entre uno y otro medio de expresión y de la necesidad de su especialización.

Chukhray recordó que Gorki, por ejemplo, era un pésimo guionista. Zurlini negó

abiertamente la función del escritor como tal en la obra cinematográfica. El escritor francés Pingaud estableció el punto más interesante del debate afirmando que el cine era esencialmente narrativo. “El cine puede hacer un documento –dijo Pingaud- pero no veo cómo va a explicar, por ejemplo **El mito de Sísifo**”. Pingaud se aparta en esto de su compatriota Alexandre Astruc cuando en un texto muy conocido afirmó que si hoy viviera Descartes se encerraría en su cuarto con una cámara de 16 mm y escribiría el **Discurso del método**.

Ocurre sin embargo, que el lenguaje de nuestro tiempo, la escritura visual del cine –y en especial la de la TV- vuelven a acercarse a la literatura no sólo para abastecerse de ella como materia prima, sino también –lo que es más significativo- para utilizar sus procedimientos y sus métodos.

¿Hay en esto una contradicción*? No lo creo. Como ya lo señalara André Bazin, entre otros, el progreso constante del lenguaje audiovisual con los procedimientos de la técnica literaria en cuanto a la función narrativa de “contar una historia”, permiten a la expresión cinematográfica y televisiva incrementar sus préstamos de la literatura sin quedar supeditados a ella. Hoy puede decirse que el cine ha creado la “novela cinematográfica” y que en competencia con el cine –al que va desplazando sensiblemente por razones que todo el mundo conoce-, la televisión ha creado, si no la novela televisiva por lo menos los folletines y series que tienen audiencias enormes en todos los países.

Otro tanto sucede, a la inversa, en la literatura con la creciente utilización desde John Dos Passos (con su famosa “cámara-ojo”, en **Manhattan Transfer**) a Robbe-Grillet y los

demás componentes de la escuela objetivista del Nouveau Roman, que tuvo hace algunas décadas un gran auge en la novelística francesa contemporáneas. Algunos de los fundadores de la “escuela de la mirada”, Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet, entre otros, fueron asimismo guionistas, adaptadores de sus obras y directores de algunos importantes filmes como **L'année dernière à Mariembad**, **Moderato cantabile**, etc., Marguerite Duras continúa alternando la novela con las películas con parejo talento creativo.

PERSPECTIVAS ACTUALES

De nada vale hablar del cine como arte, si no lo relacionamos con las estructuras comerciales y económico-financieras del cine como industria, que son las que determinan el auge o decadencias de las “modas” de acuerdo con la rentabilidad de sus productos y el surgimiento o declinación de los realizadores. Muy pocos han logrado zafarse de estos férreos condicionamientos. Quizás Federico Fellini sea hoy el paradigma del realizador independiente, como lo fueron Ingmar Bergman, Visconti y Antonioni en su tiempo.

LA MUERTE DEL CISNE

Es cierto que el cine no puede prescindir de una sólida base industrial y es impensable sin ella. Es cierto también que en las estructuras de la nueva sociedad capitalista actual no podemos esperar espontáneas concesiones de parte de la industria copada por intereses de lucro comercial y por el poderío incontrastable del capital financiero multinacional. Otro tanto puede decirse de la televisión y de los **mass media**, en general, los que debido a estas razones han logrado desplazar casi completamente al gran cine de otro tiempo. El gran “cisne” de nuestra civilización de la imagen, que nació mudo, blanco y negro, para

luego tener voz y desplegar los colores del iris y de la fantasía, al cumplir sus cien años de vida está agonizante.

Es un fenómeno comparable y creciente, sobre todo en los países ricos, de gran desarrollo industrial –me estoy refiriendo en particular a los de Europa occidental, los países de la opulencia y la sociedad de consumo-, sin excluir, por supuesto, a los países pobres de bajo nivel de vida y de cultura.

Por todo esto podría afirmar melancólicamente que si en la historia cultural del siglo hemos visto nacer un arte al que se debe la inauguración de la civilización de la imagen, también estamos asistiendo al proceso de su paulatina extinción absorbido, desplazado, por la pujante industria televisiva. Ésta ha convertido a nuestras sociedades en vasallas culturales o, mejor dicho, en vasallas descuartizadas de este poderoso instrumento de comunicación, desvirtuado en sus objetivos esenciales de formación, información y elevación cultural de los grandes públicos, hipnotizados veinticuatro horas sobre veinticuatro, ante la “pantalla chica” que se ha metido en los hogares convirtiéndose en el protagonista todopoderoso y en el rector incontestable de la vida familiar.

Ante el televisor la familia se desintegra en espectadores mudos y pasivos a los que se bombardea sin cesar con escenas de violencia, crimen, de degradación de las costumbres y de un erotismo directo, brutal o subliminal. Este pretendido erotismo –utilizado profusamente hasta en los avisos publicitarios casi siempre de mayor calidad e impacto visual que el resto de la producción televisiva-, no es más que pornografía barata. Ella trafica con el misterio y la seducción del cuerpo rebajado a la demostración



EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS (1957)

Armando Bó

Isabel Sarli

Dirección: Armando Bó

del desnudo femenino en mero objeto sexual. Estas incesantes escenas de crimen, de violencia, de prostitución, afectan los sentimientos del ser humano individual y colectivamente, arrasan la sensibilidad de los niños y hacen germinar en ellos, por los mecanismos de repetición, imitación e inducción, la avidez morbosa de emular a los héroes violentos de los folletines televisivos. El fenómeno de los reflejos condicionados demostrados por la experiencia de Pavlov con los perros, ilustra bien este fenómeno en la psicofisiología del ser humano, adulto o infantil, con respecto a la acción perturbadora de la televisión. Los horarios “adecuados” para adultos y niños son una coartada hipócrita e inútil. Por otra parte, los programas genuinamente culturales son poquísimos y se emiten en horas avanzadas en las que los niños de edad escolar no pueden verlos.

De este modo, la televisión que pudo ser un instrumento insuperable de cultura, de elevación y de fortalecimiento de los mejores sentimientos de las colectividades humanas, hoy por hoy, en la sociedad consumista y de mercado, no es más que una cátedra de violencia, de horror y degradación. El hecho de que este rol se invierta en un futuro incierto no es descartable.

El paulatino desmantelamiento de las armas nucleares, el desarme espiritual y social demuestran que la solución de los más complejos problemas de violencia en el mundo es posible. En un reciente seminario de científicos y especialistas de todo el mundo, organizado por el Departamento de Psicología Clínica y Psicología de Santiago de Compostela (España), sobre el problema del impacto de los **mass media** en el comportamiento humano, Paul Watzlawick, eminente profesor de esta

materia en la Universidad de Stanford (EE. UU), manifestó su espanto ante la nefasta influencia que los medios de comunicación (en particular la TV) tienen sobre el comportamiento humano.

“No se trata de verdaderos procesos de comunicación, ya que por el momento son procesos de carácter unidimensional desde el emisor a un receptor pasivo. Los efectos de la televisión, por ejemplo, son de lo más destructivos y desintegradores que existen sobre el comportamiento humano tanto individual como colectivo (...) Han llegado al extremo estos efectos –dice en otro pasaje de su intervención el profesor Watzlawick- de que en forma perfectamente democrática lavan el cerebro al público como ningún gobierno totalitario lo consiguió jamás...”

He aquí expresada en forma concisa e irributable la situación de horror, que pocos se atreven a mencionar, producida por medios de expresión y comunicación que la tecnología proporcionó a la humanidad y que por factores inherentes a la filosofía del lucro y al desprecio de la condición humana, han llevado a un proceso perverso de corrupción y degradación.

La cinematografía, por su parte, como arte de nuestro tiempo –la gran fábrica de sueños de antaño- ha quedado relegada en el ostracismo de las salas de proyección, como un arrabal de la urbe central de la imagen, en otro tiempo floreciente y verdaderamente creativa. Sus productos se envasan en video-tapes y se venden o se piratean en el mercado de consumo, lo que agrava la dependencia de la *pantalla chica* a la *pantalla grande*, que han invertido sus roles en prejuicio de los espectadores.

Esto es así en los países de avanzado desarrollo cultural, tecnológico y económico. Pero en nuestros países atrasados y, en su mayor parte dependientes y sometidos a la dominación económica y cultural, la lucha por un cine independiente se perfila con caracteres mucho más agudos y dramáticos. En los tres países de nuestra América (Argentina, Brasil y México) que poseían una industria cinematográfica organizada, los niveles de creatividad y calidad han descendido enormemente por los factores enunciados, no dejando paso más que a tentativas aisladas de cine independiente de gran calidad, tanto más meritorias cuanto difíciles en su obstinada voluntad no sólo de dar continuidad a los ciclos de creación cinematográfica de más alto nivel sino de expresar los problemas y las angustias colectivas que dominan actualmente a nuestros países en medio de las grandes mutaciones del agitado mundo contemporáneo.

Los vaticinios sobre los hechos culturales y de sociedad por suerte no suelen cumplirse y a veces invierten o niegan el destino de extinción que se les atribuye. Así, por ejemplo, durante mucho tiempo se pronosticó la muerte de la novela.

El filósofo Ortega y Gasset dedicó una extensa reflexión a este “fin” de la novela. Otros pensadores afirmaron que el cine “mataría” a la novela. Ambos extremos no se produjeron y la novela sigue más viva que nunca. Hoy se anuncia con bastante ligereza el “fin de la historia” y el “fin de las ideologías”. No se puede despachar con una frase procesos tan complejos que expresan el destino de la sociedad humana.

Sólo podemos hablar o reflexionar sobre los grandes cambios y mutaciones que se operan

a través de las épocas. La historia no ha muerto ni puede morir en tanto exista la sociedad humana. Tampoco las ideologías pueden desaparecer de la noche a la mañana. Los cambios históricos producen el nacimiento de nuevas ideologías como representación de los intereses y de las nociones de la vida, del mundo y de la sociedad que corresponden a cada grupo humano según su historia y su identidad. Del mismo modo, expresiones culturales que representan –como la cinematografía- la concreción de un arte nuevo en la historia de la humanidad, tampoco pueden morir por el sólo fenómeno de inanición. Aquí también sólo cabe hablar de cambios y transformaciones como hemos visto que se han producido en la historia del cine que ahora celebra su centenario. La televisión surgió del cine, pero no se puede afirmar que ella sobrevivirá a costa de un parricidio. Son expresiones autónomas en las cuales influyen las coyunturas históricas, materiales y sociales. Frente al reinado hoy todopoderoso de una televisión que no cumple con sus postulados creativos y culturales, el cine sigue existiendo en medio de grandes dificultades como el verdadero séptimo arte de la imagen audiovisual. El único que expresa con autenticidad creativa las necesidades de nuestras sociedades humanas. De hecho hay un vigoroso resurgimiento del cine independiente sobre todo en nuestros países subdesarrollados y atrasados. Este cine independiente y creativo es un factor de primer orden para nuestro desarrollo cultural.

El estado debe velar por su crecimiento y maduración con una ayuda económica bien organizada, exenta de los condicionamientos y compulsiones burocráticos o ideológicos, que han llevado al fracaso a la cinematografía

AUGUSTO ROA BASTOS

en los países totalitarios. La creación de una Escuela y de un Instituto de Cinematografía, en nuestro país, como organismo autárquico y autónomo, es imprescindible para ello.

Un porcentaje ínfimo sobre el producto bruto nacional puede crear los recursos para la formación de estas dos instituciones indispensables y para el funcionamiento y la continuidad de una producción cinematográfica de progresivo nivel.

Como viejo hombre de cine al mismo tiempo que como narrador, alimento la ilusión de aportar mi antiguo y modesto oficio de guionista a la futura Escuela de Cinematografía

Paraguaya. De las muchas utopías que han guiado mi vida, algunas de las cuales por suerte se han cumplido, ésta de trabajar en el cine paraguayo hecho por fin realidad sería el mejor guion que haya soñado realizar en la “fábrica de sueños” que es el cine, pero que también es la usina concreta de las realidades potenciales y futuras de nuestro país que la imagen de nuestros cineastas pueden captar. Este cine independiente puede liberar la imagen tabicada del hombre, la imagen viva, ardiente, sacrificada pero victoriosa de la sociedad paraguaya salida por fin de su ostracismo histórico al horizonte de la democracia y de la libertad.

Augusto Roa Bastos



HIJO DE HOMBRE (1961)

Francisco Rabal

Olga Zubarry

Carlos Estrada

Jacinto Herrera

Dirección: Lucas Demare

AUGUSTO ROA BASTOS

HOMENAJE A AUGUSTO ROA BASTOS RETROSPECTIVA INCOMPLETA DE SU OBRA

EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS (1957).

Dir. Armando Bó

LA SANGRE Y LA SEMILLA (1959)

Dir. Alberto Du Bois

SHUNKO. (1960).

Dir. Lautaro Murúa

ALIAS GARDELITO (1961)

Dir. Lautaro Murúa

HIJO DE HOMBRE. (1961).

Dir. Lucas Demare

LA BODA. (1964)

Dir. Lucas Demare

CASTIGO AL TRAIDOR. (1965)

Dir. Manuel Antín

EL PORTON DE LOS SUEÑOS. (1998)

Dir. Hugo Gamarra

AGRADECIMIENTOS

HUGO GAMARRA ETCHEVERRY.

Festival Internacional
de Cine del Paraguay

**FUNDACION CINEMATECA
DEL PARAGUAY**

FUNDACION ROA BASTOS

MIRTA ROA

GUILLERMO ALAMO

DANIEL OLIVERIO.

Cinemateca del Incaa

EDGARDO FISCHE

Videoteca del Incaa

FERNANDO MARTÍN PEÑA

MANUEL ANTIN

HORACIO MENTASTI.

Cinemagroup

LUIS ALBERTO SCALELLA.

Argentina Sono Film

TURNER.

**“HOY SE ANUNCIA CON
BASTANTE LIGEREZA
“EL FIN DE LA HISTORIA” Y
EL “FIN DE LAS IDEOLOGÍAS”.
NO SE PUEDE DESPACHAR
CON UNA FRASE PROCESOS
TAN COMPLEJOS QUE
EXPRESAN EL DESTINO
DE LA SOCIEDAD HUMANA.”**



AUTORIDADES

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

PRESIDENCIA

Sra. Lucrecia Cardoso

VICEPRESIDENTE

Lic. Juan Esteban Buono Repetto

GERENCIA DE ACCION FEDERAL

Sr. Félix Fiore

29º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

PRESIDENTE

José Martínez Suárez

DIRECTOR ARTÍSTICO

Fernando Spiner

PRODUCCIÓN GENERAL

Laura Bruno

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Marcela Revuelta

COORDINACIÓN EDITORIAL

María Rivera

COLABORADORES

Manuel Gualtieri

Nicolás San Martino

Paz Gestoso

Lucio Checcacci

DISEÑO GRÁFICO

Tholön Kunst, Comunicación visual



Fundación
Cinemateca
del Paraguay

