



CHASQUI

REVISTA LATINOAMERICANA DE COMUNICACION



MW	200	250	300	350	400	450	500	550	m
FM	108	106	103	100	97	94	91	88	mhz



la radio educativa





CARTA DE LOS EDITORES

Estimados lectores:

Con el surgimiento de la televisión en el mundo, muchos investigadores, anunciantes y empresarios creyeron que la radio iba a dejar de tener la importancia que tuvo en los años 40. Pero en Latinoamérica, donde todavía existen millones de analfabetos y de gente que vive en áreas rurales, no se ha cumplido este pronóstico y cada día es mayor el efecto positivo que ella cumple, cuando está bien llevada y sirve a fines educativos.

En este número de CHASQUI dedicado a analizar la problemática latinoamericana de la radio educativa, contamos con una entrevista a los directivos de la Asociación Latinoamericana de Escuelas Radiofónicas (ALER) y con una controversia donde se plantean candentes problemas de este medio de comunicación.

En las secciones ensayos y experiencias tenemos valiosos aportes donde se analizan desde diferentes puntos de vista aspectos novedosos de las radioemisoras educativas y populares.

Además, en la sección bibliografía presentamos una selección, especialmente preparada, de obras básicas para aquellos estudiantes que quieren conocer más del medio radio en su aspecto educativo.

Como siempre en nuestra sección noticias tenemos información actualizada sobre congresos, seminarios, concursos y temas de interés para estudiantes, investigadores y comunicadores de América Latina.

Finalmente, nuestras secciones sobre nuevas tecnologías, enseñanza e investigación continúan con análisis actuales para todos aquellos lectores que se ocupan de estas temáticas.

Esperando que este nuevo número de CHASQUI sea de su agrado y reiterándoles nuestro pedido de comentarios, sugerencias y aportes nos suscribimos, atentamente,

Ronald Grebe López

Jorgè Mantilla Jarrín

EN ESTE NUMERO

2 EDITORIAL

La radioeducativa en América Latina
Luis E. Proaño

4 ENTREVISTA

Directivos de ALER

12 ENSAYOS

- 12 Areas de problemas en la radio educativa**
José F. Pérez Sánchez
- 20 Tres formatos populares**
Amable Rosario G. - Ana María Rodino -
Pedro González-Llorente
- 30 Signos y Señales**
Kees P. Epskamp
- 35 Monstruos y demonios del Cine**
José Luis Sáez

40 CONTROVERSIA

- 40 La educación y los medios**

52 ACTUALIDAD

- 52 Emisoras Mineras de Bolivia**
Gridvia Kuncar - Fernando Lozada
- 58 Parlantes: Nueva Experiencia Peruana**
Helena Pinilla - Magali Noriega
- 61 Las radios comunitarias en Italia**
Cristina Lasagni
- 65 La radiodifusión en Africa**
Jean-Paul Lafrance - Vito S. Minaudo
- 68 Treinta años de periodismo**

70 NUEVAS TECNOLOGIAS

76 INVESTIGACION

80 ENSEÑANZA

82 ACTIVIDADES CIESPAL

84 NOTICIAS

98 DOCUMENTOS

101 BIBLIOGRAFIA

107 HEMEROGRAFIA

110 SECCION EN PORTUGUES

111 SECCION EN INGLES

MONSTRUOS Y DEMONIOS del cine

Algunos le llamaron "séptimo arte" tempranamente, otros prefirieron "máquina de sueños". Por supuesto, no faltaron quienes creyeron descubrir en aquél aparato un "instrumento de Satanás". Pero cuando unos y otros se calmaron y, antes que pudieran hacer nada, el cinematógrafo ya estaba entre nosotros como un hecho. De eso hace ya ochenta y nueve años.

Como en otras formas de expresión, en el cine se ha reflejado la forma de ser y de ver del hombre de este siglo. El cine ha dado forma, unas veces conscientemente y otras inconscientemente, a la historia misma del hombre del siglo XX. De ese modo, cuando nuestros herederos quieran saber cómo fuimos, tendrán en nuestro cine -incluso en el que vimos y compramos, tratándose de países que no produjeron cine propio- una imagen bastante fiel de lo que llegamos a ser o de lo que ambicionamos ser y nunca logramos. En la historia del cine aparecerán nuestros temores, nuestros sueños, nuestros logros, nuestras frustraciones... nuestros demonios y nuestros monstruos.

No hace falta ser filósofo, o adoptar la postura de la crítica histórica, para constatar los vaivenes de nuestro cine y nuestra literatura, de nuestro arte y de nuestra música, al unísono con la curva de nuestra historia política. Muchos son los que han hablado de la relación que existe entre crisis social o económica y expresiones artísticas. El Expresionismo alemán, por ejemplo, surge al final de la primera guerra mundial, como un escape a lo que supuso la guerra para ese pueblo. En España, después de la guerra civil de 1936 a 1939, empieza una racha de películas históricas ("*Locura de amor*", "*Agustina de Aragón*", "*La leo-*

na de Castilla", etc.), como si se tratase de buscar refugio en el pasado glorioso de España a la grieta profunda que había abierto la guerra, al tiempo que se justificaba o legitimaba la dictadura triunfante. En Estados Unidos, a la raíz de la crisis económica de 1930, ocurre algo semejante: es la época de Drácula, Frankenstein y King-Kong. Y, a la vuelta de los años, después de la guerra de Vietnam, vuelve el gusto por lo desconocido, la ciencia-ficción, la incertidumbre del futuro. . . los monstruos y los demonios.

El cine que consumimos -norteamericano en su mayoría- nos contagia, hasta sin querer, de las crisis del vecino del norte. La penetración cultural llega más lejos, y se convierte en crisis cultural compartida. El asesinato de John Kennedy, el caso Watergate, la "caída" de Richard Nixon, por citar algunos hitos de la historia política de los Estados Unidos en los últimos quince años, han producido un arte -y sobre todo, un cine- claramente preocupado por los monstruos, aunque muchas veces lo haya disimulado con un romanticismo anacrónico, como fue el caso de "*Historia de amor*" (Love Story) a comienzos de la década de los setenta.

Los monstruos y los demonios del cine, sobre todo de los últimos veinte años, comprenden una gama variada: desde los seres salidos de la novelística del siglo pasado (Fantomas, Drácula, el Hombre-Lobo), hasta los seres deformes de Buñuel y Bergman. Sobre todo, los demonios toman una forma característica en la cinematografía de los Estados Unidos con el advenimiento de Mulligan, Kubrick y Friedkin, hasta el emigrado Polanski.

Los monstruos y demonios del cine

JOSE LUIS SAEZ

Los "monstruos" las "crónicas negras", los "demonios" y la "ciencia-ficción" con todas sus caracterizaciones a través de la historia del cine son enfocados desde una nueva óptica.



"Los mellizos del terror" ("The other") de Robert Mulligan, 1972.

mundial no son precisamente fantasmas para asustar a los espectadores pusilánimes, como decía Karl C. Jung, sino verdaderos símbolos de la tortura espiritual de las épocas de crisis. Naturalmente, los monstruos norteamericanos se diferencian de los europeos, y sobre todo de los alemanes de la época de la primera guerra mundial, en que sus "criaturas" son pura materia sin fondo espiritual, y "llenar a las gentes sencillas del sobresalto que da el miedo no intuitivo" (1). Quizás, el infantilismo del hombre de la calle, y la mala información que poseía el norteamericano promedio en la época de la depresión, hizo posible el comercializar con esos monstruos. La época era propicia en todo sentido, y una vez manipulado el gusto del público, los "monstruos" se hicieron cosa obligada en el cine norteamericano. En cierto sentido, la razón es válida para explicar la vuelta al cine de terror a partir de la primera década de los años setenta.

El problema de los "monstruos" del cine norteamericano, tanto en la década de los treinta como en la actualidad, estriba en lo intrascendente de sus obras. La mediocridad del tratamiento artístico y dramático echa a perder la profundidad de algunos temas, como sucedió con las novelas y cuentos de Edgar Allan Poe. Una película de esa época no puede lograr otra cosa, cuando la volvemos a ver cuarenta años después, que hacernos reír. Lo mismo sucedió hace unos años con "El Exorcista" -una novela mediocre y una película positivamente mala-. "Carrie" y otros esperpentos de los últimos cinco años.

La primera etapa del cine de terror

en los Estados Unidos se caracterizó por la influencia del estrellato. Lon Chaney -el hombre de las mil caras- y Boris Karloff, dominan la escena. Más que temas de terror, son personajes terroríficos que se convierten en personajes taquilleros. El cine comercial de esa etapa desempeña una función social: el recurso del miedo colectivo actúa como sedante en una época de crisis e incertidumbre colectiva. Cuando el público se cansa de los "monstruos", se recurre a crear una nueva forma de terror: el enemigo concreto. Es la época de las películas de guerra y de las "crónicas negras". El alemán ladino y torpe, y luego el oriental sospechoso, se convierten en la amenaza colectiva en nuevos "monstruos" y "demonios". Era preciso entonces crear cierta conciencia colectiva que facilitara, en los años cincuenta, la infortunada "caza de brujas" de McCarthy.

Una nueva modalidad del cine de terror, que ha vuelto a cultivar el cine norteamericano, es el recurso a la llamada "ciencia-ficción", como si tratase de cerrar el círculo que abriera el mago francés Georges Méliés llevando a la pantalla, en la época de la inocencia y el desenfado del cine, los cuentos de Julio Verne. Así, en la década de los sesenta y setenta, reaparece el tema de la invasión de otro planeta o del control de las criaturas mecánicas creadas por el hombre mismo. Ese es el caso de "2001: Odisea del espacio", de Stanley Kubrick, y la más reciente "Guerra de las galaxias", de George Lucas. La diferencia de tratamiento de los temas en el cine norteamericano y en el cine europeo -pongamos por ejemplo la obra de Alain Resnais "Je t'aime, je t'aime",

(1968)- estriba en algo más que la habilidad artesanal o la cualidad artística de uno u otro. Mientras el cine europeo trata de hacer un estudio del problema secular del tiempo, el cine norteamericano se entretiene en depurar una forma vacía de contenido o en una pretenciosa explicación quasi-filosófica, sin otra finalidad que el éxito taquillero, como hará una y otra vez con "Tiburón" y sus secuencias. Lo mismo que le salieron novias e hijos a Frankenstein, ahora le salen a la ballena mecánica.

El estudio pormenorizado del género de terror, de los "monstruos" y "demonios" del cine norteamericano -o al menos del cine que nosotros consumimos-, requeriría páginas y más páginas. Aunque sólo quisiéramos hacer una lista de las películas (desde el "Viaje a la Luna" de Méliés hasta "Encuentros cercanos del tercer tipo", de Stephen Spielberg), sería preciso emborronar muchas páginas. Baste, por ahora, con una historia breve del Mal en el cine.

EN LA INFANCIA DEL CINE

Las primeras imágenes que desfilaron en una pantalla ante un puñado de curiosos reunidos aquella noche de diciembre de 1895 en el Salón del Boulevard des Capucins, fueron las de un grupo de obreros saliendo de la fábrica de los hermanos Lumière al mediodía. Y cuando les llega la oportunidad a los cineastas españoles, una de las primeras imágenes que nos brinda la cámara de Eduardo Jimeno en 1897, es la salida de los fieles del Templo del Pilar en Zaragoza. Obreros que salen del trabajo, fieles que salen del templo, un tren que se detiene en el andén, hombres y mujeres que pasean por la avenida: son las primeras imágenes tambaleantes de un arte -ya aparecieron algunos apresurados que lo calificaron de arte-, que nació con vocación de documental, y que nos iría acostumbrando a mirar las cosas desde un ángulo nuevo.

Y la historia se repite cuando el invento de los Lumière llega al Caribe. Gabriel Beyre primero, y después el empresario cubano Enrique Díaz Quesada, filman el Parque del Palatino o al ambiente cosmopolita de La Habana en agosto (1906). Los hermanos Robiou, en agosto de 1894, exhiben las primeras vistas documentales dominicanas: la visita del Presidente Ulises Heureaux a los festejos de la Restauración en Santiago, captadas por un extraño aparato que llevaba el pomposo nombre de "Stereopticon". Y, en la segunda década del siglo XX, las cámaras de Don Salvador Stúñiga y Adán Sánchez captan la llegada de

Lindbergh a Santo Domingo, las procesiones de Semana Santa en la Capital o, simplemente, los personajes pintorescos que deambulan por sus calles.

Cuando el cine recurría a divertimos con esas escenas breves de la vida -tan parecidas a "La comida del bebé" o "El regador regado", de los Hermanos Lumiere-, nos hacía pensar también, sin el mohín de quien se toma demasiado en serio, y nos ponía un espejo para que nos viésemos más parecidos a como realmente somos. De esas escenas con la frescura de la primitivo, al cine humanista de Chaplin, pasaron varios años. Pero, la llegada del vagabundo genial ya se apuntaba en ellas.

Cuando el invento de los Lumiere empieza a tomarse en serio, un joven cineasta norteamericano descubre las posibilidades de expresión del nuevo medio, y se propone como meta enseñar a los espectadores a mirar la realidad que les circunda y mirarse a sí mismos. "Mi empeño -decía David W. Griffith- es hacer que la gente aprenda a ver". Y frente a los ojos del público norteamericano, que a duras penas aceptaba las propuestas de Woodrow Wilson en pro de la Reconstrucción, Griffith hizo desfilar la imagen -su imagen- de la realidad social norteamericana y sus raíces.

Desde la sencillez provinciana de "El sombrero de New York" (1912), al barroquismo de "Intolerancia" (1916), el drama social norteamericano nos puso frente al afán del hombre que lucha por su seguridad contra el Mal y en pro de un Bien duradero. El complejo histórico-cultural en que se mueven Griffith y sus contemporáneos, da origen a una simbología del Mal como negación, en contra de una imaginaria del Bien como afirmación de los mismos valores que

fundamentarían el credo político de esa nación. La guerra de "El nacimiento de una nación" (1915) es un mal en sí, porque arrasa con cuanto el hombre había logrado construir (hogar, tierras, tranquilidad), pero también sería un mal dejar que los "otros" acaparasen todo eso y, de libres pasasen a ser esclavos. Frente a la guerra, los personajes de Griffith se comportan como quien no tiene otra salida: unos y otros -los "nuestros" y el enemigo- se sienten impotentes frente a una fuerza superior que parece convertirse en personificación del Mal: la misma guerra, que nivela a unos y otros en la misma tragedia colectiva.

Los personajes de Griffith, y en general del cine social norteamericano de los años veinte y treinta, se convierten en estereotipos del Bien o del Mal, o simplemente en "buenos" y "malos". Como ocurre en las telenovelas, el bueno es siempre bueno y sufrido y, en la mayor parte de los casos, es de origen humilde, pero noble corazón. El "malo", por el contrario, es siempre malo, y fácilmente se convierte en explotador del bueno, que queda reducido a la impotencia o perseguido si exige que se le haga justicia.

Precisamente por la influencia del cine social norteamericano, y más adelante del llamado "cine negro", hasta nuestra concepción del héroe ha sido afectada, y asociamos ciertas nacionalidades o razas con la bondad o maldad innatas del protagonista. Sospechamos del oriental, por muy bueno que demuestre ser, vemos algo torcido en el que acusa un acento germano, o simplemente acusamos de vividor al que tiene todas las trazas de ser mejicano. El estilo de actuación, de marcada influencia teatral, a que obligaba el cine

mudo, contribuyó a la creación de esos estereotipos.

El mundo en que están encerrados los personajes del cine de Griffith, se convierte en una versión popular de la tragedia griega. El "fatum" de la guerra de secesión -a pesar de los prejuicios sureños del director norteamericano-, la lucha de clases o, simplemente, el egoísmo que convierte al hombre en verdugo de sí mismo, representan esa amenaza constante del Mal que cambia de cara, pero no muere. En el mundo de Griffith, como en el poema de William Blake, "la crueldad tiene un corazón humano, y los celos un rostro humano. . . y el misterio tiene el vestido de hombre".

No es preciso recurrir a una encarnación individual y personal del Mal, porque el Mal mismo utiliza los disfraces del hombre, que hubiera preferido la escapatoria de un "pecado original" para calmar sus afanes de lógica, y responsabilizar a otro de los males que no puede esquivar. El triunfo del Bien, como en el caso de "Intolerancia", agudiza la atmósfera de ambigüedad de ese mundo ideal del cine social norteamericano de la década del veinte. El "final feliz" oculta la verdadera realidad de la tregua: el Mal no ha sufrido una derrota definitiva, y permanecerá sometido, como adormilado, hasta que cambie su máscara y salga a dar una nueva batalla, amparado por las sombras de una sociedad que le da vida cada vez que cree encontrar el Bien definitivo.

A fin de cuentas, los personajes de Griffith luchan por llegar a un punto en que el Mal -y el supremo Mal es la Muerte-, no tenga dominio sobre ellos. Unos y otros se esfuerzan por alejarse del dominio de la Muerte y, como dice George Bataille, quisieran poder borrar las huellas de su esfuerzo por huir de la muerte. "El horror que los ricos tienen de los obreros, el pánico que se apodera de los pequeños burgueses ante la idea de caer en la condición obrera, es porque, a sus ojos, las pobres gentes están más que ellos bajo la amenaza de la muerte. Y algunas veces esos caminos de suciedad, de impotencia, que descienden hasta la muerte, son más que la muerte misma, el objeto de nuestra aversión" (2).

Aparte del escándalo provocado por "El nacimiento de una nación", y del aparente fracaso de la "única fuga cinematográfica", como llamó Terry Ramsay a los cuarenta rollos de "Intolerancia", el romanticismo social de Griffith legó al cine una imaginaria, quizás incipiente y un tanto ambigua aún, del mal social. Esta serviría para que el austri-



"El resplandor" ("The Shining") de Stanley Kubrick, 1980.

co Eric Von Stroheim ("*Greed*", 1924), y el inglés Charles Chaplin ("*The Gold Rush*", 1925), le diesen forma definitiva.

En su afán de decir la verdad, tal como la veía, Eric Von Stroheim creó una nueva forma de "narrativa visual", emparentada con la narrativa social de la década de 1920-1930. A base, simplemente, de una metáfora simultánea -recuérdese la escena de la boda en "*Avaricia*" (1924), mientras desfila en silencio un entierro-, el director austriaco dotó al cine norteamericano de una retórica nueva. "*Dirán algunos que tengo tendencia a ver lo sórdido -diría Stroheim en 1956 en una especie de "credo" cinematográfico-. Es que hablo de lo que la cortesía y el buen tono quieren que no se hable, porque lo que se hace a escondidas explica el comportamiento a plena luz, y no es posible disociarlos*". En una especie de "subrealismo" incipiente, el "hombre de las cien caras" cambió la cara del mal social, aunque permaneciera idéntico su origen y su realidad: el Mal es algo irremediable e ineludible que toma carne en el hombre y le convierte en fiera que busca su presa entre los hombres.

A partir de 1903, con la aparición de la primera película del Oeste (*El robo del Gran Rápido*, de Edwin S. Porter), el cine norteamericano elaboró paulatinamente la fórmula dramática del género que sería su representante típico: el "western".

A mitad de camino entre la epopeya y el poema lírico, el "western" encontró su fuente de inspiración en la literatura de Samuel L. Clemens (Mark Twain), Bert Harter, Max Brand y J. Fenimore Cooper, aparte de la lista sin fin de aventuras del legendario coronel "*Buffalo Bill*", Cody, y las baladas de los "minstrels" de fines del siglo XVIII.

Al igual que la epopeya, el "western" supone una determinada visión del mundo y del hombre. En ella se identifican la naturaleza y el hombre de tal modo que, el pionero y el legítimo propietario de la tierra, es decir, el indio, encarnan los dos polos de la lucha que se escenifica en las llanuras resacas del Oeste entre las dos fuerzas inevitablemente antagónicas, el Bien y el Mal.

Si el cine de Griffith y Von Stroheim recurrió a la creación de estereotipos expresionistas, forzado por la naturaleza del cine mudo (rostros típicos, rasgos regionales precisos, e incluso atuendo propio del "malo" y el "bueno"), el "western" de los años veinte perfila aún más esos estereotipos, simplificando el esquema del "bueno" y el "malo" para

contar la historia de una nación de emigrantes.

Las baladas de héroes tan discutibles como Billy the Kid, Calamity Jane, el Juez Roy Bean, John Ringo o Jesse James (3), así como el papel simbólico que fue adquiriendo el paisaje mismo del Oeste, convirtieron en epopeya lo que no hubiera pasado de melodrama, aunque fuese Europa, y no América, la que supo interpretar estos símbolos. "*Llanuras de una inmensidad gris -decía Louis Delluc-, montañas tan llenas de luz como la misma pantalla, hombres y caballos. . . la fuerza tremenda de una vida tan simple que permite admirar la belleza, la armonía y el contraste, y alumbra con un chispazo de humanidad el amor y la venganza que brotan de ella*

*Como sucedía con el "WESTERN"
el film de guerra llegará a caricaturizar la
encarnación de los "Buenos" y los "Malos".*

misma" (4). He ahí los ingredientes del género que verdaderamente dio Norteamérica al cine mundial.

Antes de finalizar la década de los años veinte, aprovechando el atractivo que ofrecían las memorias de los veteranos de guerra, la industria del cine emprende la manufactura de un nuevo tipo de epopeya: el film de guerra.

Valiéndose de noticieros y de metraje filmado por unidades del ejército norteamericano, King Vidor reconstruyó una crónica neutral, ni pacifista ni militarista, como dice él mismo, de la guerra como un mal inevitable y absurdo. Su obra "*The Big Parade*" (1925), en la que no podía faltar el toque melodramático del raso norteamericano y la joven campesina francesa (John Gilbert y Renée Adorée), fue uno de los primeros intentos exitosos de un género que volverá a surgir con cada episodio bélico que protagonicen los Estados Unidos -Europa en 1945, Corea en 1950 y Vietnam en la década de los sesenta.

Como sucedía con el "western", el filme de guerra llegará a caricaturizar la encarnación de los "buenos" y los "malos". El Mal cambiará de cara, y una vez tendrá rostro severo o inmutable, como el Führer, y otras los ojos oblicuos. Pero, como el Maligno de la literatura hebrea, siempre será extranjero. Por supuesto, el Bien insistirá en llevar la máscara del joven campesino norteamericano,

no, obligado a correr y matar por no se sabe qué ideales.

Entre 1925 y 1926, aparece en los escenarios de Broadway y en las pantallas de Hollywood, un personaje nuevo que desplazará, aunque sólo sea provisionalmente, a los glamorosos maniqués del cine musical de los años veinte, con un lenguaje callejero, impropio del refinamiento barato de la sala de cine. El "gangster" acaparará gran parte de la producción de Hollywood, hasta que los sectores escandalizables de siempre, obliguen a Will Hays a retirar de la circulación esos "retazos de la Depresión", que tanto herían la sensibilidad forzada de la "American Legion" y de las "hijas" de la Revolución.

El "cine negro", con sus dosis estimulantes de chirriar de ruedas y claqueteo de ametralladoras, y su galería de anti-héroes (Buck Raymond, Al Capone, Rico Bandello, Tom Powers o Duke Mantee), dio en poco tiempo un giro a los gustos del público joven de la Norteamérica de los años treinta (5).

Como sucedía con el cine del Oeste, los anti-héroes del cine de gangsters estaban sacados de las páginas de los archivos criminales, o simplemente de los reportajes periodísticos de la década de 1920 a 1930. Aparte del atractivo popular de este género en todo el continente, que sacó del anonimato a tres grandes figuras del mundo de los "malos" -Edward G. Robinson, James Cagney y Humphrey Bogart-, el "cine negro" pretendía poner al descubierto el fracaso institucional de la sociedad norteamericana, que se mostraba impotente ante la aparición de uno de los tantos fenómenos incontrolables de la crisis económica de los años treinta.

El anti-héroe de "*Millones fáciles*" ("*Quick millions*", 1931) de Roland Brown, confiesa que es demasiado nervioso para robar, y demasiado apático para trabajar. Pero, un hombre es estúpido -confiesa el personaje- si "pretende meterse en negocios legítimos, cuando puede forrarse bien con sólo aplicar los negocios al crimen organizado".

Frente a los que se consideran "bue-

nos ciudadanos”, el anti-héroe: responde es el caso de Tom Powers en “El enemigo público” (“*The Public Enemy*” 1931), de William Wellman- que no ve la diferencia que hay entre matar en defensa de la Patria, y matar para eliminar a una banda rival (6).

En realidad, el cine negro constituye una modalidad del cine social norteamericano, que más adelante adoptará una cara nueva con la aparición del llamado “cine de confesión” -“*Millie*” (1931), de Henderson Clarke, parece haber sido la obra que inauguró la corriente-, de tono melodramático, que intentaba retratar otro de los problemas de la Depresión: el fracaso moral. Este género, como dirá Richard Griffith en su historia del cine americano, era “una respuesta a la frustración de la mujer de clase media que había gustado el lujo y la aventura que le prometía la civilización industrial, y no veía otro camino para lograr hacerlos realidad en el mundo económico de los años treinta, que no fuese negociando con su cuerpo” (7).

En ambas modalidades del cine social norteamericano -el “cine negro” y el “cine de confesión”, el mal social se encarna siguiendo moldes similares a los del cine del Oeste. Interesado, ante todo, en lo documental y lo periodístico, sin ahondar en las raíces sociales del problema del gansterismo o la crisis moral, el cine norteamericano de los años treinta creó sus propios “demonios” (el hijo de unos emigrantes italianos, convertido en “enemigo público”, por ejemplo), en vez de someterse a la autocrítica, como sucederá en la década de los sesenta con directores de la talla de Dalton Trumbo, Robert Altman, Arthur Penn o Sam Peckinpah (8).

La imaginaria del Mal en esta etapa de la infancia del cine norteamericano estaría incompleta sin la mención del ci-

ne de terror que, de la mano de Paul Leni (“*Waxworks*”, 1924), ejerció su influjo en Hollywood a partir de 1931 con la obra de Tod Browning “*Drácula*”, basada en la centenaria novela del irlandés Bram Stoker.

Aunque el género terrorífico no era nuevo en el cine -el primer ejemplo lo constituye “*Le manoir du diable*” (“La mansión del diablo”, 1896), de Georges Méliès, y en Norteamérica probablemente “*Frankenstein Trestle*” (1902), de la American Mutoscope & Biograph-, la influencia del expresionismo alemán importado, se hizo sentir sobre todo en la producción de los años treinta, cargada de símbolos que, el divismo de Bela Lugosi, Boris Karloff y Lon Chaney convertiría en “pura materia sin meollo espiritual” (9).

La resurrección del mito de Prometeo, en el caso del Dr. Frankenstein, así como la reaparición de zombis, momias, vampiros o monstruos humanoides, refleja además “una postura hostil al progreso científico”, que coincide con una crisis económica y social, y representa una escapatoria para el espectador que quedaba satisfecho con la explicación que se daba a fenómenos a todas luces sobrenaturales. La reaparición de los “monstruos” del primitivismo religioso medieval o las criaturas de Edgar Allan Poe y Victor Hugo, representa además la actualización del mito del pecado original a base de símbolos “más o menos claros, creados por un deseo de purificación” en una época de inestabilidad (10).

La aparición de “*King Kong*” de Ernest B. Schoedsack (1933), una especie de versión doméstica del mito de la Bella y la Bestia, marca el comienzo de un tipo de cine de consumo, que parecía haberse abandonado con la aparición del sonido. Debido a las dificultades que re-

presentaban los estudios de sonido para el rodaje, los trucos de Méliès tuvieron que abandonarse en favor de las películas musicales. Pero, en ese año de 1933, con la introducción del procedimiento de “back projection” y el uso de maquetas en miniatura, se abrió la posibilidad de renovar el cine fantástico, que había iniciado Zecca en 1901.

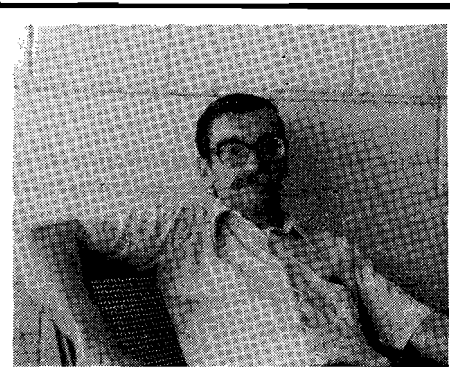
La historia del enorme gorila que es llevado a la gran ciudad -así le ocurrirá más tarde a Tarzán-, y exhibido en el escenario del “music hall”, que luego huye con su favorita para acabar acribillado a tiros, constituye una historia pueril- la historia del cine norteamericano de dos décadas, como dice el historiador francés Georges Sadoul.

Como en la derrota decisiva de la Bestia de Harmagedón (Apocalipsis 16, 16, 19, 11), el final feliz de las películas de terror confirma la esperanza del hombre en el triunfo final del Bien sobre los males, aunque siempre quede la incógnita de si también podrá triunfar sobre el Mal, que volverá a reproducirse una y otra vez en la interminable lista de “hijos” y “espíritus” de King Kong y Frankenstein (11).



NOTAS

- 1) Manuel Rotellar, “Lo terrorífico en el cine”, *Revista Internacional del Cine*, año I, núm. 5 (Diciembre 1952), p. 49.
- 2.- G. Bataille, *La literatura y el Mal* (Madrid: Taurus, 1959), p. 49
- 3.- Cfr. Jean - Louis Hieupeyrou, *Le Western on le cinéma américain para excellence* (Paris: Ed. du Cerf, 1953), p. 34.
- 4.- Citado por R. Griffith en *The Movies* (New York: Bonanza Books, 1957), p. 89.
- 5.- El fenómeno no era totalmente nuevo en el cine norteamericano. Ya en 1914, Louis Gasnier, de la Casa Pathé, iniciaba el serial “Las peripecias de Paulina”, bien conocido entre nosotros, que apuntaba algunos de los elementos del género. Cfr. A. Cauliez, *Le Film criminel et le film policier* (Paris: Edu. du Cerf, 1956).
- 6.- Cfr. Stephen L. Karpf, “The ganster Film”, en D.E. Staples (ed.) *The American Cinema* (Washington: VOA, 1973), p. 255 ss.
- 7.- R. Griffith, op. cit., p. 275
- 8.- Sobre la imaginaria de los demonios en la literatura de habla inglesa, véase J. Navone, “El Mal y sus símbolos”, *Concilium*, n. 92 (Febrero 1974), p. 213-17.
- 9.- Manuel Rotellar, “Lo terrorífico en el cine”, *Revista Internacional del Cine*, año I, n. 5 (Diciembre 1952), p. 48.
- 10.- *Ibid.*, p. 46.
- 11.- Para una lista de las recreaciones del cine de terror, véase la filmografía de M. Rotellar, op. cit., p. 92-93.



JOSE LUIS SAEZ, español-dominicano, es profesor de periodismo cinematográfico en el Departamento de Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Realiza crítica de cine en *El Nuevo Diario* de Santo Domingo. Entre sus publicaciones se cuentan “Teoría del Cine: apuntes sobre el arte de nuestro tiempo”; “La prensa de celuloide: lecciones de periodismo cinematográfico”

Dirección: Apartado 76, Santo Domingo, República Dominicana