

y años posteriores, verdaderos negocios turísticos crecieron con buques especiales que atravesaban el Río de la Plata para ver *El gran dictador*, de Chaplín, prohibido en Argentina a instancias de la diplomacia alemana...

Más allá de las anécdotas, esta afición al cine de todo el mundo (reflejada en publicaciones especializadas y en secciones de los grandes periódicos, de inusitada extensión y nivel) no pudo reflejarse, por las razones antedichas, en una cinematografía propia. El largometraje nunca superó las dos películas anuales, generalmente realizadas por argentinos. En cambio, hubo algunas realizaciones documentales o experimentales de cortometraje. Entre las primeras, dos filmes del documentalista italiano Enrico Gras, que luego se trasladó a Buenos Aires. El primero, *Artigas, defensor de la libertad de los pueblos*, y el segundo, *Pupila al viento*, con guión de María Teresa León y Rafael Alberti, cuyo texto leían ellos mismos.

A fines de los años sesenta, realizadores como Hugo Ulive y Mario Handler iniciaron la producción de cortometrajes de corte político, testimonial y, algunas veces, dibujos animados. Las realizaciones más interesantes de estos y otros directores jóvenes, que correspondían a la vía del «tercer cine», cesaron al instaurarse en ese país un régimen militar. Poco queda, en realidad, de esos esfuerzos incipientes, que no pudieron repetirse. Ni siquiera la prosperidad de otrora en cuanto a la visión de un cine extranjero de calidad.

En cuanto a Paraguay, la actividad cinematográfica propia es totalmente nula. El único filme de autor paraguayo realizado en dicho país fue *El trueno entre las hojas* (1957), basado en una obra de Augusto Roa Bastos. Pero era una producción íntegramente argentina (salvo los escenarios naturales), dirigida por Armando Bo e interpretada por Isabel Sarli.

AMERICA CENTRAL Y OTRAS SOLEDADES

Las pequeñas repúblicas continentales (Costa Rica, Honduras, Guatemala, Nicaragua, El Salvador, Panamá) no cuentan con estructuras que permitan una producción propia, por su escasa población, limitado número de salas y una absorbente exhibición de material americano. Sólo Panamá, en los últimos años, ha desarrollado una pequeña producción propia centrada en la Universidad. El Grupo Experimental de la Universidad de Panamá ha desarrollado algunas producciones (cortometrajes en 16 milímetros) basadas en problemas locales, como el tema del Canal, la alfabetización, el campesinado.

Son generalmente filmes militantes, a veces de inspiración oficial y otras inspiradas por estudiantes de organizaciones políticas de izquierda.

En Guatemala se cuentan algunos largometrajes realizados entre 1950 y 1953 (uno por año), destacándose *El amanecer* (1953), de J. M. de Mora, que trataba la persecución de los indios por colonos de origen europeo. Pero estos ensayos se interrumpieron después del golpe militar que derrocó en 1954 al presidente Jacobo Arbenz. No tenemos noticias de películas posteriores. No se registran obras en los países restantes, y sólo Nicaragua, desde hace pocos meses, encarará una producción futura, seguramente documental y basada en los equipos existentes en la televisión y cine publicitario. Pero las difíciles condiciones económicas del país y la falta de infraestructura técnica supone una larga espera, que por ahora sólo podrán registrar los noticiarios televisivos.

En las islas caribeñas (exceptuada Cuba, un caso muy especial, ya estudiado en esta serie de notas) sólo cabe mencionar algunos ejemplos modestos de cine militante. En Haití se cuenta un largometraje de Arnolds Antonin: *Haití, camino de la libertad* (1977), violenta crítica al régimen del difunto Duvalier. En Puerto Rico, también, algunos grupos con modestos medios enfrentan el problema de la colonización con filmes militantes, como *Puerto Rico, paraíso invadido* y *Puerto Rico, ¿Estado libre y colonia?*, ambos realizados en forma colectiva.

UN INVENTARIO PROVISIONAL

Antes de referirnos a los tres países que nos restan examinar (Venezuela, Colombia y Ecuador) habría que constatar algunos puntos de referencia. Como se ha señalado más de una vez, la estructura económica de estos países (tan ligada a fuentes de poder externo) no ha permitido un desarrollo industrial de la cinematografía, salvo en los casos ya mencionados de Argentina, México y Brasil. Actualmente los dos primeros pasan por una crisis bastante grave—con diferentes motivos—y el enorme país de habla portuguesa, si bien posee ya una producción poderosa, se enfrenta aún con las dificultades clásicas: colocar sus productos en el mercado externo e inclusive en el interno, donde enfrenta la tradicional competencia de las grandes distribuidoras extranjeras. Este último problema ha sido resuelto en parte por autoridades y productores, que han logrado una legislación favorable al cine brasileño.

Cabe señalar que esta «protección» no sería demasiado efectiva si no estuviera favorecida, en este caso, por la realización de filmes de gran atracción popular. Asimismo, su propio mercado interno (casi cien millones de habitantes) permite una amortización del coste, algo que sucede rara vez en los otros países del continente. En cuanto a la extensión del cine brasileño hacia el propio mercado latinoamericano, topa con la barrera del idioma: en todos estos países no se practica el doblaje ni se ha conseguido superar el rechazo de los espectadores ante formas de lenguaje diversas. Este problema de comunicación (estéticamente afortunado, ya que el doblaje es un recurso falso y fatalmente destructor de la expresión original) es una valla que no ha sido posible superar hasta que algunas películas de especial atractivo, ambiental y espectacular, han logrado atravesarla. Pero aún constituyen excepciones.

Pero en toda Iberoamérica estas mismas dificultades y limitaciones del cine industrial clásico han suscitado, más de una vez, otras opciones. La del *cine de autor*, cualitativamente más ambicioso, ha chocado siempre con su escasa difusión a nivel masivo y sus propias crisis de expresión. El cine argentino de los años sesenta y el famoso *cinéma nôvo* brasileño se vieron limitados por esos problemas. En cuanto al llamado «tercer cine» (cine fuera de los sistemas comerciales de exhibición, político o revolucionario), su propio carácter comprometido y militante implicó su aislamiento a círculos restringidos y la persecución de sus obras por los regímenes hostiles a sus ideologías.

Este «tercer cine» fue un camino —ideológico y estético— surgido en América Latina con fuerza y originalidad (hemos citado a lo largo de estas notas sus obras más notables), pero que una vez cerradas sus vías de comunicación libre —siempre limitadas— ha perdido su fuerza inicial. Por lo general, sus autores han debido continuar su labor en diversos exilios, con la consiguiente pérdida de su lógica base de alimentación espiritual y vivencial.

Por todo esto, un examen de las obras aparecidas en los diferentes cines iberoamericanos en fechas recientes resulta bastante desolador. Limitado comercialmente, aprisionado por censuras y en crisis expresiva, no ha podido dar autores de renovada y auténtica visión. El silencio, el destierro intelectual o físico, las salidas fáciles al primitivismo comercial, son ahora las constantes de unas cinematografías que hasta hace una década parecían prometer un lenguaje nuevo para nuevos mundos. Pero el cine, que aún conserva su capacidad de registrar la vida contemporánea, puede dar todavía sorpresas en

el turbulento y rico espacio expresivo de estos países en constante transformación. Hasta ahora, esas líneas de fuerza no son visibles, si bien nunca lo fueron hasta que hallaron su forma necesaria.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º derecha. MADRID-13).*

UN ESTUDIO SOBRE LA PINTURA DE POLIN LAPORTA

INTRODUCCION

El escritor de arte, se afirma reiterada y repetidamente, tiene ante su preocupación numerosas facetas sobre las que desplegar sus posibilidades de análisis o de descripción. Por un lado, el examen de la obra de arte o del conjunto de la obra de un artista como el resultado de una elección técnica o de una estructura artístico-visual permite establecer determinados niveles de reflexión sobre el proceso del arte como un sistema en el que suceden las obras y las personas y esencialmente como una sucesión de objetos.

Otra perspectiva a la que ya hemos atendido en más de una ocasión lleva al artista a encontrarse vinculado a unas estructuras de producción-distribución en las que se produce una forma determinada de actuación, un nivel de conocimiento, y este repertorio de aspectos y situaciones atrae la atención igualmente del escritor de arte.

En otro caso, la obra de arte no es sino el resultado de una realidad objetiva humanamente percibida. Y en esta condición de percible se establece un repertorio de condicionantes sociales y culturales. Igualmente no faltan circunstancias en las que la obra de arte se presente como una elección temática o como una situación técnica. En una y otra circunstancias surgen numerosas posibilidades de atención para el escritor de arte.

Pero por encima de todos estos condicionamientos, la obra aislada y el contexto de la obra no son sino peculiares singladuras a través de las cuales una persona va decantando no solamente una profesión, sino también el resultado del compromiso sistemático de sus creencias y aspiraciones, de sus maneras de ver la realidad y de reflejar en toda su complejidad la experiencia de los sentidos.

Por todo ello hay una perspectiva humana y, en cierto modo, universal, en la que el artista o la artista desvela, recrea, concreta y canaliza un pequeño mundo. Y en virtud de este propósito, como

consecuencia de un determinado linaje de proyecto, sus obras corresponden todas a un cierto encadenamiento de búsquedas, de sensaciones y de situaciones. Son, por lo tanto, testimonios y entusiasmos de humanidad, declinaciones y conjugaciones de una especial manera de ver y de entender el mundo que se ha ido, el interrumpido universo de las realidades y de sus circunstancias.

El análisis de la obra de Polín Laporta, en la que la lectura de cada cuadro ofrece numerosas formulaciones y reflexiones, podría incluso sistematizarse en diversas perspectivas. Por un lado, el humanismo del retrato obedeciendo a planteamientos diferentes de una mayor síntesis o de una más acentuada espectacularidad viene a significar y a representar un objetivo importante de reflexión y de estudio. Por otro, la elevación de un género, como es la naturaleza muerta, a la roturación de un extraño universo de objetos, de símbolos y de signos, de incidentes y de configurantes de la realidad, da por resultado la identificación de la pintura de este artista con un extraño mundo tenso, casi alucinante y en muchos perfiles maravilloso; universo convocado por las urgencias del sueño y por la sombra del olvido. En los más sobresalientes de sus cuadros, Polín Laporta parece como si estuviera definiendo un universo indefinible en el que los objetos se sitúan como cristalizaciones del recuerdo, como corporizaciones de la nostalgia. Y esta continuidad de su obra, marcada por un signo eminentemente realista, que sólo en unas determinadas circunstancias atiende a las seducciones de lo mágico y que constituye una brillante manera de hacer y sobre todo de explorar en recuerdos, que son en ocasiones más antiguos que la propia personalidad de la artista, es el caracterizante esencial de la obra de Polín Laporta.

Junto a esta obra todas las demás facetas, las dimensiones como dibujante, con el enriquecimiento de un trazo lírico, penetrante y magnífico, los configurantes del retratismo y una sucesión de pinturas de carácter surrealista en la que la artista indaga en el tiempo pasado e incluso traza las trayectorias del recuerdo a través de un clima deliberadamente onírico, constituyen y representan maneras de hacer muy diferentes y organizaciones de imágenes totalmente distintas. El hecho de que en cada una de las vertientes sobre las que aplica su trabajo Polín Laporta haya descollado de manera significativa no quiere decir que en una gran medida la parte más importante de su obra no discurra por los cauces que marca esta representación de los lugares del tiempo, esta reflexión simbólico-realista de los objetos del pasado y de la insinuación del lugar en que se encuentran. Por ello, más allá de otros temas y premisas, el motivo

del presente ensayo va a ser descubrir lo que este caracterizante pictórico representa en el total contexto de una obra. Qué es lo que vienen a señalar estos pequeños universos interconexos en donde una muñeca mira un retrato antiguo, en donde un sillón espera vanamente a sus tripulantes de otras ocasiones, en donde los objetos se cargan de misterio y al mismo tiempo definen el lugar en que se insertan, el espacio a su alrededor, un tanto saturado de la extraña aura que el pasado y las personas que con ellos vivieron marca sobre los objetos. Esta es la esencia del tiempo, los lugares del tiempo.

I

La primera toma de posición que hay que hacer frente a la obra de Polín Laporta es su carácter de pintora inicialmente realista, una serie de constantes y constituyentes, que son los característicos del realismo español, vienen determinando una especial forma de hacer realista que en ella quizás tenga sus raíces en el hecho de haber sido discípula de Daniel Vázquez Díaz. Pues todos sabemos que la relación de discípulo entrafña siempre una reacción. La historia del arte no es sino la de la toma de posición de una generación de artistas contra los valores generalmente admitidos por sus maestros y de los que en un principio han aprendido los dogmas y las categorías generales del ejercicio artístico.

Esto ocurre exactamente con Polín Laporta respecto de Daniel Vázquez Díaz. Para el maestro la figura es siempre rotunda, hermética, un tanto inflexible en los parámetros de su posición frente a las cosas; el paisaje viene realizado a partir de una incontención del color, de un deliberado desbordamiento de la escala cromática.

Por el contrario, desde sus primeros tiempos, aun cuando Polín Laporta debe mucho como retratista a su maestro, el resto de su creación parte y se origina en el descubrimiento de un mundo interior, en la búsqueda de un pequeño universo de los recuerdos perdidos y de los objetos que son sus testimonios. Y entonces, lógicamente, el color es otro. Buscando denunciar la sutil paradoja de estos objetos que a pesar de pertenecer a otra época, de estar cronológicamente «muertos» para las coordenadas e imperativos de la sociedad de consumo, pueden vivir de nuevo en cualquier momento, puede resucitar en el júbilo de un encuentro o en la tristeza que de una manera o de otra evoca.

Lógicamente, este juego de vida y muerte, de amor y de olvido, tiene un acento esencial y trascendente, no puede describirse con una paleta que se cargue de exuberancia y de riqueza en los mo-