

encuadre

NUMERO	MES	AÑO
5	12	85

CONAC

Consejo Nacional de la Cultura
Coordinación de Cine y Fotografía

Revista de Cine y Fotografía



Foro:

Dirección de Actores

Entrevista con Fina Torres

Fotografía:

Artículos, Exposiciones.

Crítica:

**“Oriana”, “Pequeña revancha”,
“La hora Texaco”, “París-Texas”,
“Los amantes de María”.**

MIEMBROS DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

EN REPRESENTACION DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

PRINCIPALES:

Ignacio Iribarren Borges
Manuel Jacobo Cartea
Antonio Gámez Calcaño
Freddy Arreaza Leáñez

EN REPRESENTACION DEL CONGRESO NACIONAL

PRINCIPALES

Miguel Henrique Otero Castillo
Gustavo Luis Carrera

SUPLENTE

Juan Páez Avila
Pedro Manuel Guédez

EN REPRESENTACION DEL MINISTERIO DE EDUCACION

PRINCIPAL

Pedro Díaz Seijas

SUPLENTE

Luis Valero Hostos

EN REPRESENTACION DEL CONSEJO NACIONAL DE UNIVERSIDADES

PRINCIPAL

Gustavo Arnstein

SUPLENTE

Lourdes Wills

EN REPRESENTACION DE LAS ACADEMIAS NACIONALES

PRINCIPAL

Luis Beltrán Guerrero

SUPLENTE

J. A. De Armas Chitty

EN REPRESENTACION DE LA CONFEDERACION DE TRABAJADORES DE VENEZUELA

PRINCIPAL

Jesús Urbietta

SUPLENTE

Manuel Reverón

EN REPRESENTACION DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES

PRINCIPAL

Ilía Rivas de Pacheco

SUPLENTE

Aura Salas Pizani

DIRECTORIO

PRESIDENTE

Ignacio Iribarren Borges

PRIMER VOCAL

Freddy Arreaza Leáñez

SEGUNDO VOCAL

Manuel Jacobo Cartea
Antonio Gámez Calcaño, Gustavo Arnstein



SUMARIO

- 3 El Cortometraje: entre el desamparo, la desidia y la burocracia

DETRAS DE LAS CAMARAS DE...

- 6 Oriana

FORO

- 10 La Dirección de Actores

FOTOGRAFIA

- 22 Medio Siglo XX en fotografías
27 Historia capitulada de la fotografía en Venezuela (III)
29 Fotografía, sueños y pasiones
31 Presencia y Ausencia. Fotografía de Ricardo Armas
33 Torito a los 30 años de su muerte
38 Libros de cine

CRITICA CINEMATOGRAFICA

- 41 Oriana
42 Pequeña revancha
43 La hora Texaco
44 Más allá del silencio
45 Un solo pueblo
46 Ya-Koo
46 Carpión Milagrero
47 Brazil
48 De prisa, de prisa
48 Conducta impropia
49 Los aventureros del tiempo
50 La historia sin fin
51 El guerrero rojo
52 La historia oficial
52 Los amantes de María
54 Relaciones prohibidas
55 París-Texas
55 Rambo II

CICLOS

- 57 Argentino
60 Colaboradores

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

Ministro de Estado para la Cultura y
Presidente del Consejo Nacional de la
Cultura, Conac:

IGNACIO IRIBARREN BORGES

Director General:

ANTONIO GAMEZ CALCAÑO

Director de

Planificación y Proyectos Culturales:

AREVALO ÁVILA JIMENEZ

Coordinadora del

Area de Cine y Fotografía:

CARMEN LUISA CISNEROS

Equipo Redactor:

Directora:

Carmen Luisa Cisneros

Jefe de Redacción y Coordinador General:

Omar Mesones

Publicidad y Distribución:

Eduardo Morreo A.

Asistente General:

Ricardo García

Dirección Artística:

Eunice Fermín

Yaqueline de Boulton

Colaboradores:

María Teresa Boulton, Héctor Concarí, Antonio Crespo, Josune Dorronsoro, Ricardo García, Ambretta Marrosu, Julio Miranda, Alfonso Molina, Omar Mouzakis, Roseline Paelinck, María Elena Ramos, Fernando Rodríguez, Violeta Rojo, David Suárez, Alberto Valero, Carmelo Vilda

Fotografía de la Portada:

Pequeña Revancha (Gustavo Rosario)

Oriana (Andrés Agustí)

Depósito Legal: PP84-0100

Fotocomposición: Textos Eche, C.A. - 61.53.93

Impreso por: Ediciones Amón, C.A. - 62.42.08

La Revista **ENCUADRE** es editada por el Conac

Av. Principal de Chuao

Edif. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC)

5° piso - Telf.: 92.00.09 y 91.06.80

Apartado Postal: 50995 - Télex 24220

Caracas - Venezuela

La revista **ENCUADRE** no se responsabiliza por las opiniones emitidas por sus colaboradores.

Cualquier reproducción parcial o total de alguno de los contenidos de esta revista, se deberá citar la fuente.

P.V.P. Bs. 10,00

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA DIRECCION DE PLANIFICACION Y PROYECTOS CULTURALES COORDINACION DE CINE Y FOTOGRAFIA

PROGRAMA DOCENTE

TALLERES DE REALIZACION CINEMATOGRAFICA

OBJETIVOS GENERALES:

Formación de recursos humanos dentro del área de la realización cinematográfica, abarcando cada una de las especialidades implícitas en dicho proceso.

MATERIAS BASICAS:

- GUION
- DIRECCION
- HISTORIA DEL CINE
- INVESTIGACION EN EL CINE
- PRODUCCION
- FOTOGRAFIA
- SONIDO
- MONTAJE
- DINAMICA DE GRUPO

TALLERES DE APRECIACION CINEMATOGRAFICA

OBJETIVOS GENERALES:

Dirigidos básicamente a los integrantes de los Centros de Cultura Cinematográfica y a todas aquellas personas que deseen desarrollar una actitud reflexiva y crítica como espectadores del hecho fílmico, y como conocedores de su proceso histórico e industrial.

- 1.- Entrenamiento de Instructores.
- 2.- Entrenamiento del público en general.

MATERIAS:

- CICLO ITINERANTE (Muestra cronológica de la cinematografía mundial).
- HISTORIA DEL CINE
- CINE LATINOAMERICANO
- CINE VENEZOLANO
- CINE E INDUSTRIA
- TECNICAS DE CINE FORO
- ORGANIZACION Y PROGRAMACION DE CINECLUBES
- TECNICAS DE PROYECCION Y MANTENIMIENTO

TALLERES DE EXPRESION FOTOGRAFICA

OBJETIVOS GENERALES:

Proporcionar al participante los medios teóricos y prácticos necesarios para que desarrolle un lenguaje fotográfico. Estos Talleres han sido creados para personas que de una forma u otra se encuentran en contacto con el hecho fotográfico y que buscan sistematizar su investigación.

EL CORTOMETRAJE

Entre el Desamparo, la Desidia y la Burocracia

VIOLETA ROJO

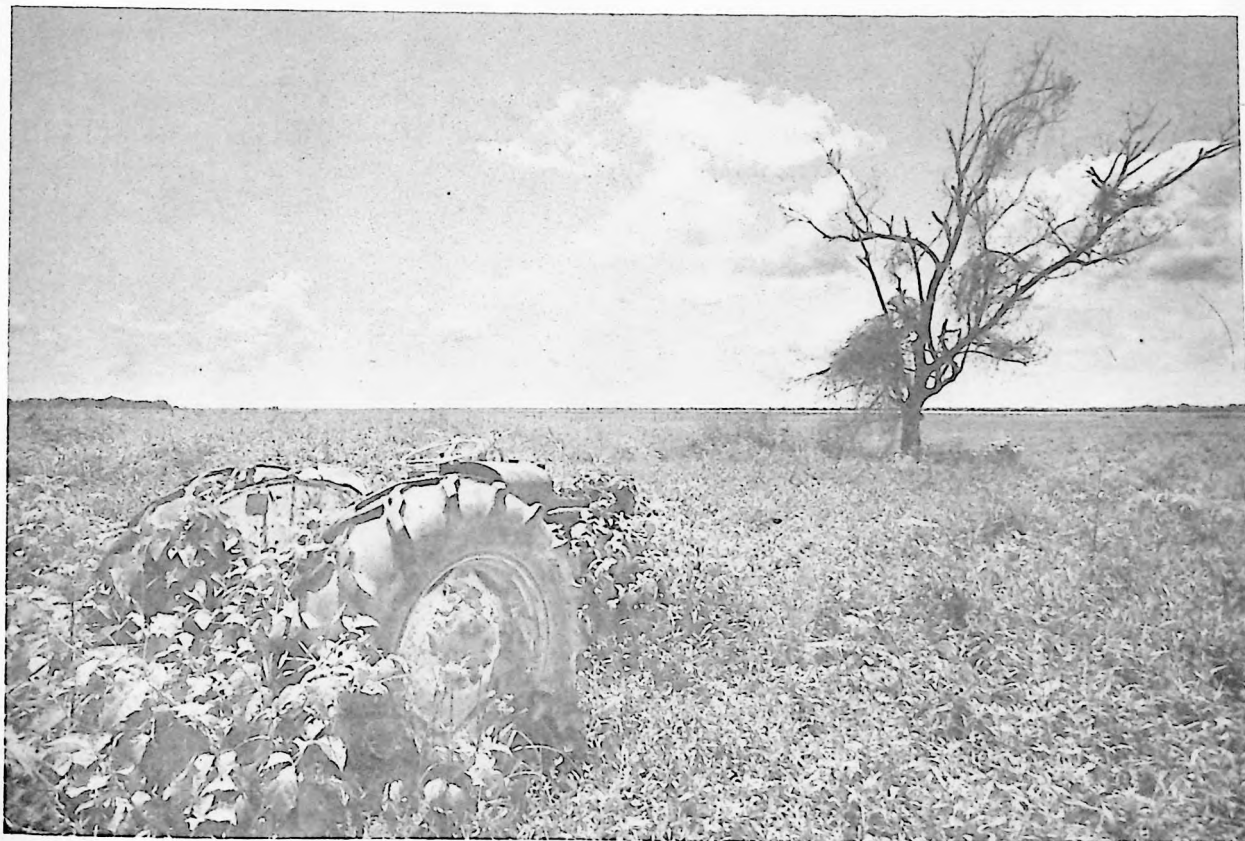
Las escasas y cada vez menores fuentes de financiamiento, la incongruencia de las normas de exhibición, la apatía de las plantas de televisión, el desinterés de los críticos de cine y hasta la abulia de los mismos cineastas son algunos de los elementos que hacen cada día más difícil la producción y difusión del cortometraje en nuestro país.

El cortometraje es considerado por los cineastas como "la escuela del largo", los organismos financiadores pagan tarde y mal; los cortos rara vez se exhiben en otro sitio que no sea la Cinemateca un lunes de estreno; los críticos de cine, salvo excepciones, no le prestan la debida atención. Todos estos factores influyen tanto en la calidad como en la cantidad de los cortos que se realizan en

el país, y afectan de tal manera que ya algunos cortometrajistas han decidido tirar la toalla y dedicarse a otra cosa.

Para obtener un crédito del Fondo de Fomento Cinematográfico para la realización de un largometraje, es necesario pasar una prueba de curriculum, esto es, el cineasta debe tener, entre otras cosas, por lo menos dos cortometrajes realizados. Todo esto tiene un sentido preciso, que el realizador tenga un mínimo de experiencia y también una prueba de su oficio o de su talento. El problema llega cuando los cineastas empiezan a considerar al corto no como una obra en sí misma, que puede tener tanta o más profundidad estética o de contenido que un largometraje, sino como algo que los acerca, un paso más, a la realización de la ansiada película de

Caño Mánamo, de Carlos Azpúrua.



más de una hora, un punto más en su currículum, un trámite necesario para llegar a hacer lo que realmente aspiran.

Cuando el cortometraje pasa a ser un trámite burocrático en vez de una obra de autor, empieza a disminuir la calidad de los cortos realizados. Dejando de lado consideraciones críticas, **El Patio se está hundiendo** de Oscar Garbisu, **Dos puertos y un cerro** de Mario Handler, **Memorias** de Oscar Lucien, **El Domador** de Joaquín Cortés, **Teresa** de Alidha Avila, **Luis del Valle Hurtado, el diablo de Cumaná**, de John Dickinson, **Manzanita** de Armando Arce, **Eleonor** de Gilberto Pulido, **El cuatro de hojalata** de Alberto Monteagudo, **Caño Mánamo** de Carlos Azpúrua, entre otras, son films que se notan hechos con seriedad, cariño, con ganas de hacer una película importante no importa cual sea su duración. Ninguno de estos films estoy segura, fue realizado para cumplir con un trámite burocrático, y esto, más que nada, se nota en su calidad.

Frente al grupo de directores que hacen cortometrajes porque les gusta, está el otro grupo, el de los directores a los que no le importa el film, sino lo que va a significar después en la obtención de un crédito para su largometraje.

Son pocos los cineastas que realizan cortos después de su primer largometraje. Su actitud es equivalente al absurdo de un escritor que no escriba más cuentos después de la publicación de su primera novela.

Pero todo no queda allí, hay una especie de soterrado desprecio por el cineasta que sólo realiza cortos, al que se considera un autor de obras menores, que no están a la altura de la dificultad de un largometraje. Volviendo a la literatura, esto sería semejante a que alguien despreciara a Borges porque nunca ha escrito una novela.

FINANCIAMIENTO, DISTRIBUCION Y EXHIBICION

Teniendo en cuenta lo difícil que resulta la comercialización de los cortometrajes, a los directores no se les otorgan créditos sino subsidios.

Para los cortometrajistas, las únicas fuentes de financiamiento son los subsidios de los Concejos Municipales del Distrito Federal

Memorias, de Oscar Lucien.



Dos puertos y un cerro, de Mario Handler.



Eleonor, de Gilberto Pulido.



y del Distrito Sucre, y los incentivos del Fondo de Fomento Cinematográfico. En los tres casos, el dinero obtenido resulta insuficiente para la realización de un film, ya que sólo cubre entre el 50 ó el 60% de los costos de una película de 10 minutos.

Por supuesto, las dificultades no quedan allí. El dinero tarda en ser entregado. El peor ejemplo es el del Concejo del Distrito Federal, que aún no ha pagado los subsidios correspondientes al año 83.

Dado que los subsidios no son suficientes, generalmente los realizadores tienen que poner de su propio dinero para terminar las películas, dinero que nunca podrán recuperar porque es raro que las películas se exhiban o que alguna televisora las compre.

En el caso de la exhibición comercial, esta es difícil no porque los exhibidores se opongan a ella; según decreto, tienen que exhibir los cortometrajes nacionales y este decreto generalmente se cumple, pero para exhibir un corto comercialmente es necesario que sea realizado o ampliado a 35 mm. La ampliación la paga el director, y muchas veces éstos no tienen los medios para hacerlo. También es el director el que paga las copias y parte de la publicidad. Los gastos suelen ser tantos que algunos directores ni siquiera intentan exhibir comercialmente sus cortos. Por supuesto, también está el caso de los que ni siquiera están interesados o enterados de que pueden exhibir sus cortos en las salas. A esto se agrega otro problema: un cortometraje de larga duración no puede ser exhibido en todas las funciones y a veces, dependiendo del largo de la película y el corto, en ninguna.

En el caso de las televisoras, éstas no están interesadas en la compra de cortos. Se ha dado el caso de cortometrajes que han sido adquiridos, ha pasado el tiempo de vencimiento de los derechos y nunca han salido al aire.

De este modo, al cortometraje solo le van quedando dos o tres

El patio se está hundiendo, de Oscar Garbisu.



posibilidades de exhibición: los lunes de estreno en la Cinemateca, las programaciones de Fundarte y las proyecciones de los Cine-Club. En todos los casos la exhibición es esporádica. Llama especialmente la atención que la Cinemateca no tenga una programación estable de cortometrajes, y que sólo los incluya en alguno que otro ciclo.

El cortometraje, entonces, tiene muchos problemas. Las soluciones no se ven claras, entre otras cosas porque los defensores del corto son siempre el mismo pequeño grupo, y no siempre este grupo recibe el apoyo de sus colegas. Si las cosas no mejoran, llegará un momento en que los cortometrajes de autor desaparezcan. Y ahora, ¿quién le pone el cascabel al gato?

El cuatro de hojalata, de Alberto Monteagudo



DETRAS DE LAS CÁMARAS DE ...



Fina Torres dirige a Doris Wells.

OMAR MESONES

Fina Torres intentó canalizar sus inclinaciones cinematográficas estudiando periodismo en la UCAB, desde donde comenzó a colaborar como fotógrafa en el semanario *Séptimo Día*, del diario *El Nacional*. Luego de dos años de estudios, abandona la carrera. Se va a Francia, donde trabaja como reportera gráfica y comienza sus estudios en el *IDHEC* en 1973. De allí egresa como directora, montadora y especialista en cámara. Regresa al país en medio de una gran recesión cinematográfica, por lo que decide volver a París e ingresar a la industria cinematográfica francesa. Logra trabajar en la televisión francesa FR3 como script y montadora de largometrajes producidos para dicha emisora.

En 1983 introduce el proyecto *Oriana* en el Fondo de Fomento Cinematográfico, donde se le otorga un crédito de 1.100.000 bólivares. Con esta suma vuelve a Francia en busca de una coproducción, logrando a través del Ministerio de la Cultura francés un aporte de 600.000 francos, la mitad con carácter de crédito y la otra parte con carácter de subsidio.

Luego de nueve semanas de rodaje y ocho meses de post-producción, *Oriana* ya era una película. A mediados del '85 participa en el Festival de Cannes, donde obtuvo *La Cámara de Oro*; el trofeo *India Catalina* como el mejor guión en el Festival de Cartagena (Colombia); Medalla de Oro en Portugal y fue seleccionada a participar en el Festival de Cine de Nueva York.

OM: *Oriana* ha sido galardonada en Cannes, en Lisboa, en

Colombia, ha sido aclamada en el reciente Festival Internacional de Cine en Nueva York, los medios de comunicación venezolanos se han hecho eco de estos triunfos y la han presentado al público venezolano como una cinesta de primera línea.

Esta situación me lleva a pensar, inevitablemente, en Margot Benacerraf y en su película Araya, premiada igualmente en Cannes. Por qué Benacerraf no volvió a producir nada después de Araya, es algo que sólo ella podría explicarnos; pero nosotros podríamos pensar, entre otras muchas cosas, que la presión y la responsabilidad de haber recibido un reconocimiento tan importante la cohibió de alguna manera para continuar adelante con su carrera cinematográfica.

¿De qué forma cree usted que todos estos triunfos afectarán su futuro como directora de cine?

FT: Siempre le he tenido mucho miedo al facilismo y a la gloria rápida. Pienso que en estos casos lo importante es no perder de vista la humildad, la presencia de nuestras propias limitaciones.

Todos estos éxitos me satisfacen mucho en el sentido de que coroné un esfuerzo muy grande, no solamente mío, sino el de todo un equipo de trabajo y de toda la gente que creyó en mí y en el proyecto. Me gusta este triunfo porque siento que se abren muchas puertas, no sólo a mí, sino al cine venezolano en general.

En lo profesional, siento que me resultará mucho más fácil ahora

conseguir financiamiento para mi segunda película. Ya que mencionaste a Margot, me voy a permitir decir que es una mujer de un enormísimo talento, pero cayó en un error del cual estoy conciente desde que comencé a hacer cine. Yo podría plantearme para mi segunda película una superproducción con actores internacionales y altos presupuestos, pero entonces caería en el mismo error que Margot. Mi segunda película será un proyecto humilde, de ambiciones comedidas, con bajo presupuesto, filmada íntegramente en Venezuela. Mi segunda película no será otra cosa que una segunda prueba, un ejercicio de estilo, al igual que *Oriana* lo es. Es mucho lo que me queda por aprender.

OM: ¿Piensa usted que el hecho de que las áreas básicas dentro de la realización de *Oriana* (Co-guionista, Director de Fotografía, Sonidista, Montador) hayan sido cubiertas por profesionales franceses, influyó sobre el jurado para la premiación en Cannes? No olvidemos que las circunstancias de Araya fueron, en este sentido, similares a las de *Oriana*.

FT: Aquí las malas lenguas ya han comenzado a decir que la película es buena porque allí trabajaron franceses. En Francia se producen anualmente unas 90 películas y la gran mayoría de ellas no son de gran calidad, aunque técnicamente sean perfectas. Un buen técnico no hace una buena película. Eso es importante entenderlo. Si *Oriana* es buena no es porque la fotografía la haya hecho un francés. Es buena porque hay un trabajo de equipo, un trabajo de guión, un trabajo de actores, de escenografía.

En cuanto a *La Cámara de Oro* obtenida en Cannes, el que parte del equipo fuera francés no influyó en absoluto. Todos pensábamos que la ganadora iba a ser una película totalmente francesa y, sin embargo, lo recibimos nosotros. Tal vez ganó por eliminación, por suerte, qué sé yo; pero no porque haya sido una coproducción.

OM: Su película está inspirada en el cuento *Oriana*, tía Oriana de Marvel Moreno. ¿Qué dificultades tuvo para trasladar este breve relato literario a un guión cinematográfico de largometraje?

Un aspecto del rodaje de *Oriana*.



Doris Wells y Maya Oloe en *Oriana*.

FT: Nunca tuve dificultades para adaptar este cuento al cine. Apenas lo leí, sentí en él la presencia de arquetipos del mundo caribe. La sobrina *María*, una adolescente que está en búsqueda de su identidad sexual; la negra *Fidelia* con su alma colonizada por las creencias y el espíritu del blanco, pero que continúa teniendo sangre negra y, por supuesto, la tía *Oriana* con todo su carisma. Me gustó mucho la atmósfera y estos tres personajes. En el cuento todo está muy sugerido. Yo lo que hice fue hurgar esas sugerencias, esas evocaciones, y así me inventé el pasado de *Oriana*, su infancia, su adolescencia. De esta forma tuve tres tiempos distintos para *Oriana*: su infancia, su adolescencia y su madurez. Estos tres tiempos se entremezclan con la pubertad y la madurez de *María*. Quería que de alguna forma una mujer reemplazara a la otra, como si *María* repitiera la historia de su tía *Oriana*. Estoy conciente de que en momentos uno puede confundir los tiempos, pero eso no importa, porque esta historia no es cronológica. Yo quería aplicar en *Oriana* un sistema de construcción parecido al de los sueños, lo cual no significa una estructura onírica.



OM: *Oriana intenta sumergirse en un mundo de pasiones terribles: el despertar sexual de una niña, el patricidio, el filicidio, el incesto. Sin embargo, la limpieza, la belleza plástica y atmósfera que tiene la película impiden que estas pasiones sean asumidas con toda su crudeza. Vemos entonces no pasiones desbocadas moviendo a los personajes, sino más bien pasiones contenidas, distantes, frías, sin sangre. Pienso que esta es la más grave de las fallas de Oriana.*

FT: Yo lo quería así. Me encanta eso que Bretch llama el distanciamiento. Si yo no hubiera controlado todas las emociones producidas por estas pasiones, si no las hubiera presentado dentro de un orden estético, entonces al espectador, es verdad, le hubiera llegado toda la crudeza de la historia; hubiera sufrido un gran shock y, al salir de la sala, lo hubiera olvidado todo. Yo quería una película que moviera al análisis, a la reflexión posterior. Más que impresionar al espectador, me interesaba tocar ciertos puntos subliminales.

Oriana es una película muy frágil: en ella todo depende de la atmósfera, de la luz, de los sonidos. Y son estos elementos los que conducen y contienen la pasión.

OM: *¿Qué tipos de concepción cinematográfica (fotografía, encuadres, planos generales, primeros planos) se planteó usted para Oriana?*

FT: Una de las exigencias básicas del guión era la casa en la que se desarrollaría la historia. Era necesario conseguir una casa de comienzos de siglo con dos niveles: para mí era vital la presencia de unas escaleras para la construcción dramática. Debo señalar que el trabajo escenográfico de Asdrúbal Meléndez fue sencillamente extraordinario, brillante. El comprendió que el soporte de esta película era la casa y la ambientación de la misma, y coincidimos en el tratamiento que debía imprimirsele.

Mucho antes de llegar al rodaje, hice un detallado *Story Board* de toda la película, secuencia por secuencia, plano por plano. Allí decidí lo que se haría en plano general, en primer plano, en plano secuencia, etc.

Desde que comencé las conversaciones con Jean Claude Larrieu (director de fotografía), le comuniqué que no quería cambios de tonalidades para las diferentes épocas de la película. Detesto estos códigos sistemáticos utilizados en el cine. Hablábamos mucho sobre cómo debía ser la atmósfera de la película y yo le planteé que no hubiera saltos de iluminación en ninguna de las épocas. Los interiores debían ser muy penumbrados y los exteriores muy brillantes. Este contraste entre la luminosidad interior y la exterior se hace mucho más aguda en el presente que en las épocas pasadas de *Oriana*, para las cuales usamos gelatinas de densidad neutras en las ventanas, compensando de esta forma las diferencias de intensidades de luz. Esa es la única diferencia a nivel fotográfico entre el pasado y el presente en la película.

En lo que sí quise diferenciar a los años 20 de los años 40 y 70, fue en la puesta en escena. Para los años 20 utilicé una construcción muy simple de planos y contraplanos, una metodología muy simétrica. En cambio para los años 40 y 70 la puesta en escena fue mucho más elaborada: utilicé mucho *travelling*, muchos papeos, muchos planos secuencias.

OM: *¿Cómo se llevó a cabo la selección de actores?*

FT: Creo que una de las cosas más difíciles para cualquier director es darle carne, vida a los personajes que hemos imaginado. Yo partí de *Oriana* en su madurez (Doris Wells) para luego conseguir a *Oriana* adolescente (Claudia Venturini) y a *Oriana* niña (Hanna Caminos). Luego conseguir a *María* adulta (Daniela Silverio) y después a *María* adolescente (Maya Oloe). Y lo mismo con los intérpretes de *Sergio* adolescente y niño (Luis Armando Castillo y Alejandro Padrón respectivamente). Me volví como loca, pero logré un casting que me satisfizo.

OM: *¿Que prevaleció en esta selección: la búsqueda de un determinado tipo o la búsqueda del actor adecuado?*

FT: Yo tengo una dicotomía terrible. Por un lado soy una mujer



Fina Torres durante el rodaje de *Oriana*.

muy rigurosa, pero por otro lado me dejo llevar completamente por la intuición. Con Luis Armando Castillo, por ejemplo, me pasó lo último: un flechazo. Lo vi un día ensayando con el ballet *Nuevo Mundo* y me dije: ¡ese es Sergio! Esto después de haber visto a decenas de actores jóvenes.

En cambio con Doris Wells la decisión fue mucho más reflexiva: desde que comencé a escribir la historia tuve la certeza de que la única actriz que podría darme el personaje de *Oriana* era ella. El magnetismo de Doris, su carisma mientras permanece en silencio, su misterio y su tipo tan venezolano la hacían ideal para este rol. Algo parecido me pasó con Daniela Silverio: la vi en *Identificación de una mujer*, de Antonioni, y me encantó su estilo de trabajo. Tengo una especial inclinación por esos actores reservados, contenidos, capaces de transmitir emociones intensas sin necesidad de grandes aspavientos.

OM: *¿Cómo fue su relación con un casting en el que se encontraban actores veteranos como Doris Wells o Rafael Briceño junto a actores que jamás habían tenido experiencia en esta área?*

Fina Torres (Foto: Eduardo Martínez).



FT: Pienso que un buen guión, armonioso en sus contenidos y sus intenciones, es capaz de brindar un soporte extraordinario a cualquier actor. Cada uno de los personajes del guión de *Oriana* posee sus propias características psicológicas. Cuando el actor conoce el guión, lo primero que hace es sentir a los personajes. A partir de allí se produce una ósmosis mediante la cual el personaje va tomando cuerpo para el actor. Pienso que una de las fases más bellas en cine es la relación con los actores. Yo no los trato como unos objetos más de la filmación, sino como a sujetos que intervienen en ella.

Para *Oriana* yo conversé y ensayé previamente con todos y cada uno de los actores. Con cada uno de ellos, por supuesto, mantuve una relación distinta. Con la única que tuve que ser muy dura fue con Claudia Venturini. Con los niños me ponía a jugar con ellos, dejaba que ellos jugaran a ser los directores de la película y luego invertíamos los papeles. Pero por sobre todo, pienso que lo importante es despertar en el actor el entusiasmo para hacer lo que tenga que hacer.

OM: *Oriana* es una película esencialmente femenina, donde lo masculino se toca únicamente para mostrarnos su fracaso: el fracaso del exceso de poder y de dominio del patriarca y el fracaso de la sumisión y debilidad del amante-hermano.

FT: Yo soy mujer y crecí bajo esos dos extremos de lo masculino: o el tirano o el sumiso. Pienso que el hombre venezolano es uno de estos dos extremos, pero nunca un punto intermedio.

En *Oriana* Sergio es un muchacho muy confundido, un bastardo, un tipo que es, pero no es de la familia; un tipo que no sabe realmente cuál es su posición en el mundo. Esto hace de él un ser totalmente manipulable. De hecho, tanto el padre como la hija logran que Sergio haga lo que ellos quieren que haga. Y el primero en pagar las consecuencias del incesto, es él.

OM: ¿Y de qué manera cree usted que la mujer venezolana, en general, se sentirá reflejada en *Oriana*?

FT: Esa es una pregunta bien difícil y, para responderla, voy a

referirme nuevamente a los arquetipos. Yo no pienso que *Oriana* sea una generalización de la mujer venezolana, así como no pienso que el padre sea una generalización del padre venezolano. Lo que sí pienso es que *Oriana* fue el tipo de una mujer que existió en Venezuela. En nuestro país había dos tipos de mujeres: las rezagadas, las que permanentemente se inhibían, las dóciles y sumisas; por otro lado, había otra que, a pesar de todas las presiones que se le venían encima, se rebelaba. Todos nosotros siempre oímos hablar de una tía "rara", de gran carácter, excéntrica, que siempre hizo más o menos lo que quiso y cuya vida era distinta a la de nuestras madres. Eran mujeres que se rebelaban, aunque tal vez no supieran muy bien cómo canalizar su inconformismo con lo establecido. Ese es el tipo de mujer al que pertenece *Oriana*: se rebeló contra los tabúes del incesto, contra la autoridad paterna, se hace cómplice del asesinato del padre. La contención que vemos en *Oriana* adulta no es otra cosa que el precio que tuvo que pagar por todas las transgresiones hechas en su juventud. Nadie se acuesta con el hermano, mata al padre y tiene un hijo producto del incesto y se queda así, como si nada.

OM: Pasando ahora a otro aspecto, podría hablarnos de las condiciones de coproducción establecidas con Francia.

FT: Yo siempre quise hacer una coproducción con Francia debido a que conozco muy bien la industria cinematográfica en ese país. Por eso decidí hacer el laboratorio, montaje y mezcla en Francia.

Yo obtuve del Ministerio de la Cultura francés 600.000 francos. Decidí que el capital venezolano sería invertido íntegramente en Venezuela (preproducción, rodaje, actores, equipo técnico, etc.), mientras que el capital francés sería invertido totalmente en Francia en las etapas de post-producción. Esto simplificaba muchas las cosas.

Los franceses se reservan la distribución en Francia, Bélgica, Alemania, Países Escandinavos y Canadá. Nosotros nos reservamos el derecho de distribución en toda América. El resto del mundo se divide 45% para Francia y 55% para Venezuela.Δ

Oriana.



Nuestra dependencia del Actor es Total, Radical y Excesiva

LA DIRECCION DE ACTORES

Invitados

Olegario Barrera
Elba Escobar
Solveig Hoogesteijn
Mimí Lazo
Eva Mondolfi
Jean Carlo Simancas
Mauricio Walerstein

Moderador

Enrique Porte

Redactor

Omar Mesones



Un aspecto del Foro (Foto.: Eduardo Martínez).

El Foro de esta edición de *Encuadre* está dedicado a la dirección de actores en el cine venezolano, con el cual abordamos otra de las áreas fundamentales que inciden en el acabado y la calidad final del trabajo cinematográfico. Al igual que en otras oportunidades (Producción, *Encuadre* 1; Guiones, *Encuadre* 3; Dirección de Fotografía, *Encuadre* 4), este Foro no pretende haber agotado la discusión sobre el tema, sino más bien haberla iniciado.

Partimos del hecho de que la actuación

Enrique Porte (Foto.: Eduardo Martínez).



en nuestro cine es deficiente. De allí pasamos a indagar las causas y razones que no han permitido el dominio actoral en nuestras películas: ¿Malos Directores?, ¿Malos Actores?, ¿Indiferencia por parte de unos y otros?, ¿Premura en el trabajo de ambos?, ¿Desconocimiento de técnicas y métodos de actuación?, ¿Vicios del teatro y la televisión?

Encuadre reunió a destacados directores y actores de cine para que sean ellos mismos quienes nos guíen a diagnosticar cuáles han sido los aciertos y desaciertos relativos al trabajo actoral.

Participaron en esta discusión **Olegario Barrera** (Director), **Elba Escobar** (Actriz), **Solveig Hoogesteijn** (Directora), **Mimí Lazo** (Actriz), **Eva Mondolfi** (Actriz), **Yulay Sánchez** (Actriz), **Jean Carlo Simancas** (Actor) y **Mauricio Walerstein** (Director). El Foro fue moderado por **Enrique Porte**, conocido Director de Teatro.

EP: Cuando fui invitado por la revista *ENCUADRE* a moderar este foro sobre la dirección de actores en el cine venezolano, lo primero que señalé fue lo muy poco que yo he tenido que ver con el cine. Sin embargo, como director teatral y como maestro de actores, yo siempre he tenido una ambición: dirigir actores en el cine.

Una de las quejas más comunes y más graves que uno escucha de los actores de televisión, de teatro y de cine es la de que muy pocas veces son dirigidos desde el punto de vista actoral. La norma acá es que un actor llegue a la filmación de una película casi sin haber conversado con el director de la misma, sin un conocimiento íntimo del guión que va a interpretar (porque lo recibió dos días antes de arrancar el rodaje) y las únicas instrucciones que recibe son más bien pautas de movimientos sobre el set. El proceso de ensayo es un "lujo" que muy pocos directores consideran una necesidad dentro del proceso creativo de un film. Son muchos los actores que se quejan de que los directores esperan de ellos, los actores, la construcción completa del personaje que van a interpretar. Esto hace que se sientan perdidos y desamparados durante todo el rodaje, en la medida que no llegan a comprender las reales dimensiones psicológicas y sociológicas de sus personajes.

Entre nosotros se encuentra **Mauricio Walerstein**, uno de los directores cinematográficos con mayor trayectoria en nuestro país.

Una de las preguntas más importantes de este Foro sería: ¿Existe o no la dirección de actores en el cine venezolano?

Ya que he nombrado a **Walerstein**,



Intervención de Mauricio Walerstein (Foto: Eduardo Martínez).



Elba Escobar en **Macho y Hembra** de Mauricio Walerstein.

me parece oportuno que sea él quien abra las intervenciones en este Foro.

MW: Hablar del cine venezolano en general es muy difícil. Yo puedo hablar de mi experiencia. Yo he pasado por esa etapa en la que, como director, me he colocado en un nivel más alto que los actores. Entonces no los dejaba ver *roushes*, entonces había una especie de menosprecio por el verdadero valor de su trabajo, entonces los consideraba una figura menor sin derecho a opinar. Pienso que todo esto es producto de la envidia que los directores de cine sienten por los actores, ya que son ellos los que dan la cara, los que se llevan las palmas del público, los que viven lo que nosotros hemos soñado y, en definitiva, porque nos gustaría ser actores. Reconocer esta envidia es muy difícil para un director. Yo ubicaría esta etapa en mis primeras películas, sobre todo las mexicanas. Allí hablaba con los actores, pero evitaba mantener cualquier tipo de relación afectuosa con ellos.

Para que esta situación cambiara influyó el hecho de que me casara con una actriz (Eva Mondolfi), quien fue mi cómplice para entender lo mucho que sufre un actor al enfrentar su trabajo, que sus responsabilidades son aún mayores que las nuestras, los directores. En una entrevista que le hicieron a Elba Escobar a propósito de **Macho y hembra**, declaraba que los actores sufren mucho, que son seres inseguros ante su trabajo y que requieren de un apoyo muy grande para llevarlo adelante. El trabajo de ellos se realiza en medio de grandes presiones: no pueden equivocarse hoy porque tal vez no habrá otra oportunidad para mañana. Este no es el caso del teatro, donde la construcción de los personajes es progresiva y pausada.

Lo cierto es que me resultó muy difícil reconocer y sobreponerme a esa envidia que sentía por el actor. Y comienzo a hacerlo a partir de **La empresa perdona un momento de locura**. Desde entonces comencé un trabajo con los actores que cada vez dejaba de ser un esfuerzo para convertirse en una necesidad y un placer. Desde entonces suelo trabajar con los actores muchos antes de que comience el rodaje. Les pido que me inventen la vida



Simón Díaz en **La empresa perdona un momento de locura**, de Mauricio Walerstein.



Olegario Barrera (Foto: Eduardo Martínez).

del personaje hasta el momento en que ésta aparece en el guión: dónde nació, su infancia, sus estudios, su adolescencia, su condición social, sus gustos, etc. Indudablemente los actores aportan muchas cosas de ellos; y es así cómo yo comienzo a conocerlos. Cuando llegamos al set ya hemos encontrado el tono de actuación para cada una de las situaciones de la película, y, más que dirigir, lo que hago es recordar ese tono que ya hemos encontrado en los ensayos.

En cuanto al resto de nuestro cine, lo que puedo opinar es que creo que está invadido por eso que he llamado la envidia del director por los actores, con toda la secuela de desprecio, maltrato, falta de afecto y de respeto por parte del director hacia el actor. En Venezuela los técnicos cinematográficos paran una película por falta de pago o una mala comida; pero los actores jamás pueden hacer eso. Siempre al último que le pagan es al actor. Pero eso sería lo menos grave si su trabajo fuera verdaderamente respetado.

Alfonso Arau, actor con gran experiencia en el vodevil y la carpa mexicana, cuenta que durante la primera película que él hizo le dieron un guión, llegó al set, lo vistieron y el director le dijo que entrara por aquella puerta, que caminara hacia la cámara, que hiciera cosas chistosas y luego se fuera. Esta anécdota, por supuesto, es el extremo de una exageración. Pero yo diría que algo parecido ocurre con nuestro cine en cuanto a la dirección de actores.

EP: A partir de esta anécdota me viene a la memoria otra de Uta Hagen, gran actriz norteamericana. Decía ella que una vez actuando, el director le dijo: "usted cuenta hasta tres y abre la puerta, camina hasta la mesa donde está el teléfono, cuenta hasta cinco como pensando si va a responder la llamada telefónica o no, finalmente levanta el teléfono". A todo esto Uta Hagen le dice: "voy a hacer todo lo que usted me indica, pero dígame cuándo comienzo a hacer mi trabajo".

Esto me remite a que en la dinámica de trabajo cinematográfico, el director se erige como el gran conocedor de todos sus personajes. Mi pregunta sería: ¿el actor no tiene nada que aportar en cuanto a la construcción de su personaje? Voy a contar otra anécdota. Hace aproximadamente dos años, se me acercó una directora de cine en busca de un par de actores jóvenes. Ella visitó nuestro taller en el momento en que los actores se disponían a hacer un ejercicio. Antes de que el mismo comenzara, la directora se me acercó y me dijo: "Enrique, no me sirve ninguno". "Pero, ¿cómo?", le respondí sorprendido. "No, ninguno tiene el tipo que busco", me dijo.

Esto indica la manera como un director se cierra ante una cierta imagen que tiene de sus personajes, ignorando las capacidades actoriales y de transformación del actor.

OB: Pero eso no es tan simple como parece. Lo que ocurre es que por razones propias de las características del medio, en el cine es mucho más difícil falsear la realidad que en el teatro. Hacer pasar en cine a

un actor de 25 años por un personaje de 50, es algo muy difícil que yo preferiría no intentar. Pero sin caer en esos extremos, los directores comenzamos siempre a pensar en un determinado tipo para cada uno de nuestros personajes. Y sin que esto sea un empeño de hierro, uno siempre comienza a buscar a actores que se parezcan a los que hemos imaginado y que sean además buenos actores. A veces tenemos al tipo, pero no al actor; otras al actor, pero no al tipo. Entonces es cuando tenemos que ceder en una o en otra dirección. Pero al mismo tiempo que el cine nos limita en este sentido, por otro lado nos permite licencias que para el teatro serían muchos más arriesgadas. Me refiero a la utilización de actores no profesionales, modalidad que ha sido usada en muchas ocasiones con éxito por diferentes directores. Esto, además, pone de manifiesto el alcance de la mano del director cinematográfico sobre las potencialidades del ac-



Arthur Penn.

tor; alcance que es mayor que en la dirección teatral.

EP: Como en una oportunidad dijo Arthur Penn, un actor es un actor. Lo que es distinto son los géneros sobre los que se mueve ese actor, que bien pueden ser teatro, cine o televisión. Por supuesto que es necesario que el actor conozca el medio en el que se va a desenvolver y se implique en su dinámica. Esta errónea clasificación de rotular a un actor como de "teatro" o de "televisión" es lo que ha dado origen a la falsa afirmación de que en determinada película tal actor tuvo una actuación "teatral". Lo más probable es que se esté refiriendo a una sobreactuación, pero no a una actuación "teatral". También es cierto que muchas veces el actor salta de las tablas para colocarse delante de las cámaras, desconociendo las características específicas del medio, lo que originará que su trabajo actoral sea deficiente.



Eva Mondolfi en *Crónica de un subversivo latinoamericano*, de Mauricio Walerstein.

OB: O que ha sido mal dirigido.

EM: Esa confusión a la que tú te refieres, Enrique, ha originado también que los directores de cine le tengan miedo a la gente de teatro. Para empezar, los directores de cine no van al teatro.

Recuerdo que cuando conocí a Mauricio, él estaba en esa etapa en la que no sabía si odiar o amar a sus actores. En ese entonces me decía que para él era suficiente una buena cara, una buena imagen. Ya él se ocuparía de sacarle lo demás. La posición que él mantiene ahora es radicalmente opuesta a aquella original. Y eso se constata en el mejoramiento actoral de cada una de sus películas. El ha recurrido a actrices y a actores probados, que ya conoce cómo trabajan y cuya elección no está dada ni por el rostro ni por la imagen de esos actores.

EE: Esa elección también depende del tipo de película. Las hay en donde lo más importante es la anécdota que se va a contar, mucho más que la intensidad o la vida interior de sus personajes. En ese tipo de película anecdótica, puede bastar con elegir a un actor que simplemente se parezca al personaje. Pero si la película requiere que el actor reconstruya interiormente a un personaje y que lo transmita en gestos, en manías, en miradas, entonces el director no debería dejarse llevar por el aspecto externo del actor que va a seleccionar.

EM: Ese es el caso de Orlando Zarramero, quien no es un actor en el rigor del término, sino un personaje que se interpreta a sí mismo. Son actores de una película y de un solo tipo de películas.

SH: Yo voy a ir un poco más lejos. El cine es primordialmente imágenes. Hay actores que frente a una cámara reproducen una vivencia interior y hay otros que no pueden reproducirla, a pesar de que sobre las tablas lo hagan excelentemente bien. El ejemplo que dio Porte de la actriz que debe contar hasta cinco antes de tomar el teléfono es totalmente lícito en el cine. ¿Por qué? Porque de pronto el director ha decidido un *travelling* en el que sólo lo estamos viendo los pies o las manos al actor. No olvidemos que la cámara recorta, secciona la realidad.

La diferencia entre el cine y el teatro es una diferencia de fondo, de forma, de técnica.

MW: Este Foro está cayendo en lo que me imagino Porte se había propuesto: un



Silvia Pinal en *Viridiana*, de Luis Buñuel.

enfrentamiento entre actores y directores. Con mucha habilidad Enrique citó a un director que a todos nos gusta mucho: Arthur Penn, quien trabajó con actores nuevos en su última película, *Four friends*. La cita es hábil porque, efectivamente, Penn es un director irreproachable. Pero vamos a dar otros ejemplos: John Ford, otro director irreproachable, ¡nunca hizo trabajo con actores! O John Wayne, cuyo rostro fue descubierto mientras trabajaba como vestuarista para una película. ¿Qué pasa? Que las dos teorías son válidas, porque los resultados en cine son muy complejos. Yo vi trabajar a Buñuel con sus actores, pero Buñuel era un tipo sordo y la comunicación con los actores era difícil. Y la mejor actuación de Silvia Pinal es la de *Viridiana*. Y Buñuel dirigía a sus actores casi como en el ejemplo que citó Enrique: "camine, cuente hasta cinco, etc..."



Solveig Hoogesteijn (Foto.: Eduardo Martínez).

EP: Yo tengo en mi mano una lista que me envió Solveig Hoogesteijn pidiéndome a cuatro actores jóvenes. Con el permiso de ella, voy a leer la lista con las características requeridas para interpretar cada uno de los personajes.

MACU: 16 años, trigueña, atractiva, cabello frondoso.

ROY: 19 años, delgada, vivaz, extrovertida, hermana de Macu.

SIMON: 17-18 años, mulato; atractivo, de gestos grandes.

RUGER: 17-19 años, atlético, tranquilo, puede ser negro.

DIEGO: 16-19 años, delgado, pequeño, más intelectual que sus amigos.

Indudablemente Solveig tiene ya una imagen de cómo deben ser los actores

que van a encarar a los personajes de su próxima película. Pienso, repito, que muchas veces los directores se dejan subyugar por la imagen y se olvidan del resto. Cuando Solveig afirma que el cine es imagen, me apabulla. No tengo ninguna respuesta para eso. Que el cine sea únicamente imagen es algo que no tengo resuelto aún.

EE: Pero en cuanto a imagen, yo tengo un argumento como actriz que para mí es importantísimo: en la medida que el contenido de esa imagen sea más cierto, tendrá mucho más poder de trascendencia, aunque se trate de un rostro inexpressivo o de una mirada.

SH: Yo envié esa lista solicitando actores con esas características para que Porte me enviara al mayor número posible de actores. Que es lo que en efecto ha hecho, y ninguno se ajusta a las características allí descritas. Entiendo que la poca edad exigida hace la búsqueda más difícil. A pesar de que yo tenga una idea muy fija sobre determinado personaje, también debo decir que soy sensible a la presencia de un actor.

EP: Es el momento de hacer una confesión: ante el cine debo quitarme el sombrero. Los cineastas asumen el riesgo de tomar nuevos actores con muchísima más frecuencia que la gente de teatro.

SH: Pero es que no nos queda otro remedio: no hay tantos actores probados como podría pensarse.

EP: Creo que ustedes los cineastas los desconocen. Cuando un actor egresa de cualquiera de las escuelas de teatro del país, no se le exige ni se le facilita la presentación de un trabajo final abierto al público. Eso no ayuda en nada para que se difundan los nombres ni las capacidades, de los nuevos actores. Si a esto le agregamos el que los cineastas no van al teatro, entonces, ¿de dónde sacan los actores para sus películas? A pesar de todo el prejuicio que pueda existir en contra del actor de teatro, los cineastas deben admitir que el teatro es la fuente más importante para el encuentro de nuevos valores.

Aspecto del Foro (Foto.: Eduardo Martínez).



Elba Escobar (Foto.: Eduardo Martínez).

MW: Eso es cierto. Lo que pasa es que los directores de cine buscamos creernos el personaje a través del actor. Voy a usar un término que me molesta mucho, pero lo "verosímil" del cine nos obliga a estar convencidos de que un actor encaja dentro del personaje antes de decidir confiárselo. Esa es una enfermedad de los directores de cine.

Sin que intente ponerme a hablar de las cualidades o ventajas del cine venezolano, diré que entre ellas se encuentra el no parecerse al cine de ningún otro país del mundo; pero el éxito que ha tenido a nivel de taquilla se debe fundamentalmente, a mi juicio, a que el público se ha creído a los personajes que ha visto en la pantalla. Esto independientemente de la calidad de nuestras películas.

Si yo no me creo a Liv Ullman, excelente actriz facultada para casi cualquier papel, interpretando a Manuelita Sáenz, entonces no hay modo que pueda emprender la empresa con ella. Uno de los defectos del cine es el que una muchacha de 17 años jamás podrá interpretar a una mujer de 50.

SH: Yo diría que antes que un defecto, esa es una de las virtudes del cine.

EE: Pienso que Enrique se está convirtiendo en eco de una de las mayores angustias de un actor: que lo encasillen en un determinado tipo de personaje. El actor tiene la necesidad de crecer interpretando roles distintos que lo obliguen a transfigurarse. Pero también es cierto que uno es

mejor actor en la medida que posee más vivencias. En esa medida me pregunto: ¿cómo podría una muchacha de 17 años interpretar internamente a una mujer de 50 años? Pienso que en cine la vivencia es más importante que en el teatro, porque el cine nos pide emociones inmediatas.

Irene Arcila resultó una actriz estupenda en *Macho y hembra*. Es un caso en donde imagen y capacidad actoral se unen para la correcta elaboración de un personaje, pero ella tuvo muchos problemas por la ausencia de vivencias propias que la ayudaran a comprender y a interpretar a su personaje. Allí fue decisiva la mano del director.

EP: Aprovechando que Elba ha tocado abiertamente el punto del encasillamiento de los actores, hablemos un poco del fenómeno Jean Carlos Simancas en *Homicidio culposo*. Jean Carlo es un actor que nos había tenido acostumbrados a su imagen de galán de telenovelas. De pronto lo vemos en una película en donde su mujer le es infiel, en donde interpreta a un policía que todo le sale mal, agobiado por sus superiores, por su escaso sueldo, etc. Entonces todos abrimos la boca y decimos "¡Excelente actuación!". Pero, ¿no es acaso un mérito del director, César Bolívar, el haber escogido a un actor que durante años estuvo encasillado como galán para mostrarlo en su película como un perfecto perdedor? ¿Acaso el éxito de esta película no radica en el hecho de que Jean Carlo rompe con esa imagen a la que nos teníamos acostumbrados?

JS: Eso es cierto. Desde que comencé en la televisión siempre me han dado papeles de figura o de contrafigura, personajes que sufren, que les pasa cualquier cosa, pero que al final siempre son vencedores, triunfadores. En teatro me tocó interpretar a Carlos Gardel en la popularísima obra *El día que me quieras*. Allí más triunfador no podía ser. Mi gran envidia era ser Pío Miranda. Al final estaba harto de Gardel. A pesar de que fue un personaje muy difícil al que llegué a amar mucho. Recuerdo que mientras lo interpretaba en medio de una atmósfera de fastuosidad, yo

Jean Carlo Simancas en *Homicidio culposo*, de César Bolívar.





Elba Escobar en *Homicidio culposo*, de César Bolívar.

vivía con mi mamá en la Avenida Victoria. Y me decía: "Ese tipo no viviría aquí ni de vaina".

Ahora bien, Gardel me resultó mucho más difícil de interpretar que el policía de *Homicidio culposo*. ¿Por qué? Porque yo soy más parecido a ese policía perdedor que a la gran superestrella latinoamericana. El policía perdedor era un tipo humano, un personaje muy lindo. Eso fue lo que le dije a César una vez que leí el guión.

Ese personaje era tan perdedor como cualquiera de nosotros. Y sus fracasos son los mismos que cada uno de nosotros ha vivido, al menos alguna vez.

Al comienzo hubo encontronazos entre César Bolívar y yo. No olvidemos que ese personaje fue escrito para Juan Manuel la Guardia, quien tiene unas características físicas que aparentemente reafirman la condición de perdedor del policía. Tiempo después Cabrujas me confiesa que cuando Bolívar le comunica su intención de ponerme a protagonizar, él le dijo que estaba loco, que cómo se le ocurría ese disparate. Pero con cada nueva conversación entre Bolívar y yo, sentíamos que nos acercábamos cada vez más, que nuestra experiencia callejera salía a flote cada vez que tocábamos el tema. Creo que a partir de ese contacto, y no por lo que había visto de mí, fue que decidió darme el personaje. Los encontronazos vinieron durante la filmación. El venía y me decía "saca la barriga". Claro, porque César había escrito ese personaje un poco pensando en sí mismo. Y yo le respondía: "olvidate de tu barriga y de la barriga de Juan Manuel. Y recuerda que yo, sin barriga, pasé por esas mismas experiencias de la calle; yo sé cómo duele. Yo sé cómo es sentirse desplazado hasta para hacer este personaje". Pero yo tenía que hacerlo de la manera que yo lo sentía, no sacando la barriga. Entender esto fue en parte la magia de Bolívar para construir este personaje. Comencé a proponer cosas que llegaban a sorprenderlo. Y él a su vez me daba instrucciones que igualmente me sorprendían. Fue un trabajo de mucha comunicación, de mucha complicidad. Después de cada cor-



Mimí Lazo en *La Noche oriental*, de Miguel Curiel.



Olegario Barrera (derecha), en el rodaje de *Pequeña revancha* (Foto: Gustavo Rosario).

te yo lo veía venir y ya sabía qué era lo que le había gustado o disgustado de mi actuación. Bolívar se convirtió en un ojo que conducía acertadamente todo lo que iba saliendo de mí. Tal vez en eso radicó su excelente dirección actuarial.

OB: Allí estaría la clave que podría dar origen a una verdadera dirección actuarial en nuestro cine: la comunicación, la relación afectiva y de mutuo respeto entre el director y sus actores.

EE: Mi experiencia en *Homicidio culposo* fue similar a la de Jean Carlo. César me había dado inicialmente el papel de Nancy, la amiga de Alicia.

Leí el guión y me gustó mucho mi personaje. César y yo somos muy amigos y él comenzó a decirme las dificultades que estaba teniendo para conseguir la actriz que interpretara a Alicia. Inicialmente iba a ser interpretado por Alicia Plaza, pero ella se enrolló y dijo que no podía hacer ese personaje. Un día lo encontré tan desesperado que yo me atreví y le dije: "yo hago Alicia". Me miró sorprendido y me dijo que él creía en mí como actriz, pero que no le daba el personaje de Alicia. Me dijo que necesitaba a una actriz más joven y más delgada que yo. Le ofrecí adelgazar y rejuvenecerme. Dos semanas más tarde me hizo una prueba y me dio el papel.

OB: Pero allí se ratifica lo que dije hace un momento. Es importante que exista respeto y confianza por parte del director hacia sus actores. Estoy seguro que Bolívar dudó hasta cierto punto en darte el papel de Alicia, pero pasado ese punto su confianza en ti fue total. Sin esa confianza

la experiencia de ambos hubiera sido desastrosa.

EP: Pero estamos descubriendo el agua tibia. La relación actor-director debe y tiene que ser una relación respetuosa, de mutua confianza y afecto. Si esto no es así desde un primer momento, la cosa andrà muy mal. Yo quisiera escuchar ahora la experiencia de Mimí Lazo, quien acaba de hacer su debut cinematográfico con un rol protagonista en la película *La noche oriental*, de Miguel Curiel.

ML: Yo estoy realmente muy agradecida al teatro ya que ha sido el único que me ha brindado la oportunidad de interpretar papeles distintos a los que se correspondían con mi imagen. En el cine, yo he sido víctima de mi imagen y siempre me han ofrecido roles de mujeres frívolas, sexis, superficiales. Ahora, mi reciente experiencia en *La noche oriental* me resultó muy difícil, sobre todo por la concentración que requiere, muy distinta a la del teatro. Recuerdo que después de terminar mi primera escena yo salí aliviada a fumarme un cigarrillo. Al poco rato me llamaron para repetirlo todo nuevamente. "¿Salió mal?", pregunté. "No, son planos detalles". Eso para mí fue traumático. Sin embargo es un mundo fascinante. De la dirección de actores prefiero no hablar porque simplemente no la tuve.

EM: De eso es bien importante que comencemos a hablar. Hemos dicho cómo y por qué nos seleccionan para determinado personaje, pero no hemos hablado qué es lo que pasa luego o lo que no pasa.

OB: Yo he escuchado muchas veces a los actores quejarse de que ellos se sienten desatendidos en su trabajo, es decir, que ellos no sienten ni saben exactamente para quién están actuando. El cine tiene la particularidad, a diferencia del teatro, de que la actuación —a la hora de realizarla— no está dirigida a un público, sino a una sola persona: el director. Pero si el director no logra entender esto, entonces el actor queda verdaderamente a la deriva. El director es el único que puede brindar to-



Yulay Sánchez (Foto.: Eduardo Martínez).

do el apoyo, todo el amor, toda la orientación que el actor necesita.

EP: Pero ese es su deber.

EM: Tú te estás refiriendo al enfrentamiento del actor con la cámara, enfrentamiento en el que el director hace las veces de mediador, de regulador, de orientador. Pero ese encuentro entre el actor y la cámara no es más que el punto culminante de lo que debería ser un proceso. Lo que los actores resentimos es justamente la ausencia de ese proceso de conversación con el director y el guionista, de ensayo, de construcción de personajes. Es por eso que en nuestro cine no hay personajes.

Si se quiere, el teatro cuida más estos aspectos. Aunque habría que decir que allí tampoco existe una verdadera dirección actoral. Pero en el teatro los directores dividen la obra en unidades de acción en donde cada una de ellas tiene objetivos muy claros y precisos que guían el trabajo del actor. Pero nuestros cineastas no hacen esto.

SH: Voy a decir algo que no le va a gustar nada a los actores. Hay directores muy respetables que asumen una dinámica de trabajo en las que ni siquiera le muestran el guión a sus actores.

EP: Hitchcock.

SH: Exacto. Hitchcock filmó algunas de sus películas en orden cronológico, e iba mostrando el guión a medida que se iba filmando. ¿Esto por qué? Porque quería mantener la intriga del suspenso aun dentro de su equipo de actores. Y cuando se descubría al asesino, todos —actores y personajes— sufrían la misma sorpresa. Si el actor sabía desde un comienzo que él era el asesino, se corría el riesgo de que comenzara a actuar como tal aún antes de cometer el crimen.

EE: Eso es subestimar al actor.

EP: Pero es un recurso válido.

MW: Para un director muy particular. Dentro de mi experiencia como director

he descubierto algo muy simple, pero muy importante: es necesario que los actores tengan un espacio propio dentro de la vorágine de un rodaje, un sitio que los aparte de los cables, del movimiento de luces, de las indicaciones técnicas del director, del retardo de la comida. Además de designar a una persona que los atienda. Recuerdo que cuando comencé el rodaje de *La máxima felicidad*, Marcelo Romo estaba furioso conmigo porque se sintió abandonado. Habíamos pasado casi dos meses en permanente comunicación y de pronto se me vino encima el rodaje y los tuve que abandonar. Entendí que es necesario que alguien se ocupe de ellos, alguien muy cercano al director. Y así lo hice en *Macho y Hembra*.

JS: Haciendo referencia a lo dicho por Mauricio al comienzo, estoy de acuerdo en que los directores intentan reflejar mucho de lo que ellos son en los actores. Y tal vez por ello comienzan a envidiar a sus actores. Pero lo contrario también se da: el actor envidia la posición de decisión del director. Una relación planteada en estos términos no hace sino crear una competencia y desconfianza mutua. Es entonces cuando el director comienza a esconder sus herramientas de trabajo: no dejan ver *roushes* a los actores, se limitan a impartir indicaciones sin dar ninguna explicación de las mismas, ignoran cualquier propuesta del actor para enriquecer el personaje por el temor a que el mismo se le vaya de las manos.

Indudablemente que la relación entre el actor y el director no puede ser en ningún caso una relación fría. Al menos yo necesito una confrontación de tesis en cuanto a lo que significa para mí y para el director con el que trabajo la relación con el cine, con la creación artística, con la labor que ambos realizamos. Si yo no logro entender las dimensiones de mi personaje en cuanto al contexto de mi país, al mundo en que vivimos, a los problemas que tenemos que enfrentar a diario, entonces yo no puedo creerme a ese personaje.

Jean Carlo Simancas (Foto.: Eduardo Martínez).



Alfred Hitchcock dirige a Tippi Hedren en el rodaje de *Marnie*.

EP: Pero, Jean Carlo, ¿por qué desligas al personaje del actor, si el personaje no es más que una prolongación de la personalidad del actor? Si el actor insiste en desligar al personaje de su persona, entonces su trabajo será más arduo.

JS: Pero menos animal.

EP: Pero no te olvides que el trabajo fundamental de un director es el de establecer la analogía entre su actor y su personaje.

JS: Eso es relativo. En *Homicidio culposo* tanto Bolívar como yo encontramos coincidencias que nos permitieron construir un personaje que ayudara a narrar esa historia. Pero para encontrar esas coincidencias yo tuve que tomar distancia de ese personaje y tratarlo como si me fuera totalmente extraño. Allí el deslindar el actor del personaje me es absolutamente necesario. Pero una vez que arranca la acción, entonces sí es verdad que me resulta imposible separarme del personaje. Y muchas veces regreso a mi casa y me descubro pensando no sobre el personaje, sino como el personaje. En *La noche oriental* tenía una secuencia en la que tenía que bordear, aguantar el llanto. Y así lo hice. Pero apenas el director gritó "corte", me fui en lágrimas. Allí no había ni intelectualidad ni nada, sino una relación orgánica en la que ambos, el personaje y yo, éramos una misma persona.

ML: La empatía y entrañamiento entre el actor y el personaje debe ser tal, que el actor debe juzgar a su personaje con la misma bondad con la que nos juzgamos a nosotros mismos.

EE: Yo he tenido solamente cuatro experiencias cinematográficas, cada una de ellas diferente a las otras. La primera de ellas fue en *La casa de agua*, la primera película argumental de Jacobo Penzo, un director formado básicamente en la producción de excelentes documentales. Tanto él como yo nos sentíamos muy perdidos en cuanto a la parte actoral. Creo que, al igual que le pasó a Mimi con Curiel, el hecho de que el director sea debutante influye de manera determinante en la calidad de la dirección actoral. En esa película yo me sentí totalmente desolada, triste, deprimida. Esto en gran medida por desconocimiento del medio en el que me estaba moviendo.

Mi segunda experiencia fue muy particular: *Cocitel de camarones*, una película de Alfredo Anzola, quien es mi amigo y en donde todos éramos amigos. Allí lo importante era la anécdota antes que los personajes que intervenían en ella. Hoy día, sin embargo, Alfredo dice que la mejor secuencia de la película es la del monólogo que yo hago en el baño. En definitiva, fue una experiencia refrescante.

Mi tercera experiencia fue en *Homicidio culposo*, donde me entregué por completo al personaje de *Alicia*. Fue una experiencia agotadora y neurotizante. Mi desgaste como persona fue excesivo.

En cambio en *Macho y hembra*, mi cuarta película, siento que crecí como actriz, porque utilicé más mis recursos profesionales y me enajené menos. Y para ello fue importante la ayuda del director.

EP: Cuando yo vi la actuación de *Macho y hembra*, una de las primeras impresiones que tuve fue la de un desbordamiento de emociones en la pantalla, tanto que en algunas secuencias la emoción no dejaba ver la acción.

SH: Pero eso viene del libreto. Esta es una de las primeras películas venezolanas

en donde los personajes sienten, se desarrollan y se transforman por sentimiento. Y eso es lo que mueve a la acción. Eso casi nunca se ha dado en nuestro cine.

EP: Pero no es a eso a lo que me refiero, sino al exceso de la emoción, como si se escapara de las manos. ¿Podrías hablarnos un poco sobre esto, Mauricio?

MW: A mí me ha pasado en varias películas eso que tú llamas la acción sobrepasada por la emoción. Tal vez en *Macho y hembra* la cosa se haga más evidente, aunque yo estoy muy contento con el tono actoral logrado para esta película. Este desbordamiento me ocurrió en la secuencia final de *La empresa perdona un momento de locura*, con la actuación de Simón Díaz. Con *Eva, Julia y Perla* me pasó en la secuencia en donde *Eva* llora con su padre. Creo que nadie recuerda qué es lo que allí se dice, porque eso no era lo importante, sino la emotividad de la secuencia.

Una de las cosas que pareciera limitar más la expresividad de un director es la narración de la anécdota. Por eso cuando la emotividad rebasa a la acción y se desborda, yo me siento muy bien. Porque es un riesgo el que decido correr, es decir, que el desbordamiento sea tal que se me escape de las manos.

SH: Pero eso tiene mucho que ver con el tipo de película que estemos filmando. Si la historia que se está contando permite al actor el desarrollo en detalle de su personaje, el desarrollo de un mundo interior, si el personaje de Elba Escobar en *Macho y hembra* no hubiera sido el puente entre el espectador y lo que estaba ocurriendo en pantalla, entonces hubiera sido imposible que el espectador siguiera las emociones internas de esa mujer. Pero, insisto en esto, esta perspectiva estaba ya prevista en el guión.

Por otra parte, hay algo que es pertinente señalar en este Foro. Yo siempre me he dado cuenta que en los rodajes todas las tareas están claramente definidas: el sonidista tiene su nagra, el camarógrafo su cámara, los actores se tienen a sí mismo. Pero la única tarea del director es sacarle lo

mejor a cada una de estas personas que están bajo su cargo. Por todo esto es que a mí no me cabe en la cabeza cuando un actor dice "yo no fui dirigido". No me explico como un director cambia de lentes, de angulación, repite una y otra vez un plano, un parlamento, sin que necesariamente tenga contacto con sus actores.

Hay directores que agreden a sus actores para que estos se depriman o terminen llorando. Es un método terrible, pero también es una decisión terrible y desesperada que el director se ve obligado a tomar. No todos los actores son iguales, por lo que el director debe descubrir en cada caso la manera de llegar a cada uno de ellos. En *Manoa* yo trabajé con actores como Héctor Duvauchelle y Asdrúbal Meléndez, dos personalidades totalmente distintas y ambos muy profesionales. De allí que hubiera sido infructuoso tratar de acercarme a cada uno de ellos de la misma manera.

OB: Pienso que sería muy útil para los directores de cine entender a fondo las dificultades que sufren los actores para asumir sus personajes. Allí tal vez estaría una de las fallas más graves en este renglón. Normalmente los directores de teatro conocen bien los métodos de actuación, lo cual les garantiza un mejor resultado actoral.

EM: Pero los directores de cine tienen que conocer también estos métodos.

OB: No pretendo excusar a los cineastas de esta deficiencia, sino señalarla como un factor que va en detrimento de la calidad actoral de sus películas.

EP: Pero ese es otro mito: que los directores de teatro sí conocen los métodos de actuación. Eso es mentira. Hay muchísimos directores que les importa muy poco la actuación de sus montajes, delegando esa responsabilidad en sus actores.

EE: De diecisiete montajes teatrales que tengo, sólo he sido dirigida actoralmente en tres.

EM: Yo diría que de los catorce míos, sólo he sido dirigida en uno.

Solveig Hoogesteijn dirige *El Mar del tiempo perdido*.



Manoa, de Solveig Hoogesteijn.





Aspecto del Foro (Foto.: Eduardo Martínez).

OB: ¿Significa eso que hay directores teatrales que desconozcan a Stanislavsky?

EP: ¡Uff!, muchísimos. La desinformación y el prejuicio que muchos directores venezolanos de teatro sienten por Stanislavsky es mucho mayor que la de los cineastas venezolanos.

MW: En el cine, aunque muchas veces de una manera intuitiva, los directores se acercan con frecuencia a las nociones de Stanislavsky.

SH: Yo estudié en Europa y allí es casi una obligación familiarizarse con *El Método*, ya que es casi el único que puede hacerse útil para el trabajo actoral cinematográfico.

ML: Cuando un director tiene a un actor de *El Método*, lo primero que debería hacer es respetar esa particularidad del actor; y en segundo lugar debería informarse todo lo que pueda para sacar el mayor provecho posible. Pero acá lo que hacen es burlarse.

En *La noche oriental* tuve una secuencia en la que me metía con ropa y todo en una fuente de agua. De allí me iba al apartamento de un amigo. Cuando se filmó esta última secuencia, yo quería ducharme con la ropa puesta para sentirme mojada durante el rodaje, lo cual iba a determinar mi actuación; pero lo único que conseguí fue que me rociaran la cara con un poquito de agua.

EP: Esto me recuerda el caso de Dustin Hoffman en *Midnight Cowboy*, película en la que interpretaba a un vagabundo neoyorquino, cojo y tuberculoso. Además de dejarse crecer la barba, Hoffman agarró y se metió unas piedritas en el zapato, cosa que inevitablemente lo condicionaba para cojear frente a cámara. Todos estos trucos, bañarse o ponerse piedritas en el zapato, son totalmente válidos si ayudan al actor a entrar en la piel del personaje.

JS: Totalmente de acuerdo. Porque independientemente si uno se mete un grano de maíz en el zapato, o se toma un trago antes de la escena, o se mete un tabaco o un pase, nada de eso servirá para nada si el actor no tiene talento.

EP: Y todos esos trucos y todas esas peculiaridades del actor, el director debe conocerlas y manejarlas: Desde Stanislavsky hasta las trampas más balurdas de la actuación. Además, está en la obligación de creer en sus actores y en su inventiva. Cuando monté *Todo bicho de uña*, pieza de Chalbaud, yo había escogido a Luis Rivas para un papel muy pequeño, el del ciego. Sabía que él lo iba a rechazar y le ofrecí dos personajes más. Rivas me sorprendió con su inventiva en el tratamiento que le dio a sus tres personajes.

OB: Pero los directores de cine también nos sorprendemos y nos admiramos de las propuestas de nuestros actores.

SH: Cuando filmé *Manoa* yo le di a varios actores tres personajes. Y era cine, el verismo de la imagen. Son licencias totalmente válidas tanto para el cine como para el teatro.

EP: Pero los directores tienden a encasillar a los actores en determinado tipo de personaje. Y eso es culpa también del actor, quien no lucha para imponerse y zafarse del molde en el que intentan meterlo.

MW: Eso ocurre en el cine y en el teatro mundial. Lo que pasa es que este Foro —y lo digo no como reproche— ha sido visto desde la óptica de los actores y no de los directores. ¿Qué pasó con Dustin

Dustin Hoffman en *Midnight cowboy*, de John Schlesinger.



Yulay Sánchez en *Mirando*, de Livio Quiroz (Foto.: Julio Romero).

Hoffman en *Midnight Cowboy*? Que Schlesinger tuvo que creerse a Hoffman para decidirse a darle el papel. Así Hoffman hubiera armado el berrinche más grande de la historia, así se hubiera puesto un camión de piedras en el zapato, si Schlesinger no se lo cree, Hoffman no sería hoy el actor de esa película.

SH: Y hay algo que no debemos olvidar y que aquí no se ha mencionado: nosotros podemos cambiar al sonidista, al camarógrafo, al equipo de producción completo, al director de fotografía, hasta el director mismo puede ser sustituido por otro. Pero una vez que se ha rodado el 30% ó el 40% de una película, los actores son insustituibles. Nuestra dependencia del actor es total, radical y excesiva. Y el actor lo sabe y lo utiliza. Así que ellos no son los únicos que sufren.

EP: Hasta el momento hemos hablado del actor protagonista. Pero, ¿Qué pasa con el actor de reparto? Entre nosotros se encuentra Yulay Sánchez, quien a pesar de haber co-protagonizado *Por los caminos verdes*, ha tenido una amplia experiencia como actriz de reparto. Creo oportuno que sea ella quien nos introduzca en la discusión de cuáles son las condiciones de trabajo del actor de reparto en el cine venezolano.

EM: Ellos van por su cuenta y riesgo. (Risas)



Jean Carlo Simancas e Iván Fco. en el rodaje de *Ifigenia* (Foto.: Luis Brito).

YS: Yo comencé en cine como extra. En esta categoría los directores o los asistentes de dirección se limitan a dar indicaciones de lo que tienes que hacer: camina, sonríe, cáete. Más nada.

Pienso que tanto los extras, los figurantes, los actores de reparto y los protagonistas son importantes para la película. Si están allí es para cumplir una función. Los directores se dedican a los principales y descuidan por completo el entorno. Pero el espectador se fija tanto en uno como en otro; y si no se cree a ambos, entonces la cosa ya no funciona tan bien.

Hace poco menos de un mes intervine como actriz de reparto en un cortometraje (*Mirando*, de Livio Quiroz) en el que tenía una secuencia en la que yo debía llorar. Le pedí al director que me avisara con tiempo para poder prepararme antes de pararme frente a la cámara. En tres oportunidades me avisaron y no se filmó el plano. Cuando todo estaba listo para rodar, entonces me llamaron por cuarta vez. Yo ya estaba agotada anímicamente y ya no podía sacar más lágrimas ni caer en el estado requerido. Tuve que usar limón y fingir, no actuar, un llanto.

Este tipo de desconsideraciones, innecesarias por lo demás, no hacen más que menguar la calidad actuarial de la película.

En cambio mi experiencia en *Por los caminos verdes* fue totalmente distinta. Allí sí hubo una relación de respeto y de apoyo. Ensayamos con anticipación, realizamos ejercicios, imitábamos animales que tenían que ver con la esencia de nuestros personajes. Hubo trabajo actuarial. Aunque a veces los técnicos se burlaban de nosotros. Pero la directora, Marilda Vera, estaba con nosotros.

SH: Creo que el problema radica básicamente en la comunicación. Y creo que una de las grandes frustraciones del director es justamente cuando no logra comunicarse sino con su director de fotografía, su jefe de producción y su actor principal. Particularmente, adoro por eso los equipos pequeños, con pocos técnicos y pocos actores.

MW: Yo diferenciaría las categorías de extras y actores secundarios y no las metería en el mismo saco. Los actores de reparto son un verdadero problema para los directores de cine. Y aquí sí es verdad que son diferentes al teatro. En el teatro el director tiene a todo su equipo de actores durante todos y cada uno de los ensayos. Eso le permite afinar progresivamente la participación de cada uno de ellos, aún la de un actor que sólo aparezca durante 45 segundos en escena. En cambio en cine el director no tiene tiempo para dedicárselo a sus actores secundarios. Y aunque lo tuviera, no podemos pedirle que ensaye una semana a un actor que sólo va a trabajar uno o dos días y que cobra por llamado.

Yo les dedico más o menos una hora a cada uno de estos actores, aunque sé que no es lo ideal.

JS: Voy a hablar un poco de mi experiencia en *Ifigenia*. Pienso que Iván Fco. escogió un *casting* de una manera muy audaz: son muy pocos los actores profesionales que él escogió para su película. Sé que él comenzó a trabajar desde hace mucho tiempo con María Alejandra Martín, una muchacha que hace su debut cinematográfico interpretando a María Eugenia Alonso. Luego comenzó a traba-

jar con el resto de los actores. A mí me daba un fastidio infinito cuando me llamaban de la producción y me decían que tenía ensayo los domingos. Fastidio no por los ensayos, sino por los actores, que en realidad no eran actores. Y yo tenía que esperar pacientemente que Iván ensayara con ellos una y otra vez. Pero Iván también, pacientemente, los ensayaba una y otra vez. Yo no sé cómo va a resultar esta experiencia, aunque espero que muy hermosa. Lo que sí sé es que esta experiencia nos sirvió a todos para encontrar con pasos más firmes a nuestros personajes. Particularmente le tengo mucho miedo a los ensayos en cine. Pero en el caso de *Ifigenia* más que ensayos, eran ejercicios que nos acercaban a los personajes. Eso es mucho más importante que ponerse a ensayar parlamentos.

EM: Concluyendo un poco, estoy segura de que sí hay una desigualdad en el trato que los directores brindan a los actores de reparto. Y esto lo he sentido en *La máxima felicidad* —en la que no me concedieron ni siquiera media hora— y en *El atentado*, de Thaelman Urgelles: léete el guión, ven tal día, cámara-acción. Y eran papeles de breve aparición, pero de relieve dentro de la película.

SH: Personalmente, yo prefiero tener a un novato como protagonista y no como actor secundario. Porque al protagonista yo le puedo dedicar mucho tiempo, no así al secundario. Estos roles prefiero dárselos a verdaderos profesionales ya que tienen que darme el personaje cabalmente en una o dos apariciones. Allí no puede haber errores.

EM: Pero tampoco allí la cosa depende exclusivamente del actor. Yo como actriz, me declaro sencillamente perdida sin la participación de un director.

EP: Bueno, no me queda más que esperar que esta discusión nos mueva a la reflexión, tanto a los actores como a los directores del cine venezolano. En nombre de *Encuadre* y en el mío propio, agradezco la presencia y la intervención de cada uno de ustedes. Δ

Eva Mondolfi en *El Atentado*, de Thaelman Urgelles.



Invitados al foro:

OLEGARIO BARRERA

Se ha desempeñado en diversas áreas del campo cinematográfico. Ha dirigido el corto *El monstruo de un millón de cabezas* y el largometraje *Pequeña revancha*, premio a la mejor Opera Prima en el Festival de San Sebastián, España 1985 y Premio Opera Prima del Festival de Cine de Bogotá 1985.

ELBA ESCOBAR

Su trabajo como actriz abarca numerosos montajes teatrales y programas de televisión. En cine ha participado en *La casa de agua*; *Cotxel de camarones*; *Homicidio culposo* y *Macho y hembra*. Ha recibido, en el renglón de mejor actriz, El Premio Municipal de Cine (en dos oportunidades), el premio otorgado en el Festival Nacional de Cine de Mérida y el Meridiano de Oro.

SOLVEIG HOOGESTEIJN

Egresada de la Escuela Superior de Cine de Múnich. Realizadora de numerosos cortos y medimétrajes. Su largometraje *El mar del tiempo perdido* fue premiado en Mérida, Biarritz, La Habana y Bonn. Así mismo, el largo *Manoa* representó a Venezuela en la Quincena de Realizadores en Can-

nes y obtuvo tres premios nacionales, así como también distinciones en el Festival de Tashkent, Biarritz y Cartagena.

MIMI LAZO

En teatro ha trabajado con Juan Carlos Gené y Enrique Porte. Actualmente forma parte de la Compañía Nacional de Teatro. Protagonizó para el cine el largometraje *La noche Oriental*.

EVA MONDOLFI

Actualmente es primera actriz de la Compañía Nacional de Teatro. Ha participado en los largometrajes *Crónica de un subversivo latinoamericano*; *La empresa perdona un momento de locura*; *Eva, Julia, Perla*; *La máxima felicidad*; *La boda*; *El atentado* y en el corto *La red*.

ENRIQUE PORTE

Cursó estudios de dirección en el Drama Centre de Londres. Miembro fundador del grupo Rajatabla y fundador del Taller del actor. Sus montajes más conocidos: *El padre*; *Humboldt y Bonpland*, *taxidermistas*; *La hora Texaco*; *L.S.D.*; *Todo bicho de uña*. Ha recibido, en el renglón mejor director, el premio Juana Sujo, el Premio Nacional del CONAC y el premio Municipal de Teatro.

YULAY SANCHEZ

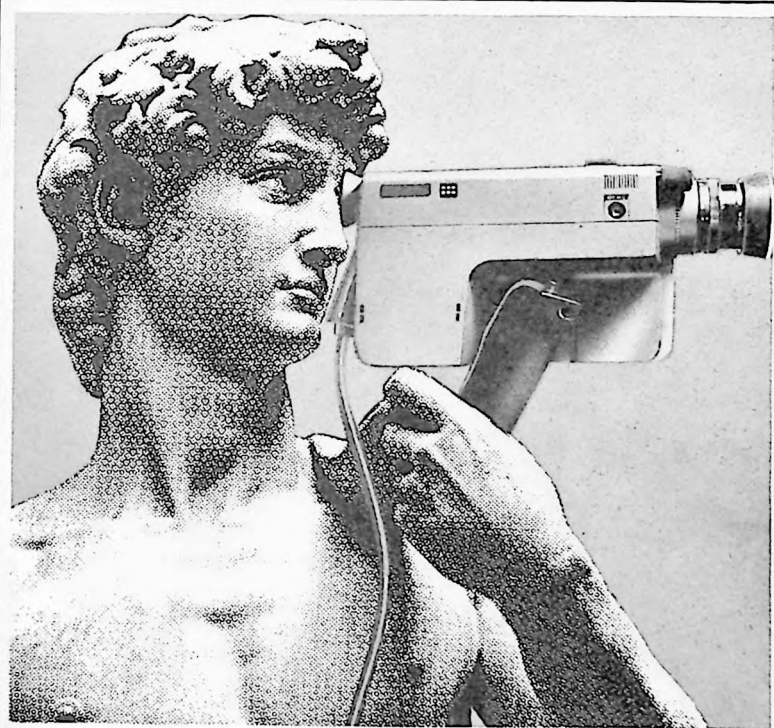
Se desempeñó como extra y en papeles secundarios en los largometrajes *Los muertos sí salen*; *Todos los días son sábado*; *Canción mansa para un pueblo bravo*; *El salvaje* y *Adiós Miami*, así como en los cortos *Eleonor* y *Mirando*. Es protagonista del largo *Por los caminos verdes*.

JEAN CARLO SIMANCAS

Actor de amplia experiencia en televisión. Protagonizó el montaje teatral de *El día que me quieras*. Ha protagonizado los largometrajes *Homicidio culposo*; *Más allá del silencio*; *La noche Oriental* e *Ifigenia*.

MAURICIO WALERSTEIN

Comenzó su carrera en México donde dirigió los largometrajes *Siempre hay una primera vez* y *Fin de fiesta*. En Venezuela ha dirigido *Cuando quiero llorar no lloro*; *Crónica de un subversivo latinoamericano*; *La empresa perdona un momento de locura*; *Eva, Julia, Perla*; *La máxima felicidad* y *Macho y hembra*, esta última ganadora de cinco premios Municipales de Cine. Actualmente prepara el rodaje: *De Mujer a mujer*.



La cultura en cámara

Todo el espectro de la experiencia humana, el arte, la ciencia, la historia, el mundo en que vivimos ... captado en imágenes inolvidables.

Maraven presenta:

DIMENSION

Todos los domingos a las 8:00 p.m. por Televisora Nacional Canal 5

maraven 
FALSA DE PETRÓLEOS DE VENEZUELA

Premio Conac

"Jóvenes Cineastas"

Nosotros, Jacobo Penzo, Fernando Rodríguez y Tarik Souki, integrantes del Jurado del Premio del Consejo Nacional de la Cultura/CONAC, *Jóvenes Cineastas* año 1985, emitimos el siguiente veredicto:

Primer Premio: PIEDRAPERLA, de Mariaelena Roqué y María Fernanda Maragall.

Segundo Premio: EL QUERIA VOLAR, de José G. Avendaño.

Tercer Premio: EXTREMO-ASTERIO, de Rafael Straga Zue.

El jurado quiere dejar constancia de la limitada calidad de las obras presentadas, no obstante, entendiendo el carácter de estímulo a los jóvenes que tiene la premiación y dados los numerosos impedimentos con que éstos se enfrentan para su formación así como las condiciones de producción extremadamente precarias en que trabajan, procedió a adjudicar los premios.

Jacobo Penzo Fernando Rodríguez Tarik Souki

Caracas, 28 de Octubre de 1985.



Mariaelena Roqué y María Fernanda Maragall en el rodaje de Piedraparla (Foto.: Javier Gil).



Piedraparla, de Mariaelena Roqué y María Fernanda Maragall (Foto.: María Fernanda Maragall).



José Avendaño (derecha) en el rodaje de *El quería volar*.

El quería volar, de José Avendaño.



Rafael Straga supervisa un encuadre de *Extremo-Asterio*.

MEDIO SIGLO XX EN FOTOGRAFÍAS

MARIA ELENA RAMOS

Pocos medios artísticos con la versatilidad de la fotografía. Su vínculo directo con lo real vivido la hace variada, cambiante, tan rica en posibilidades como la vida misma. Acompaña, cubre, lleva la memoria, testimonia los hechos. Hecha o expuesta en secuencias, puede narrar los cambios de un mismo ser, de un mismo pueblo o país. Pero alterada y transformada en su directo carácter testimonial, puede llegar a ser otra cosa: descubrimiento, juego, obra de arte. Dotada de deseos, proyecciones y ambiciones por su autor y sus modelos puede ser también imagen capaz de inventar un futuro. Todo ello y mucho más parecen haberlo intuido profundamente muchos de los fotógrafos de la Exposición *Fotógrafos y Fotografías del Tiempo de Gallegos*, realizada en el Museo de La Rinconada como parte de las celebraciones en homenaje al escritor.

Toro, Avril, Benzo, Boulton, Manrique, Baralt, Correa, Lessman, Caravalló Gramko, Fotografía Williams, Herrera, son algunos de los nombres conocidos expuestos. Mucha fotografía anónima ha ido aquí también construyendo historia personal y familiar, historia de sucesos, de costumbres, historia visual del país. Pues son varias las historias que pueden seguirse en una buena exposición de fotografías que abarque medio siglo:

a- La historia del país y sus distintas regiones, sus profundos cambios o la permanencia de sus costumbres.

b- La historia de las necesidades y cómo, con el medio fotográfico, algunas de ellas pueden cubrirse. Otras, al menos, pueden mostrarse ante la conciencia individual y colectiva.

c- Las historias individuales de algunas claras personalidades fotográficas.

d- La historia misma del desarrollo fotográfico en el país. Sus limitaciones y alcances técnicos, sus trucos y ficciones, sus búsquedas formales, el enriquecimiento de sus poderes de transmitir significación, o la ampliación de sus capacidades poéticas.

e- La historia de los usos dados a la fotografía dentro de un contexto: foto documental, política, promocional, familiar, informativa, "artística", etc.

f- La historia del gusto de medio siglo en un país. Este punto aparece como esencial en cuanto permite un estrechamiento muy cercano entre tres aspectos centrales de la fotografía como un lenguaje:

— qué es lo que resulta significativo para un pueblo, para un grupo, para un individuo, que quiere ser guardado en imágenes.



Hermanos Guzmán Blanco en el dirigible. Anónimo, 1900

- cómo se presentan y re-presentan esos actos significativos; cómo pasan de la vivencia a su captación; cómo pasan del goce estético general de lo vivido al hecho artístico particular de la imagen sobre papel.
- cómo esa manera particular de crear imágenes, con sus códigos y sus estereotipos, es capaz de determinar, influir, transformar no sólo el desarrollo fotográfico o las historias de algunas individualidades creadoras dentro del medio, sino incluso las propias necesidades de lo fotográfico (necesidades surgidas de las expectativas y usos sociales, necesidades en el sujeto modelo ante la cámara, necesidades nuevas en el fotógrafo mismo).

Recorriendo la Exposición.

La fotografía era un experimento y hasta, simplemente, un "juguete nuevo". Roberto Lucca hizo con ellas collages de imágenes. Inventó formatos extraños, jugó con los blancos bordes y los convirtió en escaleras, balones, cuadrados deformes. Un "anónimo" recortó y montó en cartón las siluetas de las hermanas Dupouy. El color entró y la fotografía se "iluminó". El humor entró y en 1900 aparecieron los Hermanos Guzmán Blanco montado en un Dirigible. Entraron a la fotografía las retóricas y los mitos de lo ideal y de lo cotidiano: las costumbres visuales y algunos intentos de audaces rupturas de tales costumbres.

Arreglo de las Reclamaciones Americanas es el título de la foto de Servio Tulio Baralt. El Ministro de Relaciones Exteriores de Venezuela y un Alto Comisionado del Presidente de Estados Unidos se enfrentan, papel por medio. La austeridad es absoluta. La

composición, simétrica: el ángulo de la mesa da justo al centro fotográfico y allí convergen las rodillas de los dos dignatarios. El venezolano lee, se esta enterando (recibe, no conoce aún el contenido completo, su rostro es amable, pero tenso). El norteamericano mira al papel que ya conoce (sabe desde antes, tiene la autoridad que da el saber previo, la autoridad del que sugiere).

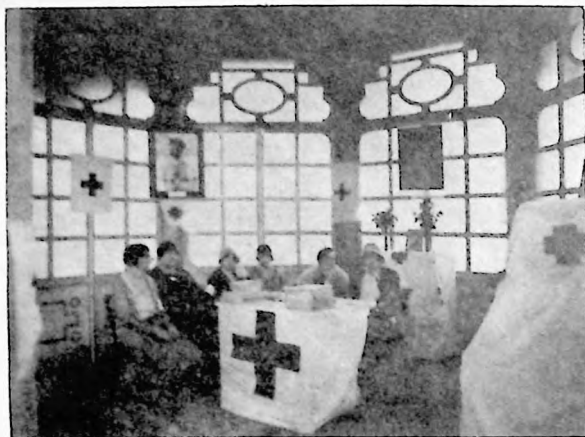
Es *Carnaval*. El carro-carroza y el chofer están en riguroso estatismo, pero posando éste como quien maneja. Las señoritas disfrazadas iran a cámara. Apenas esbozada la sonrisa. En otras, la seriedad es total. La foto aquí es la pose fija pero a la vez la temática del goce festivo. La coexistencia de la seriedad de la señorita y de mostrarse en Carnaval de la señorita. El movimiento pero a la vez la quietud. La fotografía, en esta época, jugaba más bien a detener el tiempo, a ficcionar el instante quieto. Hoy, usualmente, el fotógrafo se orienta más a "congelar" el movimiento real, con lo que sus fotos ganan en verosimilitud de dinamismo.

Un fotógrafo anónimo toma a Gómez de espalda, anónimamente. Manrique lo capta en el Hipódromo *El Paraíso* con un grupo cercano que sonríe o ríe a su ritmo. Y con un grupo menos cercano físicamente que crea una cortina humana, de fondo al general, y le protege. Serios, unificados por la mirada a cámara y su doble *status* en el lugar: secundaria corte (cortina) y cuidadores (velables veladores) de la seguridad de estado. O su doble *status* ante la cámara: estar atento, mirarla fijamente, o hacerse el distraído, el displicente ante ella.

Manrique (& Cía) insiste en tomar fotografías en que el poder de los poderosos se mira y se "debilita" ante el poder de la cámara. En la foto con la referencia *General Juan Bautista Araya*, un

General Juan Vicente Gómez en El Paraíso. Foto Manrique, 1933

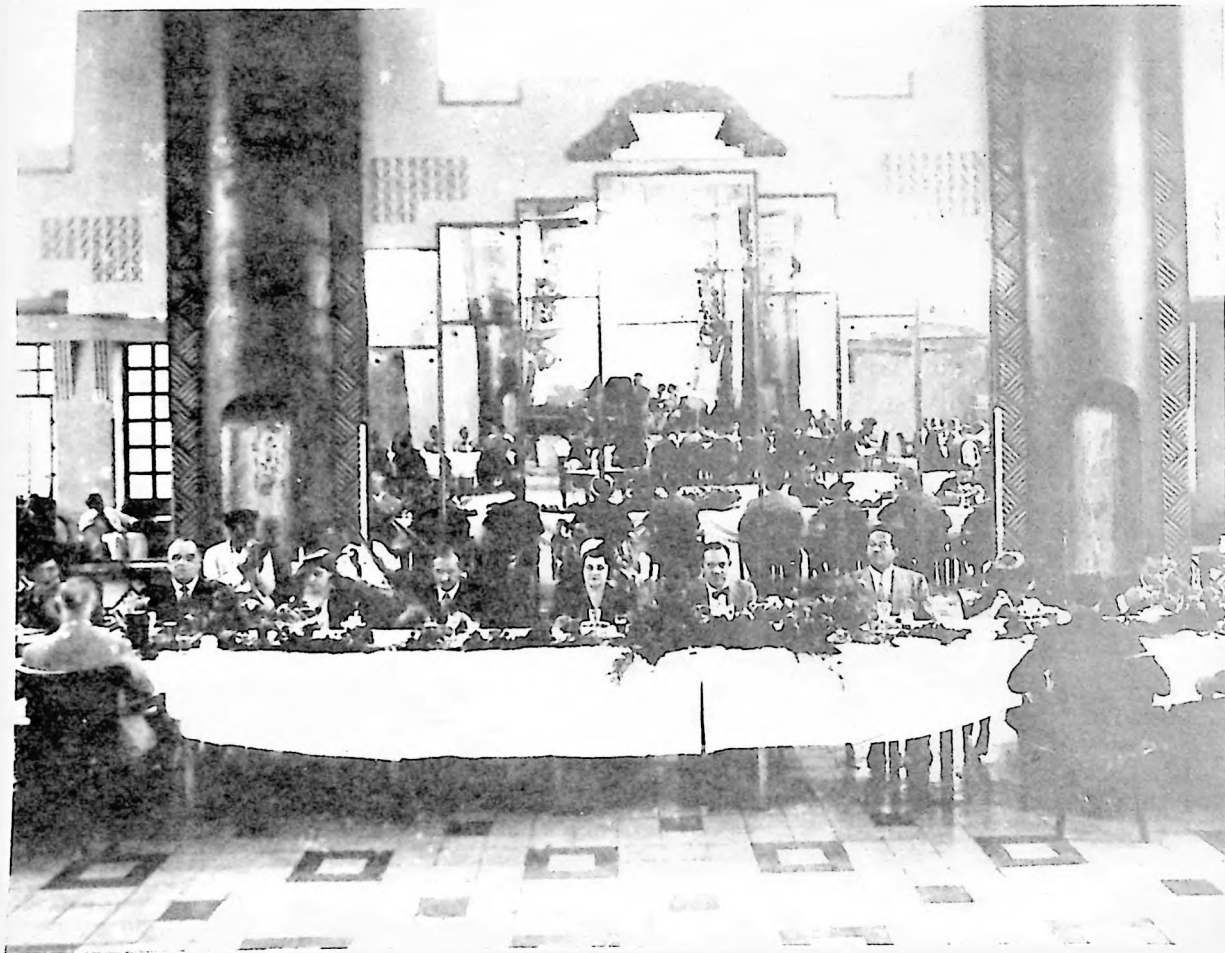




Enfermeras voluntarias de la Cruz Roja. Foto Toro, 1920

grupo de militares, señores y algún sacerdote, sentados en ángulo, miran a cámara. Entre tanto uniforme, tanto cuerpo erguido, tanto poder junto, resaltan las interesadas miradas al fotógrafo. Los militares, de lado, deben girar sus cabezas para mirarlo. Mirar aquí no es un azar. No es que la cámara les llega de frente, y por casuali-

Almuerzo en el Pabellón del Hipódromo. Foto Toro, 1937



dad, al levantar la mirada. No es precisa y unilateralmente que la cámara les va al encuentro. Aquí la mirada es una entrega, un sinceramiento, una confesada fascinación. Se "baja así la guardia". El fotógrafo mueve a los militares y a los señores. Unos llegan incluso a asomar la cabeza para ver algo al menos y, viendo, hacen que la cámara pueda captar cuando menos el brillo de sus entregados ojos. Los curas se mantienen más sobrios, menos dóciles a la magia de la cámara. Con fortaleza ante la tentación de la vanidad. La pintura del héroe a caballo, al fondo del espacio, aparece con la cabeza del jinete cortada. Mucho, pues, para ver, en tales fotografías, en torno a la omnipotencia y a la debilidad, a la fascinación por la imagen y a su instauración como un nuevo mito de poder.

Toro, por su parte, aprovecha la multiplicación del espejo en el *Banquete en el Pabellón del Hipódromo*. Espejo que capta a los comensales por sus espaldas y reproduce frentes y espaldas de otros grupos, ubicados más allá en la fotografía (ubicados más acá de la cámara al momento de tomarla). La exclusividad del grupo de invitados se multiplica, masifica y "populariza" en el espejo. Con el espejo que funciona como deformante, la seriedad del acto adquiere el humor de lo retórico, y la pompa.

Mención especial merece la presencia de "lo femenino", "lo masculino", "lo familiar" en estos espacios. Las fotografías de 50 años son, en estos casos, de las más claras referencias para reconstruir costumbres y relaciones sociales. El cómo se llega a la pose es, por ejemplo, uno de los elementos interesantes en la lectura. Cuando los hombres posan para la fotografía se hablan entre sí o

estudian papeles importantes, guerrean o se visten de uniforme de gala (ya el vestirse de gala, el formar, el desfilarse, es una costumbre de posar que tiene el militar, aun antes de la existencia de la cámara). El hombre guerrero posa, como Funes, con dos de sus armas: el sable y su mirada. El hombre trabaja, de dentista, como en la foto *Gabinete Dental del Dr. Mortimer Ricardo* (Fotog. Williams) o de panadero, sastre, farmacéuta, tendero, en las fotos de Benzo en que se documentan sabrosamente las acciones y los espacios laborables. Tales poses son, sencillamente, un alto en una actividad que, se sobreentiende, antecede y continúa al instante fotográfico.

En muchos casos los hombres, para la pose, exageran la seriedad (o la sonrisa, si tienen fama de duros, como el Gral. Gómez) o la imagen de protección del "pater-familiae", para la foto familiar. La foto, así, parece una proyección para la respetabilidad, el liderazgo, la firmeza. Costumbres, realidades, códigos y estereotipos de "lo masculino" pueden estudiarse ampliamente en esta exposición.

También aquí puede verse claramente cómo, en la mayoría de los casos, para la mujer posar es "venir a posar", estar posando, dejarse captar, mostrarse. Se ha alimentado, para ellas, mucho más el posar por el posar mismo. Y es que en este están directamente involucrados los estereotipos de "femenino y belleza", "femenino y adorno", "femenino y lujo", "femenino y no necesidad", "femenino y regodeo-con-lo-femenino", "femenino y ocultamiento", "femenino y pose".

El trabajar-posar de los hombres se sustituye, en ellas, en la mayoría de los casos, en el posar-posar. Sólo alguna vez, como las *Voluntarias de la Cruz Roja*, de Toro, o las *Enfermeras del Hospital de Niños de Barquisimeto* (Foto Capitol) o algunas fotos de Boulton con la mujer en humildes oficios, lo fotográfico se refiere a

Gabinete dental del Dr. Mortimer Ricardo. Foto Williams, ca 1918

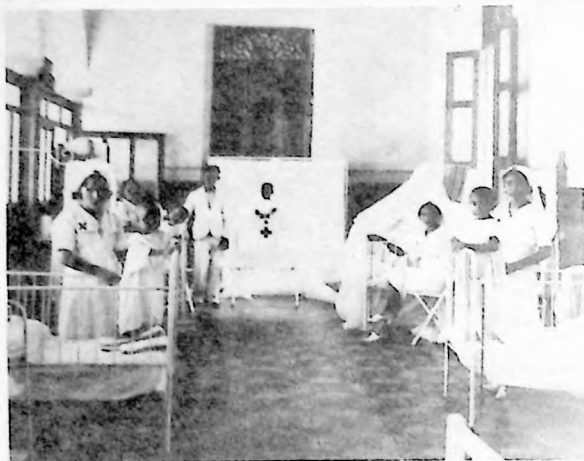


General Juan Bautista Araujo. Foto Manrique, ca 1910

un carácter central activo y no simplemente demostrativo de lo femenino. (Pero aún así, se trata de trabajos típicamente "maternales", "marginales", "femeninos").

Si en los hombres con la pose se exageraba la acción, la decisión y el poder, en las mujeres se exageraban para la cámara los valores que para ella la sociedad determinaba: la suavidad, la discreción, la elegancia. El ser equilibrio armónico en la foto familiar (y en la familia). El ser fuente de amor seguro en las fotos de maternidades (y en la maternidad). Valor femenino es la capacidad





Enfermeras del Hospital de Niños de Barquisimeto. Foto Capitol, 1940

de entrega. Dar, darse. La mujer se da en su amor al hombre y al hijo. Tiende en la fotografía su mano al padre, o al esposo, a la muñeca cuando aún es niña, o al hermano. Después, se entrega, menos o más sutilmente, al ojo del fotógrafo.

La mujer no actúa demasiado (en lo que se consideran acciones de importancia). Ella, más bien, observa. La fotografía es aquí toda una poética de los ojos y del mirar femenino. Silente, sus ojos agrandados (embellecidos por el mirar deslumbrado) posa mirando la flor. Observa al libro, por su portada. Sonríe en sus ojos el candor, sonrén sus primaveras. En las fotos de Dana, las mujeres Olga, Octavia, Margarita y Clara son simplemente la mujer-flor. Todas las vimos florecer en las fotos de las tías, las primas, las amigas, o las abuelas en las gavetas de la familia.

La mujer es el afeitado. No en balde, la mayoría de las fotos iluminadas, de las más edulcoradas en sus retocados colores, son fotos de mujer, adolescente o niña que se convirtieron en postal. La mujer es también un tamiz, un ocultamiento. Hasta 1950, cierre de esta exposición, aún no se hablaba de "destape" o de "liberación femenina". Podía posar con el velo, con media sonrisa y con flor una mujer férrea. Una Cándida Flor de Hierro⁽¹⁾ puede empuñar la flor, sobre el mimbre sentada, delante del brocado posando. Pose de mujer podía ser un asomo a la libertad disfrazada, una teatralidad momentánea, un juego o un regodeo. La mujer, en fotografía, juega entonces a lo que es, o más veladamente a lo que desea o a lo que oculta. La fotografía no es sólo un testimonio de lo "visible-real sucediendo", es también una ficción, una proyección, la fijación de un deseo o la señal sutil de una represión.

Para Cerrar.

La exposición es buena y resulta mucho más sugerente que muchas clases de historia mal contada o que mediocres libros a los que se obliga al estudiante. Sin embargo, es necesario señalar que algo sucede con el público general y hasta con el público habitual de los museos, ante este tipo de exposición en homenaje a personajes de la política, la cultura. Una especie de antipatía las cubre. Muchos no se acercan, previendo el fastidio. Los comentarios frecuentes (de gente que no asistió) se parecen a los que se oyen en bachillerato acerca de materias impartidas de manera obligada y poco atrayente. Esa es la "otra historia" de este tipo de exposiciones.

(1) Juego de palabras a propósito del sugerente nombre de la señora Doña Cándida Flor de Hierro, retrato en esta exposición.



Arreglo de las Reclamaciones Americanas, Caracas, 1909. Fotógrafo Servio Tulio Baralt.

Es de lamentar que esto suceda con exposiciones de alto valor documental, histórico, artístico, como algunas de las presentadas en los museos caraqueños en ocasión, por ejemplo, del Homenaje a Gallegos. Creemos que se trata, apenas, de cambiar el giro y el énfasis con que se le ofrecen al público. De quitar algo del carácter celebrativo, (aburridor para las mayorías y sobre todo para las mayorías jóvenes, que tanto interesa captar) y de poner un énfasis en el valor temático real de lo ofrecido. Esto puede ayudar a que esta "historia visualizada" que nos ofrecen los museos en ocasión de bicentenarios, centenarios o decenios sean capaces (sobre todo cuando valen la pena, como esta Exposición de Fotografía) de, verdaderamente, atraer a muchos. Δ

MINERVA FILMS

PRODUCTORA CINEMATOGRAFICA

"LO IMPORTANTE NO ES HACER
TODO LO QUE SE AMA, SINO AMAR
TODO LO QUE SE HACE"

CINE - VIDEO - SONIDO

2da. Transversal Santa Eduvigis, N°3
Caracas 107 Telfs.: 283.15.33 - 283.19.32
283.17.43 - 283.14.75

Historia capitulada de la Fotografía en Venezuela

Capítulo III

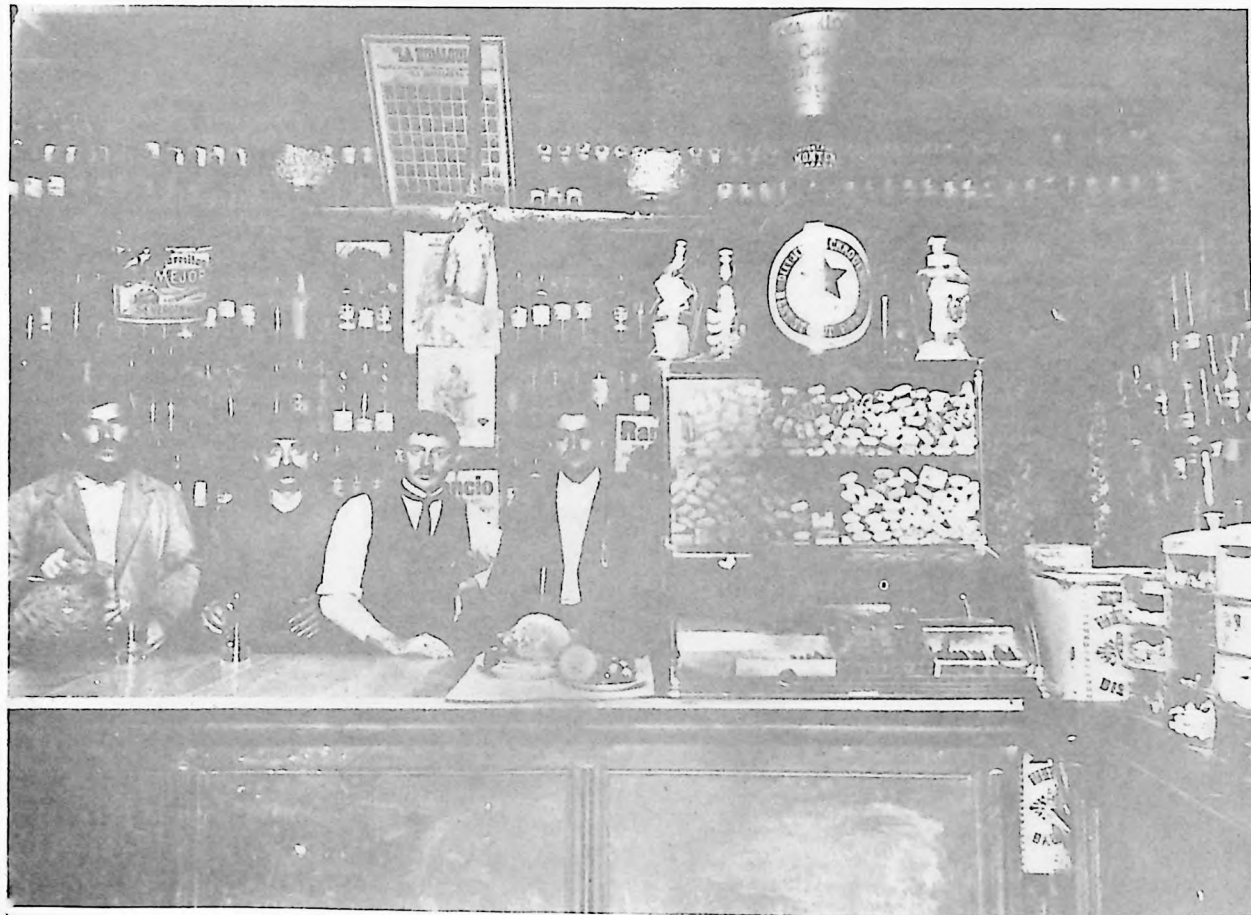


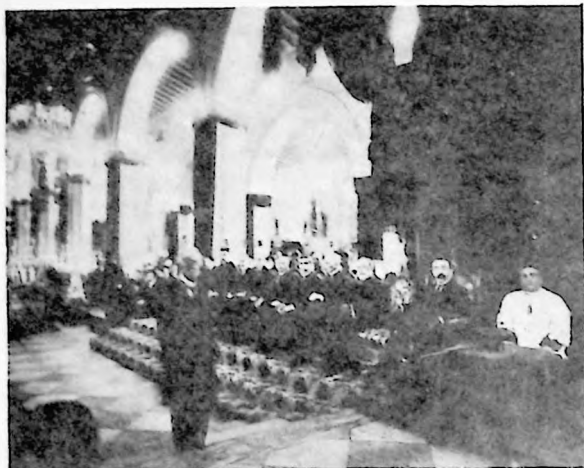
Fotografía de Manrique: Retrato de María Montemayor.

**La Fotografía elitesca:
del fotograbado
a las
primeras instamatic
(1889-1920)**

JOSUNE DORRONSORO

Fotografía de J.J. Benzo: Botillería. Caracas, -1900.





Fotografía de Toro: Funerales en la Catedral de Caracas, 1923.

Fotografía de Avril: Carnaval de Puerto Cabello, 1903.

La importancia que comienza a adquirir la fotografía en Venezuela, en este lapso, tiene mucho que ver con dos situaciones: la primera, de carácter externo, se refiere a la evolución técnica, concretamente a los avances obtenidos en los mecanismos y dispositivos fotográficos, los cuales permiten la fabricación de cámaras portátiles, económicas y livianas; la otra, interna, tiene que ver con la situación del país desde el punto de vista económico —nos referimos a la circunstancia que vive Venezuela al dar sus primeros pasos en el negocio petrolero—. Bien podría considerarse esta etapa como una fase de transición entre la fase en la cual la Fotografía es aún elitista y la siguiente, cuando se puede hablar de su masificación en nuestro medio.

Técnicamente, en el mundo, los mayores logros son la comercialización de la película de celuloide, por parte de la firma Eastman, en 1889, lo cual permite el desarrollo de los proyectores y de la cámara de cine; y la del proceso de color (AUTOCHROME), en 1912. Friedrich Deckel, en Alemania inventa el obturador COMPUR, para controlar velocidades. Ya no constituyen obstáculos, para trabajar en esta profesión, el manejo de las cámaras, el precio, ni el peso ni las dimensiones de los artefactos.

En Venezuela, la Kodak tiene establecido su mercado; se anuncia con regularidad ofreciendo cámaras, placas para tomas instantáneas y materiales diversos, al tiempo que en algunas casas del ramo se venden equipos de cinematógrafos. Las más importantes distribuidoras son, y seguirán siéndolo durante las siguientes décadas, las de Manuel Caraballo Gramcko, la de Roberto Lucca y el Almacén Americano.

Entre los múltiples ofrecimientos que se publican en la prensa, no hemos encontrado nada que se refiera concretamente a los nuevos procedimientos de fotografía a color, aunque abundan anuncios de trabajos fotográficos coloreados manualmente.

El aprendizaje de la Fotografía se hace, sobre todo, a partir de manuales; también se aprende la técnica en los estudios, los cuales funcionan como talleres permanentes. En ellos, además, se llevan a cabo exposiciones de pintores y fotógrafos; desde principios de siglo, en la Escuela de Artes y Oficios de Caracas, se dictan clases de fotografía para damas y caballeros, aunque en grupos separa-



dos, y algunos fotógrafos, como Gray y Steadman, ofrecen clases a domicilio.

Una publicación, en especial, cumple funciones de enseñanza y promoción de los fotógrafos. Se trata de *El Cojo Ilustrado* (1892-1915), que acoge y difunde en sus páginas los trabajos de los mejores artistas del momento. Se promueve allí el nombre de Luis Felipe Toro, "Torito" (¿1881?-1955), quien se inició allí como reportero; también aparecen regularmente las imágenes de Henrique Avril (1866-1950), y las de los demás fotógrafos destacados del momento, como es el caso de Pedro Ignacio Manrique (1863-1926).

En los años veinte de este siglo, otra publicación, *Actualidades*, bajo la dirección del escritor Rómulo Gallegos, valora y proyecta el trabajo de algunos de estos fotógrafos. Ya en la primera década J.J. Benzo ha realizado una importante serie de imágenes sobre los comercios de la ciudad.

En 1912, Manrique recibe varios galardones: en la Exposición de Verano de Viena; en la Exposición de Fotografía de Londres; en la exposición de Arte en París y en Venezuela en *El Cojo Ilustrado*. Avril ha retratado de manera inolvidable los efectos de la Revolución Libertadora en 1902, en imágenes que expresan una nueva manera de mirar el objeto fotográfico y nuestro medio. En 1920, la revista *La Hacienda* (de Agricultura, Industria y Bellas Artes), promueve un concurso donde incluye también a la fotografía. En él son premiados Ramírez y Co., Manrique y Co., J.A. Balda, E. Rey y Delima Hnos. Como curiosidad, la casa de M. Baralt ofrece retratos a lo "Rembrandt".

Este impulso adquirido por la técnica y sus cultores en la Venezuela todavía rural, mucho tiene que ver con la nueva situación económica. En 1917 se inicia la comercialización del petróleo en Venezuela. Para 1926 las exportaciones han disminuido visiblemente, con excepción del petróleo, y las importaciones aumentan, señalando el signo que hasta hoy ha perdurado en nuestra economía: Venezuela comienza a aparecer, a los ojos de las grandes firmas fotográficas, como un mercado atractivo para sus negociaciones.



Fotografía, Sueños y Pasiones

Serie *Rostros*. Fotografía de Luis Brito.

Luis me contó que algunas de sus primeras visiones infantiles fueron sobre la vida y la muerte. En Río Caribe, su pueblo de origen, cuando el río se desbordaba podía ver las urnas de los muertos emergiendo a la superficie. Su abuela lo acompañaba al terrible espectáculo y en las arrugas de su rostro golpeado por el sol y la vida había aprendido a reconocer las emociones que afectaban los sentidos y la conciencia transformando el rostro en una aparición que expresaba la intensidad de los sentimientos.

También había visto personas ahorcadas en los patios de las casas, y a pesar de que los familiares trataban de esconder el espanto de los curiosos, había alcanzado a observar cómo le tapaban al muerto los orificios de la nariz y el sexo. Estos recuerdos estaban acompañados de otros no menos chocantes: la presencia invadente de una iglesia recargada de liturgia, ritos, constricciones, repartiendo bendiciones mientras los habitantes del pueblo, atrapados en su naturaleza, devotamente acudían a rezarle al santo por el alma perdida del familiar. Incienso-cirios-santos-viejos-muerte.

Más adelante, en Ciudad Bolívar, lo internaron en un colegio que se encontraba al lado de un manicomio. De noche, cuando golpeaba la luna llena, se alcanzaba a ver los locos en sus celdas y en esos días las angustias aumentaban. Emitían ruidos extraños y golpeaban nerviosamente las paredes. Para el joven esto se volvería una pesadilla recurrente y sólo lograría zafarse de ella mucho más tarde. Rostros angustiados, aterrorizados. Conciencias que atrapadas en el vértigo de la abstracción del sentimiento no lograrían alcanzar al otro.

También me contó que su primera aspiración había sido convertirse en escritor pero su destino sería la fotografía cuando su amigo Vladimir Sersa, le enseñaría este oficio y Tito Caula le animase a seguir adelante. Entonces pasaría días, semanas, meses, metido en ese laboratorio, embrujado por los químicos y la imagen reveladora. Algún tiempo luego empezaría a realizar sus trabajos indivi-

duales. *Los Vesterraos, sobre la locura* (luego podría terminar con la horrible pesadilla que había comenzado en Ciudad Bolívar), *La Semana Santa*, que comprenden esos primeros trabajos venezolanos y donde se encuentra, reiteradamente, la indagación de las expresiones en el rostro, allí donde el alma, generalmente, no puede mentir.

Luis me cuenta que su fotografía tiene mucho que ver con su infancia. Para él la visión del mundo es dual: algunas veces en oposición y otras veces complementaria. En un extremo se encuentran las imágenes de la abuela y de los habitantes del pueblo acompañadas de sentimientos que originan la búsqueda del natural, la valorización de las emociones y el goce de la espontaneidad; por otro lado, están las visiones barrocas de lo artificial, de la premeditación racional y de lo convencional —aquello que nuestra cultura ha adornado y disfrazado profusamente—; visiones acompañadas de confusos sentimientos de repulsión y atracción.

Recientemente, Brito expuso en los *Espacios Cálidos* un trabajo, *Rostros y a Ras del Suelo*, que reúne estos dos polos evidenciando las proposiciones y, sin embargo, producidos por estilos visuales distintos. Por un lado tenemos la parte de los *Rostros* fotográficamente resuelta con una técnica semejante a la utilizada en el cine: el primer plano. *A Ras del Suelo*, en cambio, nos presenta situaciones donde las relaciones, los símbolos, los mitos culturales, son los elementos fundamentales.

Luis también me dijo, refiriéndose al efecto cinematográfico, que Buñuel había influido en su arte. Y es que los dos concuerdan en la visión depurada de la existencia donde priva emoción y bestialidad. Luego... visualmente, ¿Dónde podríamos encontrar en el hombre la crudeza de sus sentimientos? Solamente en el rostro, lo único del cuerpo humano que aún permanece descubierto. Y para fijarnos esta esencia en la memoria, verlo muy de cerca —allí donde las relaciones desaparecen y la primacía del sentimiento in-

MARIA TERESA BOULTON

moviliza la imagen de la cara en un primer plano— es la técnica visual apropiada.

Gilles Deleuze en *Imagen y Movimiento* habla del primer plano como una unidad que "guarda el mismo poder de sustraer la imagen de las coordenadas espacio-temporales para que el afecto puro surja en cuanto expresión", pero "creado en una historia que lo produce como expresión". Para Luis parte de esta historia son los locos de Ciudad Bolívar, las urnas flotando en el río, los cuerpos guindando de la viga, los rostros surcados de pasiones, el cansancio, la desconfianza y los miedos.

Pero encontramos otras afinidades entre los dos autores. La trompa de un elefante y la facialidad de un Cristo fotografiados de la misma manera que las solemnes arrugas de hombres y mujeres recuerdan el profundo desparramo de una época donde privaba el surrealismo.

En *A Ras del Suelo* Brito abandona la unidad y busca la relación vinculada al espacio y al tiempo. Son imágenes más "fotográficas" (por las relaciones) y menos cinematográficas (abandono del claro-

oscuro expresivo). Sin embargo, nos recuerdan la grotesca exquisitez de Fellini (no en vano Brito vivió en Roma) y reencontramos la dualidad —esta vez complementaria— que siente el fotógrafo en la expresión barroca. Estas serían imágenes de acción estructuradas en el espacio y en la historia y es, a través de estas definiciones espacio-temporales, que las fotografías de los pies de Brito nos significan y nos simbolizan determinados modos de ser como si fuera un juego de mímica producido por marionetas donde podemos prever a qué suerte de personas corresponderían tales extremidades.

Al final de la exposición Brito interpone el símbolo afectivo y el símbolo cultural juntando rostros y pies y creando la relación de la pasión con la ilusión, la naturaleza con el sueño, la tierra con el cielo. Sólo que al revés. La realidad —la naturaleza— están arriba, en el rostro, y el mito —el sueño— está abajo, en los pies. Pero de eso se trata, el artista sitúa sin límites— y en el trastocamiento de la razón encontramos la libertad de la imaginación. Δ



Serie *A Ras del Suelo* Fotografía de Luis Brito.



Serie *Rostros*. Fotografía de Luis Brito.



Serie *Rostros*.
Fotografía de Luis Brito.



Nueva York. Fotografía de Ricardo Armas.

PRESENCIA Y AUSENCIA

Fotografías de Ricardo Armas

MARIA TERESA BOULTON

Analizar en las fotografías de Ricardo Armas expuestas en *El Daguerrotipo* el mérito autoral por la constancia de su composición “que es la misma siempre aunque leamos que se trata del Central Park en New York o el pueblecito de San Bernardino en Anzoátegui” (Laura Antillano, *El Nacional*), es contemplar estas fotografías bajo un punto de vista excluyentemente estético-formal. Es también —otra vez— “dignificar” el fenómeno estético de la fotografía porque repite los patrones equivalentes de la pintura (composición, autor), cuando ahora el arte es un asunto tan complejo que los especialistas han abandonado su definición estructural y, como Yves Eyot lo explica, es todo fenómeno ante el cual un grupo o un individuo formule —aunque fuera de un modo fugaz— el calificativo de estético, o el calificativo de bello o de artístico y no dudamos que Ricardo Armas y sus fotografías de Anzoátegui, Nueva York y el resto del mundo, son públicamente consideradas como obras artísticas producidas por un artista, y por consiguiente, autorales.

Y, ahora, empecemos no sólo a observar la composición sino a pensar y a sentir estas fotografías extrayéndoles su “locura” como dice Roland Barthes, acordándonos de ese factor esencial de la fotografía que se está perdiendo —el noema—, como otra vez Barthes expresa, el “ese fue”, y también acordémonos del otro *punctum* donde la fisura no ocurre en el objeto-fotografía sino en el tiempo-fotografía.

Cuando observé la exposición de Ricardo Armas lo primero que sentí es que frente a las imágenes venezolanas y las de Nueva York, experimentaba sensaciones distintas —hasta opuestas—. Y pensé cuál era el motivo de estas reacciones diferentes si, justamente, la composición de ambas era igual.

Frente a los paisajes desolados venezolanos noté que me embargaba un sentimiento afectivo, cálido, situacional, —una presencia—. En cambio, con las fotografías de Nueva York sentí que me invadía la angustia, sentí que allí existía una barrera hacia la vida, un rechazo —ciertamente, una ausencia—.

Y luego pensé que si de esta manera sentía era porque los paisajes presentaban situaciones temporales distintas. En Anzoátegui, Paraguaná, etc., la soledad, las ruinas, —la empatía allí reconocida del fotógrafo con un pasado, una memoria—, consistía en su solidaridad con el medio, en la recuperación de la historia y de la evidencia —aunque pasadas—. Y estas fotografías me presentaban una acción activa, vital y hacedora —una existencia—, porque allí ayer es la existencia. Y sentía que, ciertamente, para Ricardo descubrir estos parajes, aún cargados del lejano, debe haber sido una experiencia muy hermosa —un encuentro con su propio ser—.

Nueva York no es Anzoátegui. En N.Y. sólo existe el ahora, el



Paraguand. Fotografía de Ricardo Armas.

pasado se remueve constantemente, el hacer es cotidiano y constante. La historia no cuenta porque la existencia está en formación dando saltos convulsivos. Se apiña la gente, se comprimen las razas, co-existe lo justo y lo tremendamente injusto. Y esto no lo encontramos en los paisajes newyorkinos de Ricardo. Entonces darle la espalda a la intensidad, manteniendo "el paisaje interno" que aún no ha logrado convertirse, me hace pensar en unas líneas de Berthold Brecht: / ¿Qué clase de tiempos son ellos, cuando/ una conversación sobre árboles es casi un crimen/ Porque ello implica el silencio de tantos horrores?/".

Naturalmente, la situación no es la misma (Brecht se refería al horror del fascismo) pero nos sorprende la "ausencia de estas imágenes" cuando, al lado, el torbellino vibra. Y no podemos dejar de sentir, así cómo comentó a lado mío una persona que también observaba estas imágenes de New York: "¡Caramba, Ricardo debe haber pasado unos inviernos bien tristes y fríos en Nueva York!". Δ



Nueva York. Fotografía de Ricardo Armas.

Torito, _____ a los _____ treinta años _____ de su _____ muerte _____

JOSUNE DORRONSORO

Para conocer la "atmósfera" de la vida política venezolana de la primera mitad del presente siglo, nada mejor que revisar las imágenes realizadas por Luis Felipe Toro, "Torito" (¿1881?-1955), fotógrafo caraqueño que realizó una extensa labor en varios campos del quehacer fotográfico: como reportero gráfico, en cuya actividad se inició a través de las páginas de *El Cojo Ilustrado*; como fotógrafo oficial, en especial con el General Juan Vicente Gómez, si bien también trabajó con los gobernantes que le sucedieron en el poder y además como fotógrafo a domicilio.

Sus retratos del *Benemérito* han sido los más difundidos, opacando a veces su otro trabajo, ya sea el realizado a los grupos sociales, el de otros personajes destacados, el de sucesos o bien el que llevó a cabo al lado del urbanista Luis Roche y del arq. Carlos



Construcción de la Avenida Sucre. Fotografía de Luis Felipe Toro



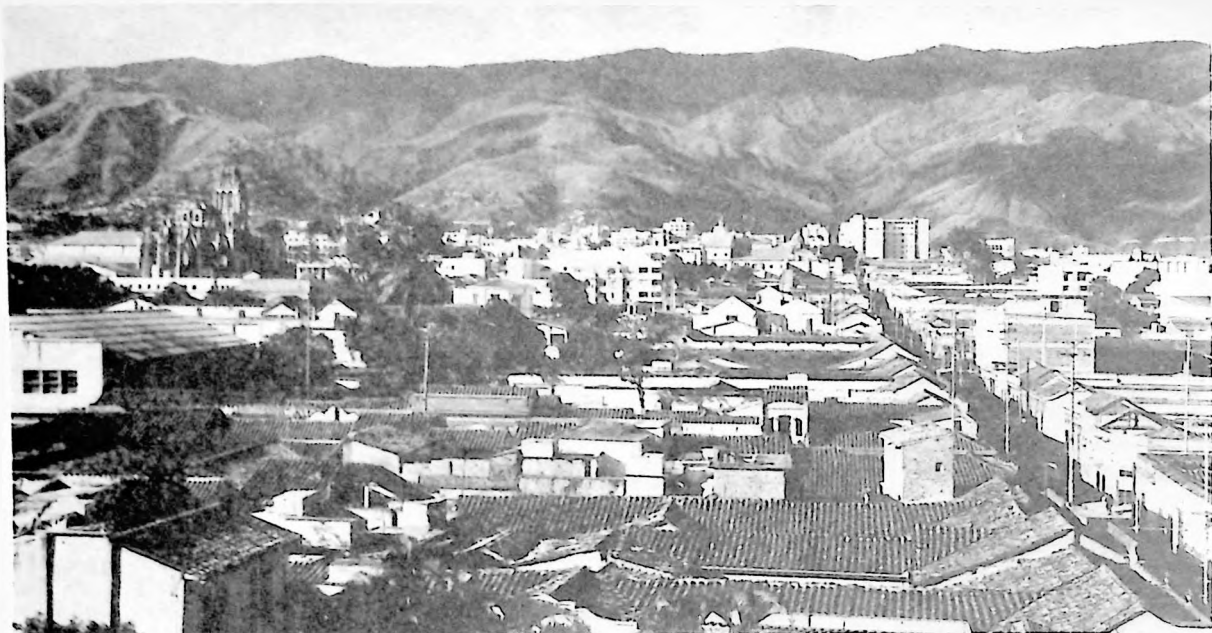
General Eleazar López Contreras. Fotografía de Luis Felipe Toro.

Raúl Villanueva, retratando la metamorfosis de la ciudad. Tal situación lo ha hecho acreedor del título de "fotógrafo de Gómez", injusto a pesar de lo importante de la obra correspondiente a este período gubernamental y a que el mismo fotógrafo reconociera que tanto el General como el Dr. Laureano Vallenilla Lanz, ideólogo del régimen, lo había estimulado en más de una oportunidad en su trabajo incluso entre ambos le habían obsequiado una de sus cámaras más preciadas. Para quien tiene la oportunidad de observar una panorámica de sus fotos, esta denominación resulta realmente corta para una obra que abarca cincuenta años de nuestra vida política.

Pero no sólo este aspecto llama la atención en cuanto a la difusión de la obra de Toro, ya que mientras sus fotos han servido para



Hotel Majestic. Fotografía de Luis Felipe Toro.

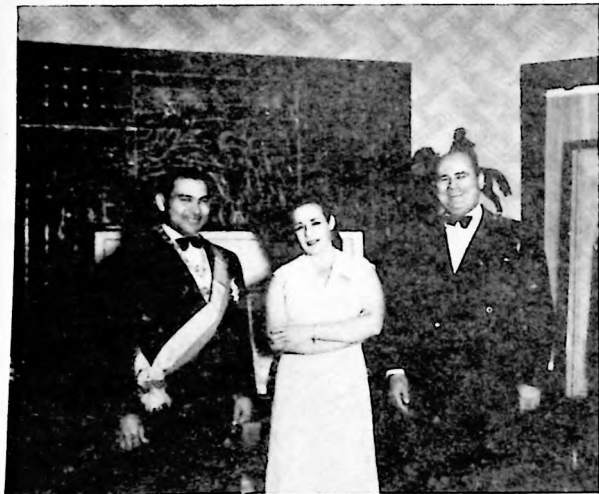


Sur-Oeste de Caracas. Fotografía de Luis Felipe Toro

ilustrar los más diversos trabajos y su nombre se ha hecho algo menos que obligatorio cuando se habla del pasado fotográfico del país, resulta extraño que, hasta el presente, no se haya organizado ninguna muestra individual sobre su importante obra, a pesar de que este 27 de septiembre se cumplieron treinta años de su fallecimiento. Esto significa que el común de los espectadores no ha tenido la oportunidad de apreciar en conjunto una parte representativa de su trabajo. Esto mismo, se puede alegar, ocurre con la obra de Henrique Avril y otros tantos fotógrafos destacados, pero la diferencia estriba en el hecho de que en la mayoría de los casos, no existe una colección amplia o ubicable que lo permita, mientras en el caso de Toro, se encuentran aproximadamente dos mil imágenes en el Concejo Municipal y en el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional: en el primer Organismo están los negativos y en la

institución-custodia, copias de los mismos a papel. Además, existe infinidad de fotografías de Toro en publicaciones de finales de siglo pasado y primeras décadas de éste, tales como *El Cojo Ilustrado*, *El Nuevo Diario*, *Billiken*, *Actualidades*, *El Universal* y *La Esfera*, entre otras.

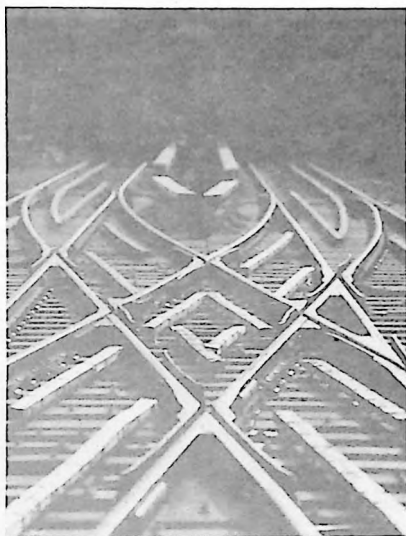
Aunque para algunos Toro es sólo el fotógrafo de Juan Vicente Gómez, su obra se expresa con exactitud mediante el título que le dieran en la prensa, al día siguiente de su muerte: "El fotógrafo de la vieja Caracas". Δ



General Medina Angarita y Fulgencio Batista. Fotografía de Luis Felipe Toro.



Grupo familiar. Fotografía de Luis Felipe Toro.



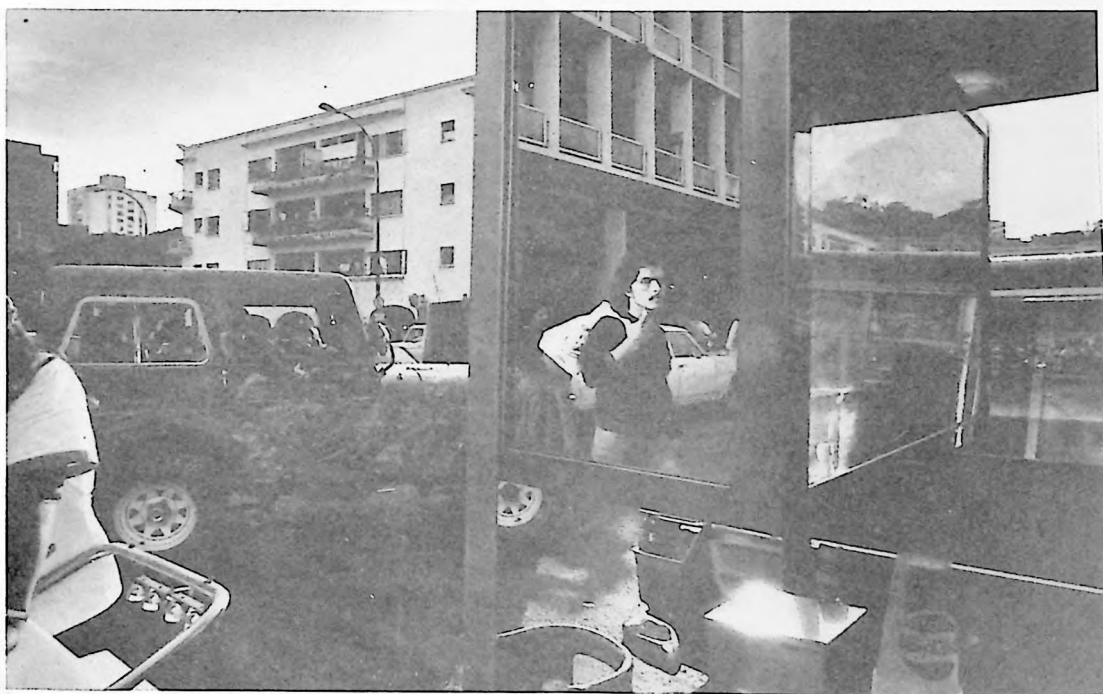
Entrega de dos premios de la C.A. Metro de Caracas sobre el concurso Anual de Fotografía de Caracas. Los premios se otorgaron el domingo 28 de septiembre a las 9 a.m. en la Galería Daguerrotipo a los artistas: Roberto Loscher y Miguel Martínez. Actividad incluida dentro de la Feria de Caracas.

Salón de Fotografía de Caracas

Serie Metro

Roberto Loscher — **Premio Metro de Caracas**

Miguel Martínez-Serie El Silencio — **Premio Enrique Avril - Metro de Caracas**



PREMIO CONAC DE FOTOGRAFIA

"Luis Felipe Toro", 1985

VEREDICTO DEL JURADO:

Nosotros, **JOSUNE DORRONSORO, MARIANO DIAZ y JORGE GUTIERREZ**, integrantes del jurado del Premio Conac de Fotografía *Luis Felipe Toro*, año 1985, luego de examinar, seleccionar y abrir los sobres con la identificación de los autores respectivos, hemos decidido formular el siguiente veredicto:

Otorgar dos primeros premios entre los trabajos firmados con los seudónimos *El Trípode de Papel* y *El Hombre Muerto* por la similitud existente entre ambos, desde el punto de vista de la calidad profesional.

Primer Premio a Rodrigo Benavides (*Seudónimo: El Trípode de Papel*) por su exploración en diversas proposiciones, manteniendo un lenguaje personal y el manejo y dominio de la técnica en color y blanco y negro.

Primer Premio a Luis Salmerón (*Seudónimo: El Hombre Muerto*) por el lenguaje propio y la profundización del desnudo como búsqueda plástica, con una técnica bien lograda.

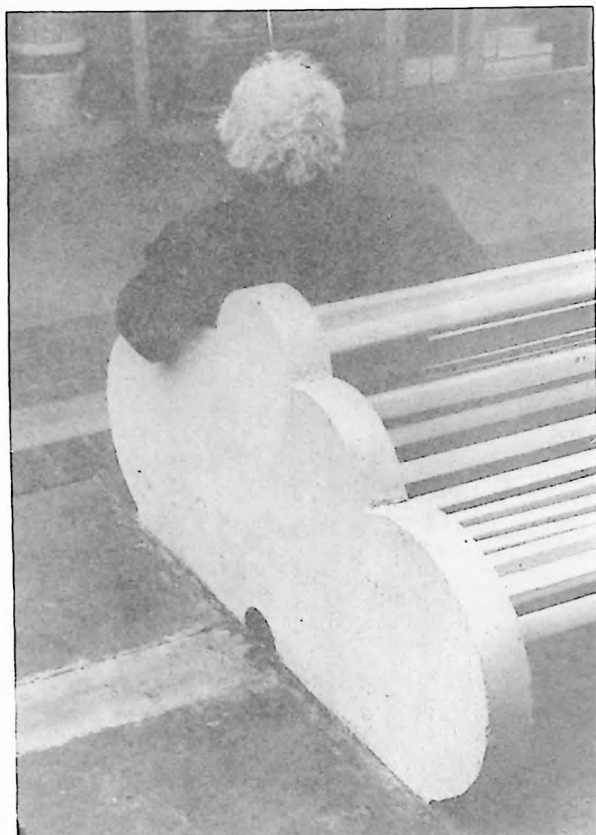
Segundo Premio a Alvaro García Castro (*Seudónimo: Jason*) por su importante registro de tradiciones y la coherencia temática. Espontaneidad en la confrontación con el hecho fotográfico.

Tercer Premio a Luis E. Brito (*Seudónimo: Lérido Monroy*) como conjunto y su unidad temática.

Primera Mención a Rafael Salvatore (*Seudónimo: Tauro*) por el conjunto de imágenes de interés por su valor documental.

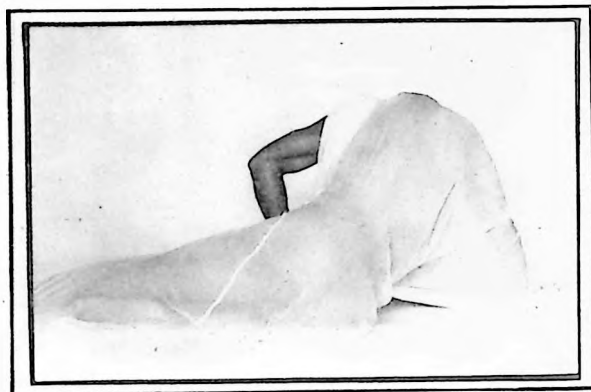
Segunda Mención a Pablo Krisch P. (*Seudónimo: El Rayo*) por la plasticidad en el tratamiento de paisaje. △

Fotografía de Alvaro García Castro.



Fotografía de Rodrigo Benavides.

Fotografía de Luis Salmerón.





Fotografía de Luis Enrique Brito.



Fotografía de Rafael Salvatore.



Fotografía de Pablo Krisch.

ROSELINE PAELINCK

LA HISTORIA Y EL CINE

Joaquim Romaguera y Esteve Rimbau
(Eds.)
Ed. Fontamara, Barcelona, 1983
Col. Libro Historia, 254 pp.



La simple lectura del índice de esta antología de textos de diversos autores permite constatar al mismo tiempo la magnitud de la tarea emprendida y de las lagunas. El estudio de las relaciones entre historia y cine es tan amplio, sus ángulos de análisis son tan variados, que puede desesperar a los más audaces.

La agrupación de los ensayos en cuatro secciones refleja la complejidad del tema. Bajo el encabezado "Textos teóricos" se juntan tres ensayos disímiles: el primero, de Martin A. Jackson, esboza los contornos de la cuestión de la relación entre el historiador y el cine y concluye enfatizando la utilidad del séptimo arte para comprender mejor determinados períodos históricos y como instrumento que lleve a

"hacer unas reflexiones sobre los tiempos modernos de una profundidad y una lucidez aún inigualadas" (p. 39). Siguen un texto académico de Román Gubern, que toma el problema por el otro extremo al considerar una "Metodología de análisis de la historia del cine", y otro, de Miguel Porter i Moix, que estudia la posibilidad de emplear "El cine como material para la enseñanza de la historia".

Las dos partes siguientes podrían formar solamente una, ya que se interesan por el cine como vehículo de la historia, con la diferencia que la primera se preocupa más específicamente por el pasado y la otra por la época contemporánea, escogiendo como temas específicos el cine postfranquista (Josep-Miquel Martí i Rom), el neorrealismo italiano (Guido Aristarco) y el cine latinoamericano (Paulo Antonio Paragana). Entre los materiales que se refieren más directamente al pasado, se debe destacar un interesante estudio de Esteve Rimbau sobre el film *Octubre*; un análisis, a cargo de Homero Alsina Thevenet, sobre la presentación de la Guerra de Secesión en el cine norteamericano, que está bien documentado pero termina abruptamente; y finalmente, un artículo de Casimiro Torreiro sobre la percepción en la pantalla grande de las leyendas artúricas. Resulta obvio que la lista de películas o de temas históricos podría conocer un muy extenso desarrollo.

Lo mismo se podría aplicar a la última parte, que versa sobre sólo algunos elementos del lenguaje cinematográfico. En ella, Alfons García i Seguí se pregunta si el cine de montaje representa una manipulación de la realidad; Joan Lorente-Costa estudia un género cinematográfico, el de cine de aventuras, mientras que, en el contexto del film de propaganda, José Enrique Monterde habla del cine documental británico.

Al finalizar esta obra, se debe reconocer que tiene el mérito de presentar un abanico de las cuestiones que podrían ser tratadas en el marco de la relación entre histo-

ria y cine, pero, por otra parte, cabe preguntarse si no hubiese valido mejor, en vez de presentar materiales tan dispares, restringir el tema a un solo aspecto.

DE CALIGARI A HITLER

Historia psicológica del cine alemán
Siegfried Kracauer
Ed. Paidós, Barcelona (España), 1985
Col. Paidós Estética, 352 pp.



Publicada inicialmente en inglés, en 1947, esta obra conoció un a primera edición en español, por Nueva Visión, en 1961. La actual es una edición revisada. La materia tratada por el historiador y filósofo, que fue también crítico de cine durante los años 1919-1933, se inscribe perfectamente en el campo de las relaciones entre historia y cine, terreno poco explotado en España como lo manifiestan J. Romaguera y E. Rimbau en la antología reseñada en estas páginas. En el caso que nos ocupa, los límites están claramente definidos: el período cubierto es el de la República de Weimar que concluye con la

subida de Hitler al poder (1933) y se inicia en 1919, coincidiendo con el estreno de **El gabinete del Dr. Caligari**, film que, además de suscitar intensas polémicas, significó el inicio de una etapa muy importante en la cinematografía alemana, con no pocas repercusiones en el extranjero. Con la película de Robert Wiene se impone el expresionismo. El cine alemán se caracteriza entonces por decorados impresionantes, una iluminación que impulsa el desarrollo de la acción, un cámara totalmente móvil y la perfecta integración de todos los elementos fílmicos, consecuencia, según Kracauer, de la disciplina colectiva.

La tesis del autor "consiste en que pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933, tendencias que influyeron en el curso de los acontecimientos del período indicado y que habrán de tomarse en cuenta en la era poshitleriana" (p. 9).

Para demostrar la validez de su tesis y llevar a cabo su historia psicológica, Kracauer utiliza las herramientas de la psicología y del análisis dialéctico, que aplica a las cuatro subdivisiones de la época estudiada: el período arcaico (1895-1918), el de posguerra (hasta 1924), de estabilización (hasta 1929) y el prehitleriano, que concluye en enero de 1933.

Un apéndice relativo a "La propaganda y los filmes de guerra nazis", una extensa bibliografía, tres índices (de nombres, de películas y uno analítico) y una selección de fotogramas completan esta sugestiva obra, que bien merece ser reeditada.

EXPLORACIONES EN LA HISTORIOGRAFIA DEL CINE EN VENEZUELA: CAMPOS, PISTAS E INTERROGANTES

Ambretta Marrosu

Instituto de Investigaciones de la Comunicación, Caracas, Marzo 1985

Cuadernos ININCO N° 7, 94 pp.



Primera etapa "de una investigación que aspira culminar en una visión estructurada de la evolución del fenómeno cinematográfico en Venezuela" (p. 9), las observaciones que ofrece la autora en la presente publicación responden a su preocupación por "arribar a una evaluación del nivel informativo alcanzado por aquellos trabajos que, parcial o totalmente, a fin de resumir o de particularizar, han planteado algunas conclusiones que interesan a la visión histórica del cine en Venezuela" (p. 11).

Tras elaborar la presentación de las diez obras seleccionadas para la exploración (se toma como límite el año 1980 y se descartan los trabajos publicados en periódicos y revistas), Ambretta Marrosu analiza las informaciones que proporcionan, discriminándolas en cuatro campos: producción, política, espectáculo y textos de mediación (ideológica). Los estudios en este orden, que responde a un interés decreciente de los autores. En cada caso, caracteriza los datos obtenidos, los confronta entre ellos y mide las carencias. Faltaría aquí una justificación de esta división en los cuatro sectores mencionados y unos subtítulos, que favorecerían la claridad de la exposición.

Los resultados de este examen bibliográfico son aterradores: datos estadísticos muy incompletos, informaciones dispares y discontinuas, conocimientos del todo insuficientes sobre las condiciones de producción. Sólo la filmografía, en su materialidad bruta, queda establecida y ofrece un nivel mínimo de confianza. Al respecto, se puede consultar la "cronología preliminar" que la investigadora suministra al final de su trabajo.

CUENTOS DE PELICULA

Laura Antillano

Publicaciones Selevén, Caracas, 1985



CUENTOS DE PELICULA

PUBLICACIONES SELEVEN

Estos cuentos de calidad demasiado desigual nos interesan aquí porque en ellos las películas, los actores y las actrices constituyen el principal vehículo de la expresión. Los más logrados son los que reflejan las interferencias entre lo que pasa en la pantalla y las preocupaciones del protagonista sentado en su butaca ("Pues yo atravesaré el bosque de zarzas y rescataré a la Bella Durmiente" y "Lo que el viento se llevó") o en el autocine ("Bambi, los hombres no lloran"), es decir, entre la ficción y la realidad y viceversa. El *collage* de secuencias de películas ("A manera de títulos iniciales...") es meramente ingenioso. Tampoco nos convence Laura Antillano cuando transforma en sus personajes a Ingrid Bergman ("Siempre ella") y a Humphrey Bogart ("Nacida para perder"), porque estos relatos dicen demasiado y no hacen bastante sentir, y menos aun interesar, por ser artificiales y poco inteligibles, los que mezclan rodaje y vida ("Sangre, sudor y lágrimas") y "Subjetiva de Matilde mirando a Pedro"). En rigor, "Las piernas del blue-jeans" no debería formar parte del libro.

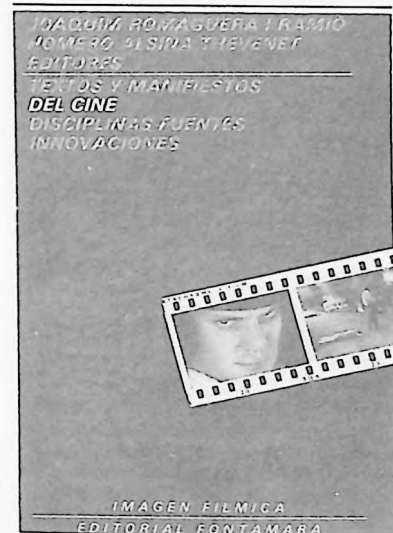
TEXTOS Y MANIFIESTOS DEL CINE

(Disciplinas. Fuentes. Innovaciones)

Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (Eds.)

Ed. Fontamara, Barcelona (España), 1985.

Col. Imagen Fílmica, 304 pp.



Con el presente libro los autores prosiguen la obra iniciada con la publicación de **Fuentes y Documentos del Cine** (Ed. Gili, Barcelona, 1980). Se trataba de presentar "la evolución industrial del cine, su incesante renovación técnica, la incidencia de factores políticos, sociales y económicos, las diversas teorías estéticas que le han sido aplicadas" (p. 9), cediendo la palabra principalmente a los propios creadores. Al mismo tiempo, se pretendía ofrecer al lector una serie de materiales dispersos y de difícil acceso. El primer volumen contemplaba dos temas, los de la

"Estética" y de las "Escuelas y Movimientos", mientras que éste considera las disciplinas básicas que intervienen en la realización de un film, la cuestión de las fuentes literarias y un examen de las innovaciones técnicas.

Los autores cumplen generalmente con su propósito de preferir el texto ajeno al propio, aunque en la segunda parte, sensiblemente más breve que las otras dos (26 páginas), se atengan menos a esta regla al examinar los problemas estéticos planteados por las adaptaciones de novelas y de piezas teatrales. Tras su habitual introducción, donde afirman, sin preocuparse mucho por justificarlo, que las mejores películas resultan de un argumento cinematográfico original y que, en todo caso, resulta más fácil transformar una obra de teatro en un guión fílmico que una novela, los ensayistas se basan abundantemente en el libro de George Bluestone, *Novels into Film*, para elaborar su artículo sobre las relaciones entre novela y cine. El que se refiere al teatro, sin dejar de ser interesante, deja aún menos la palabra a los especialistas. Todo pasa, pues, como si los guionistas apenas hubiesen reflexionado por escrito sobre su profesión o como si no lo hubiesen hecho cabalmente.

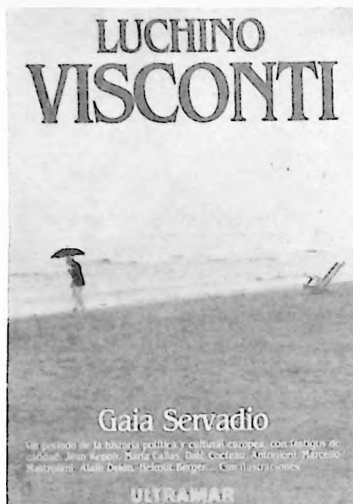
En la parte dedicada a las disciplinas básicas, el capítulo reservado al guión ocupa también escasas páginas, aunque los autores reconozcan que constituye una "pieza esencial e insustituible". Mucho más desarrolladas son las secciones consagradas a "la fotografía y la fotogenia", con textos que permiten seguir la evolución del pensamiento al respecto, desde Louis Delluc hasta André Bazin, pasando por Jean Epstein y Gregg Toland; al montaje, asimilado a "una gramática del cine", donde se ofrece las teorías de Pudovkin y de Béla Balázs; a los trucajes, de los cuales nadie podía hablar con más propiedad que Georges Méliès, "el mago", e incluso al decorado (textos de Louis Chavance, Paul Nelson y Alexandre Trauner).

Las innovaciones técnicas, las efímeras y las que prosperaron, son examinadas —tras el texto inicial del visionario Abel Gance— en diversas secciones que incluyen el sonido y la música, el color, el relieve, el Cinerama y el Cinemascope. Finalmente se contempla la aplicación al cine de las diversas técnicas de la televisión.

Libro en cierta medida imperfecto, ya que, como lo reconocen los autores, siempre se podría agregar más puntos de vista hasta que cada sección se convierta en un libro, **Textos y manifiestos del cine**, a mitad de camino entre la antología y el ensayo, tiene el mérito de reunir materiales valiosos y de ofrecer una síntesis en un lenguaje claro. Una obra imprescindible.

LUCHINO VISCONTI

Gaia Servadio
Ultramar Eds., Madrid-Barcelona, 1983.
294 pp.



Para escribir esta interesante biografía, Gaia Servadio "contaba con el material escrito o grabado por el propio Visconti y con entrevistas que le habían hecho, así como con los testimonios de amigos, enemigos y parientes". A estas fuentes habría que añadir su conocimiento personal, aunque no muy profundo, del artista. El libro incluye una sección de fotografías, una bibliografía, la indicación de las fuentes con algunas notas y la lista de sus trabajos en el campo del teatro, de la ópera y del ballet, sin olvidar su filmografía. La presente obra ha sido traducida de la edición inglesa, "que varía considerablemente de la italiana".

Con mucha razón, la autora se detiene en la historia familiar de los Visconti y en las circunstancias políticas y culturales de la época, porque ellas determinaron su vocación. Luchino Visconti (1906-1976) nació en Milán en el seno de una familia de la aristocracia lombarda, "laica" y tradicionalmente pro-francesa. Milán ostentaba entonces una intensa vida artística y, particularmente, musical, dominada por *La Scala*, teatro al cual el abuelo de Luchino había prestado numerosos servicios. Sus padres llevaban una vida social activa abriendo la puerta de sus salones todos los miércoles; era frecuente que la noche acabara con la representación de una obra de teatro montada por ellos. Los deslices amorosos de ambos, con su secuela de discusiones y dramas domésticos, que concluyeron con la separación de la pareja, dejaron su huella en Luchino que amaba a su madre de manera apasionada. Los ecos de estas vivencias están presentes en sus films a partir de *El gatopardo* (1963).

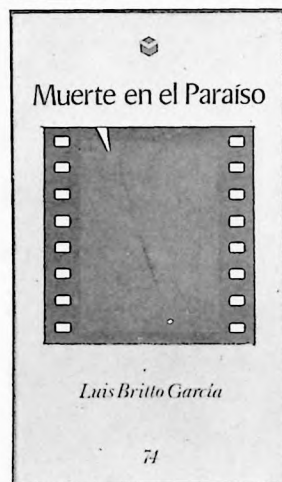
Según Servadio, esta película "marcó el comienzo de una curva descendiente en la carrera artística de Visconti. (...) Desde entonces, su producción fue menos interesante y su entorno menos estimulante, posiblemente porque su razón de ser había desaparecido. Ahora hacía películas por-

que le proporcionaban la oportunidad de trabajar con sus protegidos. Parecía estar perdiendo el aliento y el empuje experimental de aquellos films como *Obsesión*, *La tierra tiembla*, *Senso* y *Rocco*, como si ya no tuviera nada nuevo que exponer, y como si hubiera perdido su fe en la política y en la posibilidad de lograr una humanidad mejor. Desde este momento, Visconti reflejó en su trabajo un tema que estaba como a la espera y que no había salido en su producción anterior: el de su propia vida" (p. 211). El juicio emitido por la autora es, hasta cierto punto, discutible, pues, si bien es cierto que sus films posteriores no son innovadores y manifiestan un poco de frialdad, también es verdad que entre ellos figuran grandes obras, como *Muerte en Venecia* (1971) y *El inocente* (1976). El menor interés que Servadio porta hacia este período se nota en la disminución proporcional del número de páginas.

Luchino Visconti es un trabajo sólido, bien documentado y que muestra de manera inteligente las interacciones entre las circunstancias políticas, sociales y culturales, y la obra del creador.

MUERTE EN EL PARAISO

Luis Britto García
Fundarte, Caracas, 1985
Col. Cuadernos de Difusión N° 74, 76 pp.



Se trata del guión de la película dirigida por Michel Katz y estrenada en 1981. Su lectura permite constatar la fidelidad del cineasta al texto y produce la misma desazón que el film, con la diferencia de que el lenguaje no sustituye las imágenes de Arthur Albert. El juego macabro de unos desquiciados enfrentados a la mediocridad de sus vidas se convierte en una broma seria, y cada vez más pesada, que concluye de manera trágica. El guión no ofrece más pistas que la película sobre el desenlace, pero brinda al lector la posibilidad de darse mejor cuenta del simbolismo hueco de los personajes. El libro sirve como documento y nada más. Δ

ORIANA

Oriana es sobre todo una hermosísima historia, colocada en un juego de cajitas chinas. Vemos a un primer personaje (*María*) que vuelve a un lugar de su infancia, a un segundo que es el mismo veinte años antes, a un tercero que en el objeto de su fascinación (*Oriana*), a un cuarto que es este último en su infancia y a un quinto que lo es en la juventud. Esta última es la cajita clave, la que cuenta la trágica historia de **Oriana**, la más rica en implicaciones, la más tuerte en sentimientos, la más radical en un doble sentido: en ella encuentra el primer personaje sus raíces y en ella se concretan las grandes pasiones de un tiempo perfectamente constituido, de una provincia aparentemente desaparecida en la cual reinan intactas las leyes patriarcales, las pasiones profundas del poder, de la sangre y del sexo.

La cuarta cajita no es sino un complemento de la quinta, pero esa diminuta *Oriana* de seis o siete años es particularmente lograda, con su energía vital y su sentimiento de libertad conculcados duramente por el padre: se da allí, sintéticamente y con gran expresividad visual, la relación entre estos dos personajes fundamentales, el contraste inconciliable entre vida y muerte, libertad y opresión, sumisión y poder.

La tercera cajita es la de la tía *Oriana*, la *Oriana* vista por su sobrina *María*: madura, apacible, serena y sin embargo impenetrable, inexplicablemente alegre en medio de los síntomas más hoscos, como la brusca iracundia de la vieja *Fidelia* o la presencia huidiza del peón *Sánchez*; como la incompreensión rencorosa que, sin verla nunca, sabemos de la madre de *María*, hermana de *Oriana*; como la impenetrabilidad de puertas, armarios y cofres; como la presencia de alguien más, en el



Oriana, de Fina Torres.

jardín, en la playa, negada y vetada... y como su propia determinación a ocultar, a silenciar detrás de una sonrisa, de una orden tan desenvuelta como ineludible, cualquier respuesta, cualquier explicación.

La segunda cajita es *María* niña, pasando una temporada en casa de tía *Oriana*, fascinada por ella, por el lugar, por el misterio. Allí está el encanto de la infancia, de los mimos, los regaños, de las escapadas y las curiosidades secretas.

Y finalmente, en esta cuenta al revés, la primera cajita es *María* grande, casada, extrañada de su país, elegante y calculadora y, de golpe, en precipitación proustiana, devuelta a esa infancia, a esos misterios, a esa curiosidad apasionada. Por mediación de los objetos reencontrados, cada personaje, comenzando por sí misma en esa temporada de la infancia aparentemente intrascendente, revive, y finalmente todos se completan y se explican. El des-

pertar de la memoria es también un reconocerse, un reconocer de dónde se proviene, la conciliación con uno mismo, en este caso sobre todo con un mundo familiar-cultural olvidado y negado.

Sin embargo, no siempre las cajitas encajan bien las unas en las otras. Si la *María* adulta llega según un inobjetable proceso sensorial a *María* niña; si *María* niña nos conduce sin fallas a *Oriana* adulta; no sucede lo mismo con la "terrible y triste historia" de *Oriana*, cuyos indicios epistolares apenas entrevistos no dan pie para descubrir tanto, sino eventualmente para imaginar. Pero la historia de *Oriana* está presentada con tal precisión y esa factualidad es de tal trascendencia significativa, que evade totalmente el terreno impalpable, siempre inseguro, sólo íntimo, de la memoria y la intuición fantasmiosa. Se establece así, en la película, un hiato estructural que sólo es aliviado por la coherencia estilística.

Igualmente, la desigualdad de las actuaciones es notable, cuando reveladoras de inexperiencia o inexpresividad innata (Luis Armando Castillo en el papel de Sergio), cuando de la pasividad ante la diversidad de estilo de actores veteranos (Daniela Silverio, Rafael Briceño y Mirtha Borges, respectivamente *María* adulta, el padre de *Oriana* y la vieja *Fidelia*), cuando de la subutilización de otros (clamorosa en el caso de Asdrúbal Meléndez, pero perceptible también en Doris Wells, capaz de un rendimiento más matizado, en los papeles de *Sánchez* y de *Oriana* adulta), cuando del logro de vivaz espontaneidad en las intérpretes más jóvenes (Maya Oloe-Mañá, Claudia Venturini-Oriana joven y Hanna Caminos-Oriana niña). Y la capacidad de la puesta en escena, si es brillante a nivel de ambientación es también muy plegada a convenciones cinematográficas bien conocidas y no soporta el manejo de más de tres personajes, siendo las mejores escenas aquellas que presentan a uno solo, del cual se logra sobre todo una excelente integración plástica con el ambiente.

Es, repito, la coherencia estilística la que se impone positivamente en la obra: una imagen muy compuesta, de todos cálidos, tendente más a la belleza plástica que a la descripción informadora o a la expresividad emotiva; un diálogo lacónico, apenas suficiente para esbozar situaciones; el paso alargado, diría que hierático, de las acciones; y una música entonada pero, como la imagen, ligeramente efectista; son los elementos más evidentes que conforman ese estilo, elegante y un poco frío, que se impone a la sensibilidad del espectador.

Si la vertiente temática de la memoria encuentra en ese estilo una buena correspondencia expresiva, no sucede lo mismo con la hiperromántica historia de amor de *Oriana*, cuyas resonancias culturales —con sus tabúes, leyes inexorables y la compleja trama de los intereses familiares donde sangre, economía, incesto, moral, complicidad y fidelidad se integran en una apretada estructura mítica— no sólo representan el vínculo que resuelve a nivel dramático el nudo de la memoria reconstituida, sino que se abren también sobre un mundo más vasto, más histórico, que trasciende el espacio formal de la obra. Y uno se pregunta si esa fatigosa forma narrativa ha sido la opción más feliz para contar la historia de *Oriana* —que es la historia de toda una vida o más— y no más bien para eludir, a favor del lugar más secreto, y también más marginado, de la vida de la afrancesada *María*.

AMBRETTA MARROSO (A.V.C.C.)

Oriana, Venezuela, 1985. Color. 35mm. dir.: Fina Torres. Guión.: Fina Torres y Antoine Lacomblez, basado en un cuento de Marvel Moreno. Asist. de dir.: Mercedes Hortensi, Juan Andrés Valladares, Luisa De La Ville. Script.: Mariánela Alas. Financ.: Pandora Films, Arion Production. Prod. ejec.: Alfonso Henríquez. Jefe de prod.: Hilda De Luca, Edgar Yáñez, Henry Ramos. Asist. de

prod.: Patricia Caressi, Amadeo Corredor, Gabriela Gamboa, Fernando Quiñones. Dir. de fot. y cdm.: Jean Claude Larrieu. Asist. de cdm.: Ely Quintero, Bernard Blaise. Fot. fji.: Andrés Agustí, David Croito. Montaje.: Christiane Lack. Mús.: Eduardo Marturet con extractos de Bach, Fauré y Beethoven. Sond.: Claude Bertrand, Victor Luckert. Asist. de Sond.: Pierre Tucal, Francisco Ramos. Jefe de elec.: Miguel Berzates. Asist. de elec.: Oswaldo Lara, Rosalba Bastardo. Jefe de máq.: Mauricio Siso. Asist. de máq.: Guillermo Suárez. Escen.: Asdrúbal Meléndez. Asist. de escen.: Rubén Siso. Ambient.: Duilia Santana. Dis. de vest.: Fina Torres. Vest.: Ubencio Lizardo, Nora García. Maqll.: Sandy Jelambi. Peluq.: Norella Bedoya. Util. y efec. esp.: Leo Barbara. Asist. de util.: Valmore Gómez y Bernardo Pérez. Int.: Doris Wells, Rafael Briceño, Daniela Silverio, Mirtha Borges, Asdrúbal Meléndez, Maya Oloe, Claudia Venturini, Philippe Rouleau, Martha Canelón, Luis A. Castillo, Alejandro Padrón. Dist.: MDF.

PEQUEÑA REVANCHA

Al cabo de las teorías, Truffaut planteaba que la única exigencia para la versión cinematográfica de una obra literaria era que se situara "en un grado igual de ambición" que el original, y concluía: "lo que no es admisible es el *empequeñecimiento* de la obra adaptada: tal es el único criterio que propongo" (Les films de ma vie, Flammarion, París, 1984, 2ª ed., p. 219).

Olegario Barrera ha realizado un par de adaptaciones que cumplen perfectamente con este "grado igual de ambición" exigido por Truffaut. La primera, que inexplicablemente no se identificaba como adaptación al no citar su fuente literaria, fue *El monstruo de un millón de cabezas* (1980), basado en un cuento del peruano Enrique Congrains Martín, *El niño de junto al cielo*. Trasladando la acción de Lima a Caracas y cambiando un par de rasgos, entre ellos el final, el cortometraje de Barrera era fiel tanto al tema como a la serie anecdótica del cuento, y nos entregaba un certero retrato de niño marginal recién llegado a la urbe monstruosa, recibiendo —en carne viva— su primera "lección".

Pequeña revancha, de Olegario Barrera.



Con *Pequeña revancha*, su primer largometraje, vuelve Barrera tanto al protagonismo infantil como a la recreación de un texto literario; en este caso, se trata de *La composición*, un cuento del chileno Antonio Skármeta, situado en el Santiago "de" Pinochet.

Esta vez, la elaboración filmica ha exigido un trabajo mucho mayor, no sólo por la "venezolanización" del relato sino por la invención de un contexto y una trama que desbordan ampliamente las 14 páginas del original. De entrada, hay que felicitar a Barrera y Laura Antillano, autores del guión. En segundo lugar, cabría insistir en una pista ya sugerida: la adaptación de textos breves, sean cuentos o piezas teatrales, ha dado en general mejores resultados que la de novelas en nuestro cine, seguramente por el menor "peso" anecdótico de las fuentes, que funciona como factor de liberación, y por la necesaria recreación para llevarlas a la pantalla. Es un hecho que *Juan Topocho* (film de César Bolívar sobre el cuento homónimo de Rafael Zárraga) o *La empresa perdona un momento de locura* (film de Mauricio Walerstein sobre la pieza de Rodolfo Santana) resultan obras radicalmente nuevas en relación a sus fuentes, que quedan como puntos de partida del film. Lo mismo ocurre con *Pequeña revancha* respecto al cuento de Skármeta.

Situando la trama en un pueblecito de Paraguaná, en el tiempo de la dictadura perezjimenista, *Pequeña revancha* deja atrás lo urbano y lo chileno de *La composición*. El niño *Pedro* sigue centrando la historia, y están aquí también la ansiosa escucha familiar de la radio clandestina, la detención del padre de su amiguito *Daniel*, las preguntas del niño sobre qué es ser antifascista, desde luego la redacción de esa "composición" pedida por los militares como sutil —y siniestro— medio de espionaje para saber las actividades nocturnas de las familias, y la escena final —del cuento y del film— en que los padres la leen: estas dos últimas secuencias constituyen lo esencial del relato de Skármeta, no sólo por ocupar casi 6 de

sus 14 páginas sino porque el resto no es más que una preparación para esa "prueba" de conciencia política que pasa victoriosamente el pequeño *Pedro*.

Todo lo demás se lo debemos al film: desde la inicial muerte del perro hasta la quema de Judas, desde la avioneta en que llega la propaganda hasta el noviazgo de *Pedro* y *Matilde* —apenas aludido en línea y media del cuento—. La ambientación de Paraguaná es excelente, con un aprovechamiento funcional del paisaje áspero, de la luminosidad invasora, de los grandes espacios. No hay aquí ningún intento de "lirismo" fotográfico como los que hacen peligrar a veces el trabajo de Arthur Albert en *Carpión milagrero* (Michel Katz); no hay, tampoco, ese lastre costumbrista que, aliado a la magia inexistente, hunde este film. Barrera, manteniéndose en el marco de una narración realista, verosímil, plasma adecuadamente la vida cotidiana de la localidad y trasmite lo político como atmósfera condicionante de esa misma vida, sin subrayarlo innecesariamente: se milita o se resiste como se vive, a igual nivel, diría que con similar "naturalidad". Y esa naturalidad baña cada gesto, cada diálogo, también cada silencio, en uno de los mejores trabajos actoriales de conjunto que nos haya dado el cine venezolano en los últimos años.

Linda película, linda e inteligente, entretenida, finamente humorística, *Pequeña revancha* merece convertirse en un éxito de público, tras la serie de films "con niños" que hemos sufrido recientemente.

JULIO MIRANDA
(A.V.C.C.)

Pequeña Revancha. Venezuela, 1985. Color. 35mm. Dir.: Olegario Barrera. Guión.: Olegario Barrera, Laura Antillano, basado en el cuento de Antonio Skarmeta *La composición*. Asist. de dir.: Luisa De La Ville, Vicente Hernández. Prod. ejec.: Alfredo Anzola. Prod.: Jorge Gherardi, Gustavo Rosario, Asdrúbal Hernández, José Gregorio Aular. Fot. y cám.: Alfredo Anzola, Carlos Briceño, Jorge Naranjo. Mont.: Olegario Barrera, Marisa Batlle. Mús.: Alfonso Montes, Irina Kircher. Interpretada por: Elizabeth Alezard, Aquiles Báez, Víctor Cuica, Alfonso Montes, Irina Kircher, Cristóbal Soto, Valerio Del Rosario, Francisco Rivero, Martín Colmenares. Sond. de camp.: Armando Silva, José "Cheo" Rodríguez. Sond. adic.: Mario Nazoa. Mezc.: Orlando Andersen. Int.: Eduardo Emiro García, Elisa Escámez, Carlos Sánchez, Pedro Durán, Carmencita Padrón, Yoleigret Falcón, Cecilia Todd, Héctor Campobello, Hazel Rojas, Roni Armando Vivas, Argemis Giménez, Héctor Javier Coello, Olga Marina Iruaquin, Guillermo Mende, Vicente Hernández, Porfirio Rodríguez. Dist.: Pelimex.

La hora Texaco, de Eduardo Barberena.



LA HORA TEXACO

Resulta tan arduo comprender de qué se trata el primer largometraje de Eduardo Barberena, *La hora Texaco*, que sólo una comparación con la homónima pieza de teatro, firmada por Ibsen Martínez al igual que el guión cinematográfico, podría aclararnos en algo dónde fue a parar todo el sentido contenido en la trágica historia de la familia *Montoya*. La comparación se evidencia pertinente por una doble sospecha confirmada por el análisis más somero: primero, la estructura formal del film, el ordenamiento de los materiales expresivos, casi nunca cumple la función de vehicular ideas o contenidos precisos. En *La hora Texaco* la comunicación se ve mermada por la impericia. Pero también, y como segundo punto, pareciera que el guión tampoco contiene nada específico que comunicar. Ambas características del film desembocan en un natural caos del que es imposible extraer nada claro.

Lo curioso resulta del hecho que en *La hora Texaco* teatral la maquinaria expresiva corría mucho mejor, conformando un espectáculo agradable, interesante y complejo. Concluimos entonces que en el proceso de transcripción cinematográfica (dirección y guión) el material sufrió una evidente pérdida de valor.

Tomemos por ejemplo los personajes: mientras que en la pieza de teatro eran motivados, comprensibles, en el film apenas poseen un débil esbozo de solidez, el mínimo necesario para conferirles alguna verosimilitud. El caso de *Julio Montoya*, flojamente interpretado por un extraviado Rubens De Falco, es el más representativo. Si la pieza moldeaba tiernamente su desarraigo y extrañeza ante el mundo que lo rodea (el campo petrolero como metáfora de la marginalidad que propicia el cambio de estructuras al que conlleva, en nuestro país, la economía petrolera), el film lo hace divagar sin que jamás alguna línea de diálogo o acción nos lo explique convenientemente. Se omite además, incomprensiblemente, el final del personaje: cuadruplicado, vegetal, sin contacto alguno con el mundo exterior. Pero lo más descabellado resulta la inclusión de una secuencia en la que *Julio Montoya* pelea con un americano del campo petrolero ¡y le gana! Nada más exterior al personaje que esta momentánea redención de su humillación que además no presente resonancia dramática en el resto del film. O mejor dicho, la encuentra precisamente en una de las secuencias más injustificadas: el amigo que insta a *Julio* para que pelee con el americano es el mismo que le hace el amor a *Débora* en un garage. Aquí, la dimensión de la derrota personal que abarca toda la existencia de *Julio Montoya* se reduce a lo puramente circunstancial. Es así como más adelante, cuando el enfurecido Rubens De Falco destroza el auto nuevo, secuencia que marca su desgracia final, el

espectador solo acierta a razonar: "pero claro, si además de lo mal que está en la compañía esta desagradecida lo engaña".

Esta reducción simplista de todo lo narrado a puntos anecdóticos más o menos aislados resquebraja toda *La hora Texaco*. De hecho, a lo largo del film no existe organicidad alguna. Los saltos temporales con los que se construye no tienen otra función que la de ser, precisamente, fracturas del tiempo. Si tomamos como nivel diegético principal todo el episodio situado en el tiempo del reencuentro de *Bobby* y *Angélica* (lo cual es analíticamente, lo más indicado), ¿Cuál es entonces la función del otro nivel diegético que se desarrolla en 1970? ¿Es que durante el reencuentro *Bobby* (o acaso *Angélica*) recuerda, evoca días pasados? No hay ninguna evidencia de ello; más que algún imperativo de la memoria de los personajes, parece que el propio director decide, en calidad de narrador incontestable, el devenir del film. En ese caso ¿Pretende entonces explicarnos algo? ¿Acaso la personalidad de *Bobby*? ¿Quiere dimensionar el reencuentro con su antigua novia para hablar del país? Difícilmente puede darse una visión totalizadora del trayecto vital de unos personajes, marcando dicho trayecto con señalizaciones histórico-político-sociales, trabajando en dos niveles entre los que no existe vinculación objetiva, vale decir fílmica.

Es así como en virtud de un desorden estructural, *La hora Texaco* no conecta con el espectador. Es así como se pierde la dimensión del personaje interpretado por Orlando Urdaneta, el más comprensible de todos, suerte de espectador trágico de la vida que ha heredado un poco el pasivo bloqueado del padre hacia las manifestaciones del mundo exterior, obcecado en traducir en jerga beisbolística los signos de la realidad en virtud de la frustración activa de no haber sido pelotero. Cabría igualmente lamentar que se diluya el sentido del extraño final, un *final feliz* que de feliz no tiene nada, puesto que *Bobby* retoma los sueños pasados y juega beisbol con unos niños, colocándose a la altura de éstos en cuanto a su responsabilidad para con la vida (ya esta idea de volver inútilmente al pasado gravita en torno al reencuentro con *Angélica*).

Rescataríamos, sin embargo, la dignidad con la que Haydée Balza encarna a *Débora Montoya*, rol para el cual resulta ideal su maduro atractivo puesto en función de una callada y contenida sensualidad.

No hemos olvidado aquí que el desempeño técnico observable en *La hora Texaco* se coloca en un nivel muy pobre, incluyendo una dirección de fotografía que pasma por lo deficiente. No lo hemos olvidado, repito, pero más interesante resulta señalar que este film comparte con una gruesa cantidad de la producción fílmica nacional la conciencia naufraga sobre lo que se quiere comunicar. Lo menos que se le puede pedir a quien dirige

un film, es haber delimitado y organizado sus áreas específicas de interés temático. La buena factura, que yo sepa, no subsana la falta de fuerza y organicidad expositiva. Rigor y coherencia son los primeros requisitos necesarios para quien aspire a impartir órdenes sobre un plató.

RICARDO GARCIA

La hora Texaco. Venezuela. 1985. Color. 35mm. Dir.: Eduardo Barberena. Guión.: Ibsen Martínez. 1er asist. de dir.: Armando Valero. 2do asist. de dir.: Mariana Alas. Script.: Elizabeth Amiel. Finac.: Foncine, Latinoamericana de Cine. Prod. ejec.: Pancho Toro. Jefe de Prod.: Dora Lira. Prod. de camp.: Edgar Larrazábal, David Pernia. Asist. de prod.: Pedro José Toro, Oswaldo Lira, Luis Rojas. Asist. de prod. (Maracaibo): Victoria Urdaneta, Víctor Díaz. Secret. de prod.: Patricia Carressi, Josefina Izquierdo. Asist. de pre-prod.: Cristóbal Barberena. Fot.: Ricardo Younis. Cam.: Carlos Tovar. Fq.: José Gregorio González. Asist. de cam.: Ely Quintero. Fot. fji.: Antonio Puente. Mont.: Armando Valero, Sergio Curiel. Mús.: Guillermo Carrasco. Sond.: Héctor Moreno. Asist. sond.: Alejandro Rivas. Asesor téc. de elec.: Fernando Lira. Jefe de elec.: Raúl López. Asist. de elec.: Rafael Díaz, Federico Lira. Jefe de máq.: Antonio Subero, José Funes. Asist. de máq.: Guillermo Uribe. Dir. art.: Haydée Ascanio. Escen.: Gilberto Puli-do. Real. de esc.: Rubén Siso. Asist. de esc.: Guillermo Suárez. Util.: Nelson Ponte, Abraham Busse. Asist. de util.: Rafael Gómez. Vest.: Tamara Bozo. Asist. de vest.: Belinda Vivas. Maqll. y peluq.: María del Carmen Lira. Efec. esp.: Luis Pérez. Int.: Rubens De Falco, Orlando Urdaneta, Haydée Balza, Lucía Sanoja, Luis Abreu, Jesús Milán, Giles Bickford. Dist.: Pelimex.

MÁS ALLÁ DEL SILENCIO...

César Bolívar es un realizador desigual, quizá lo más parecido que tengamos aquí al buen artesano de películas, capaz de llevar a término aplicadamente un guión correcto, de contar dignamente una historia, pero dependiendo en exceso del material narrativo, a falta de genialidad, imaginación o qué? El hecho es que **Juan Topocho** (1978), su primer largo, resultó una deliciosa comedia crítico costumbrista, mientras que en **Domingo de resurrección** (1982) no logró profundizar toda la potencialidad de humor negro del caso, edulcorándola con la figura prescindible del niño en mística comunicación con su abuela. Alcanza la maestría con **Homicidio culposo** (1984), sin duda una de las mejores obras del cine venezolano, para repetir esquemas y desperdiciar un tema excelente en **Más allá del silencio**, su último film.

Todos lo han dicho: hay aquí tres historias, malamente entrelazadas. La central, la de **Fidel** (José Fidel Martínez), el delincuente sordo-mudo que oscila entre dos mundos: el uno, el barrio y la pandilla de asaltantes, en la que ocupa un lugar ancilar, configurando ambos un destino social en que es marginal entre los marginales; el otro, la escuela para sordos, la amistad y el amor, significando una eventual reden-



Más allá del silencio, de César Bolívar.

ción de aquel apretado círculo de cárceles del que proviene. La idea es muy bella, está bien caracterizada en los dos contextos, funciona el despliegue anecdótico (aunque se pueda lamentar la congelada duración de la secuencia en casa de la maestra, con ese rebuscado intento de un dudoso lirismo de la violencia, y la seducción del botones sordo y la turista alemana en la playa, cuya falsedad limita con la idiotéz) y las actuaciones son buenas. Está claro que el verdadero protagonista del film es **Fidel**, eficazmente secundado por esos dos discretos emblemas que son **el amigo** (José Gregorio) y **la muchacha** (María Isabel); que los verdaderos polos son el barrio por una parte y la escuela por la otra, implicando ambos los escenarios diegéticamente necesarios (supermercado y demás asaltos; casa de la maestra, casa de **María Isabel** con fiesta y todo, devaneos del trío por la Caracas nocturna; comisarías: lugar en que se enfrentan); que el verdadero conflicto es la difícil y, al cabo, imposible integración —que es, en su caso, una liberación— del doblemente marginado, incapaz subjetiva y objetivamente de escapar a su destino social. Este es uno de los temas centrales del cine venezolano, y si no ha engendrado una escuela trágica se debe, entre otras cosas, al lastre mecanicista, naturalista que arrastra, desde Clemente de la Cerda, produciendo a su nivel más bajo taquilleros pornopolíticos como la **Graduación de un delincuente** (Daniel Oropeza); a un nivel superior correctas películas “de acción” como **El atentado** (Thaelman Urgelles); y que espera, aún, muestras de nivel óptimo, como la que hubiera podido ser **Más allá del silencio**, de no haberse “distráido” con recetas paralelas.

Piénsese **Más allá del silencio** sin el abundamiento en la vida familiar del policía (Jean Carlos Simancas), que no nos interesa mayormente aquí —mientras que era un material clave en **Homicidio culposo**—. Piénsese en la utilización funcional de la figura del siquiatra especializa-

do en terapia del lenguaje que encarna Javier Vidal, sin someternos a la “exploración” de su problema. Y, al respecto, el relleno es más grave tanto porque desplaza el eje dramático del film, apartándonos de **Fidel**, recargando de información contradictoria e insuficiente al personaje: ¿su indefinición sexual, tendiendo al homosexualismo, se debe a que lo han educado sus dos tías? ¿Aprecia el universo sonoro porque le sirve de refugio frente al mundo hostil, pero al mismo tiempo lo convierte en militante de la expresión, al punto de fundar o regentar una escuelita “vanguardista” para sordos, por lo demás no muy flamante, pese a sus estudios en el extranjero, la expectativa ante su llegada, su presencia en televisión, sus conferencias? Y esta gula por el sonido, ¿es tan indiscriminada que lo mismo se deleita con un discurso de Hitler, el ruido del mar, la música clásica, los insultos de su mujer y de su nuevo marido y las propias grabaciones con que les responde? Sin olvidar el —¡ay!— símbolo final, cuando el oleaje sonoro coincide en su máximo nivel con la muerte de **Fidel**, desvirgándole literalmente el tímpano... Desde luego, no deja de ser un personaje potencialmente de interés, para elaborarlo con seriedad; así como, en fugaz aparición, lo es el transformista magníficamente interpretado por José Manuel Pozo: ambos apuntan, delineando un vacío, al tratamiento de la homosexualidad como tema, más allá del “tortuoso” ambiente teatral de **Homicidio culposo** —perdón por la insistencia pero la comparación se impone— o el operático oropel de este film.

Cabría, sin embargo, elogiar el protagonismo de la banda sonora, esa materialización del conflicto *mudez* (silencio) *expresión* (música pero también agresión de ruidos y gritos; palabras e incomprensión), prácticamente inédito en nuestros largometrajes.

JULIO MIRANDA
(A.V.C.C.)

Más allá del silencio. Venezuela. 1985. Color. 35mm. *Dir.:* César Bolívar. *Guión:* César Bolívar, José Ignacio Cabrujas. *Asist. de dir. 1.:* Humberto Olivieri. *Asist. de dir. 2.:* Morela Gutiérrez. *Script.:* Luisa De La Ville. *Prod.:* César Bolívar para Cinearte. *Jefe de prod.:* Henry Ramos. *Prod. de camp.:* Mary Black. *Asist. de prod. 1.:* Carolina Navas. *Asist. de prod. 2.:* Daniel Andrade. *Fot.:* José Vicente Scheuren. *Cám.:* Jimmy Nasser. *Fog.:* Hipólito Rojas. *Asist. de cám.:* José Gregorio González. *Mont.:* César Bolívar. *Asist. de mont.:* Freddy Vélez, Luisa De La Ville. *Mús.:* Vinicio Ludovic. *Sond.:* Josué Saavedra. *Asist. de sond.:* Lanfranco Spadaro. *Jefe de Elec.:* Augusto Castellanos. *Elec. 1.:* Raúl López. *Elec. 2.:* Gustavo Montenegro. *Jefe de mdq.:* Rafael Nieves. *Asist. de mdq.:* Misael Velarde. *Ayud. de mdq.:* Samuel España. *Fot. fij.:* Alliro Rojas. *Esc.:* Jasmin González. *Vest.:* Antonio Alfonso. *Asist. de vest.:* Aura Guevara. *Maqll.:* Stela Jacobs. *Util.:* Leo Barbara. *Asist. de util.:* Vicker Rodríguez. *Lab.:* Bolívar Films. *Mezcla.:* Orlando Andersen. *Int.:* Jean Carlos Simancas, Javier Vidal, Julie Restifo, Doris Wells, Luis Rivas, José Manuel Pozo, José Fidel Martínez, José Gregorio Lavado, María Isabel Calderón, María Hinojosa, América Barrios, Yajaira Orta, Alejandro Mata, Nelson Bocaranda, Gabriel Fernández, Eric Noriega, Violeta González, Ron Duarte, Pedro Durán, Pablo Gil, Yajaira Salazar, Carlos Cámara. *Dist.:* Blanca.

recorrer los Andes, el Zulia, la Costa Central, los Llanos, el Oriente, la Guayana.

Manuel de Pedro no es neutral. No se limita a recoger o datar la realidad musical sino a seleccionarla y densificarla para memorizar, celebrar y desencadenar la fuerza subversiva que entraña. No defiende la añoranza irreversible por un pasado recuperable o la nostalgia por una historia rural sobrepasada. Defiende la continuidad cultural y la creatividad de quienes, fieles a la tradición, saben armonizar el mejor joropo con las tocatas y fugas de Bach como Fulgencio Aquino, arpista de Charallave. No es la defensa del atraso y lo primitivo sin más ni más, sino la revalorización de lo que alimenta, prevalece y se mantiene en la forma de ser venezolano.

El mosaico musical resultante es positivo. En primer lugar, la banda sonora, tan decisiva en una película musical, ha sido bien trabajada. Supera las magulladuras y

disfrute festivo y la emotividad a caballo sobre los ritos tradicionales del pueblo. **Un Solo Pueblo** es una película como arte no de "entender" sino de "atender" y celebrar las emociones que genera. Película espectáculo, entrañablemente jubilosa. Se hizo film porque hay un pueblo que se expresa vigorosamente en su música y un público que se mira en su espejo y se siente aludido. Lo palpé en la sesión de estreno. Nunca había sido testigo de una reacción tan entusiasta, coreada, tan cómplice, participativa y vitalista.

Lamento, sin embargo, la poca luminosidad en varios pasajes. ¿Obstáculos de presupuesto? También observé efectos de cámara pasmada. A trechos la coreografía exigía mayor vivacidad. Se desaprovecharon primeros planos muy sugestivos como los del dúo zuliano. Algunos encuadres cortan negativamente elementos fílmicos fundamentalmente expresivos como el movimiento de los pies en los bailes. Faltó

UN SOLO PUEBLO

Las producciones de Manuel de Pedro son muy escurridizas. No se dejan encasillar fácilmente. **Juan Vicente Gómez y su Epoca, Iniciación de un Shamán o Los Presos hacen teatro...** ¿son películas de ficción o más bien documentales? Manuel de Pedro representa un estilo muy personal, un modo original de hacer cine. Me refiero a su insistencia indagatoria sobre la cultura venezolana. Pero aunque se le note la formación filosófico-humanista, no trata de hacer cine etnológico al estilo de los institutos de rescate que archivan el folklore. Más allá del reflejo o mera constatación, de Pedro intercala la ficción, el cálculo ideológico.

La película que comento hoy también tiene aspectos documentales, pero los rebasa ampliamente. Sobre la tarea y el quehacer documental se desarrolla la ficción creativa del Director. Hay un plan, un estudio, una intención: reivindicar "lo nuestro" frente a la invasión de "lo extranjero", personificado por el Papá Noel navideño. Hay una trama latente: la lucha entre dos Venezuelas. No se trata de la pugna entre la civilización y barbarie de Rómulo Gallegos, ni entre lo urbano (desarrollado) y lo popular (subdesarrollado), sino entre dos fidelidades, entre dos formas de asumir la patria "sobre la misma tierra". La película describe la aventura del grupo musical *Un Solo Pueblo* a través de los santuarios folklórico-musicales más representativos de Venezuela. El proceso dura un año y se desarrolla a lo largo del ciclo litúrgico que abarca las principales festividades del calendario religioso. Comienza con los Sangreos, Fulías, Tambores, Mariselas y Guarafías de San Juan (24 de junio) y concluye también en la misma fecha con los Tambores de Caraballeda, después de



Un solo pueblo, de Manuel de Pedro.

opacidades consuetudinarias. Resaltó también la emotividad que segrega el espectáculo. Difícil olvidar a los rapsodas zulianos cantando en contrapunteo varias "décimas" estremecedoras de sagacidad, sabiduría y poesía popular. O la ternura infinita llena de alas, rocío y lunas de la *Paradura del Niño* en San Rafael de Mucuchies. O el lenguaje fílmico total en la escena del Pajarillo llanero donde los pasos del baile, el trote de los caballos desbocados, sonidos del arpa, el fuego de la parrilla y el rumor de la sabana se ensamblan en una misma imagen cuatrimañada. Igualmente el efecto coreográfico de los "ralentis" en la secuencia final durante el baile al son de los tambores de Caraballeda.

Constituye un mérito incuestionable de la película haber conseguido integrar la indagación musical dentro del espectáculo fílmico, la reflexión cultural asociada al

también, quizá, una concepción más pedagógica, el contexto psicológico o sociológico que inspiran esos bailes y canciones. Faltó a la canción su historia. Debiera haber sido aludida mientras se bailaba o tocaba.

Manuel de Pedro inicia con **Un Solo Pueblo** la "reactivación" cultural de la música venezolana. Fue con la cámara hacia "lo nuestro" y organizó una fiesta con el mejor menú musical de nuestra tradición. Descubrimos, ruborizados, los barnices que nos disfrazan y la insensatez mímica que nos caracteriza ¿Por qué preferir siempre lo ajeno?

CARMELO VILDA
(A.V.C.C.)

Un solo pueblo. Venezuela. 1985. Color. *Dir.* Manuel de Pedro. *Guión:* Manuel de Pedro. *Asist. de dir.:* Martha Peinado. *Secret. de prod.:* Elizabeth

de Suárez. Fot.: Rubén Allaro. Cam.: Rubén Allaro, Eddy León, Carlos Tovar, Martín Álvarez, Gyula David. Asist. de cam.: Michel Montes, Juan Suárez. Comp.: Ligia Puche. Mont.: Armando Silva. Sond. de camp.: Jorge Ríos. Sond. de est.: Armando Silva. Est. de sond.: Sincrosónico. Ing. de sond.: Luis Oberto. Lab.: Bolívar Films. Mez.: Orlando Andersen. Int.: Jesús Querales, Ismael Querales, Florentino Querales, Francisco Pacheco, Juan Correa, Alcides Llamozas, Rafael Torrelles, Diógor Berroterán, Zorana Valdivieso, Froila Gil, Liliam Frías, Loren Goltzer, Gerónima Escobar. Dist.: MDF.

YA KOO

Mucho se ha dicho, escrito y leído acerca del tercer largo de Franco Rubartelli. Se le ha observado desde la perspectiva antropológica, ideológica e, incluso, desde el punto de vista del análisis de "lo infantil". ¡Vaya ejercicio intelectual! Así nos mantenemos en *training* constante y vigilante. Pero ¡oh, vanos propósitos! ¿Por qué acudir a mí con la película menos apropiada? Porque resulta excesivamente fácil demostrar nuestras dotes de analistas con **Ya Koo**. Es una especie de tarea escolar, como cuando uno cursa un seminario de crítica en la universidad y desea impresionar al profesor. Uno se manda con sesudos análisis para demostrar la profunda densidad de pensamiento que guía nuestra pluma. Al final, todo resulta vano. Uno siente cierta desazón, una inquietud originada en el derroche de recursos de pensamiento, de citas de Sadoul, de Levi-Strauss, de Monsonyi, etc. A la postre, allí está **Ya Koo**, cumpliendo su objetivo, sin más ni menos.

La más reciente película de Rubartelli mantiene una continuidad lógica de tema, personajes y tratamiento con su anterior **Simplicio**. Se construye como una propuesta de cine entretenimiento, comercial, de factura profesional, que no aspira reinterpretar la mitología indígena ni remontar los orígenes del despojo cultural. Tan solo propone una anécdota funcional, que establece arquetipos con definidas conductas, que se resuelve por la vía más sencilla y que alcanza a establecer ciertos valores fundamentales. **Ya Koo** ha sido clasificada como una obra para niños, "para toda

Ya Koo, de Franco Rubartelli.



la familia" como suele decirse en cierto lenguaje estereotipado. Yo diría que **Ya Koo** es la visión de un autor, usualmente acorralado en el sífrino mundo publicitario por parte de sus críticos, que intenta proponer un tipo de cine tradicionalmente subestimado en Venezuela, pero que a todas luces cumple una función. Rubartelli ha sido el único con el valor suficiente para enfrentarlo, haciendo caso omiso de las críticas. La historia del niño pemón y la falsa monja contrabandista consigue atrapar la atención del espectador para conducirlo hacia un universo desconocido, reafirmando la validez de una cultura, unas raíces y una forma de entender el mundo. Es la clásica lucha del bien contra el mal, reafirmado con un sólido concepto religioso que funciona a favor de lo que representa *Papiwe*, el chico.

Ya Koo retoma la clásica anécdota del cine infantil y de aventuras, esta es, la busca del tesoro remoto, del sueño distante. Si en **Cazadores del arca perdida** se trata de localizar al Arca de los judíos, en **Ya Koo** se trata de volver a los orígenes, a la tribu, a los suyos. Para ello debe enfrentar un cierto número de obstáculos e ir cambiando los elementos que lo adversan. *Papiwe* transforma la manera de sentir, pensar y actuar de la falsa monja y la conduce hacia sus propios valores. La esencia de la aventura. ¿Y qué tiene de malo la aventura, esa que nos acecha a la vuelta de la esquina? Eso sí: **Ya Koo** no sirve para hacer ejercicios intelectuales. Otra es su función.

ALFONSO MOLINA

Ya Koo. Venezuela. 1985. Color. Dir. fot. mont. guión.: Franco Rubartelli. Asist. de dir.: Christian Castañeda. Prod.: Luigi Rubartelli, Ruby Avendaño. Fot. fjj.: Juanita Bárcenas. Mús.: Francisco Molo. Ing. de sond.: Mario Alfonso Bravo. Comp.: Ligia Puche. Técnicos.: Walter Véliz, Mireya Cortel, Manuel Reyes. Int.: Flor Núñez, José Gregorio Payama. Dist.: MDF.

CARPION MILAGRERO

Más que una adaptación, esta película es el desarrollo —buscado por el propio escritor, Luis Britto García, con la elaboración del guión— de un escrito exquisitamente literario. Con un criterio básico acertado, Michel Katz optó por buscar una forma cinematográfica no banal. Se trataba de traducir un texto intensamente poético, sobre el tema igualmente poético de la magia (con todo lo que tiene de bondad, de belleza y de alegría) rechazada y hostigada por una sociedad oprimida, egoísta y temerosa. Pero es evidente que no basta entender una generalidad para ponerla en práctica en un caso concreto y original.

Carpión milagrero, en efecto, nos deja singularmente insatisfechos, incapaz de determinar una forma total coherente y una atmósfera unitaria correspondientes a la fábula. Si es adecuada la esquematización de los personajes —el niño *Carpión*, la madre, el abuelo, la curandera y el preso por un lado; el jefe civil, el cura, el maestro farmacéutico por el otro; la bella *Soledad* y *Julian* puestos a mediar, con la historia de amor, la solución dramática— lo que vino a faltar fue la dimensión correspondiente al esquema, y sobre todo un contexto vivo, que sacara a la aldea de ese aspecto desierto, irreal, que sólo se rescata con el milagro de la inmovilización del sol en el medio del cielo. Claro, esa era la intención, pero al concentrar todo el lado oscuro de la vida en las autoridades, no se percibe a cabalidad ni siquiera el ejercicio de su opresión.

De los tres núcleos de personajes, el primero está en total desventaja con respecto al segundo, especialmente en el caso de la hermosa figura de la madre, condenada a resumir en un solo parlamento toda su vivencia y manera de sentir; y el propio *Carpión*, estático, sin encanto, sólo da su dimensión sensible en la deliciosa escena de la resucitación del abuelo. El segundo gru-

Carpión milagrero, de Michel Katz.



po, en cambio, casi se lleva la película, y el sentido cierto, hiriente, de su ridiculización, se diluye en una prolongación de la "escena cómica" que lo hace decaer al lugar común. Por último, *Julian* resulta poco convincente, inubicable en el conjunto, presentado en una secuencia larguísima en la cual deambula con una carterita de ron sin lograr establecer un vínculo real —ni siquiera el vínculo negativo de la soledad— ni con su casa, ni con la naturaleza, ni con la gente (compáresele con la figurita de fondo del "preso", infinitamente mejor lograda en poquitas escenas). La torpeza con la cual se presenta su amor infeliz por la bella *Soledad* desperdicia la encantadora presencia, y situación vagamente mágica, de ésta: faltó, por lo menos, un contrapunto más elocuente, más matizado, entre los dos personajes.

De este modo, la historia avanza entrecortada, sin ilación, quedando los aciertos como aislados entre sí, a despecho de la coherencia y fascinación del argumento. Sin embargo, la película logra hacernos creer en sus oposiciones básicas y nos conquista para la causa de la imaginación, de la bondad, de la travesura. Es entonces cuando llega, como una ducha fría, la última secuencia. La parábola del granito de maíz, en efecto, trastoca completamente el sentido del cuento: didáctica, moralista y fundamentalmente falaz, es un llamado severamente paternalista a dejarse de juegos, a ponerse a trabajar (sin que nada sugiera que estemos en un pueblo de "julianes", más bien lo contrario) y a alcanzar la felicidad mediante una mítica siembra que culmina en la milagrosa fructificación de una cuña del IAN.

AMBRETTA MARROSO (A.V.C.C.)

Carpión Milagrero. Venezuela. 1985. Color. Dir.: Michel Katz. Guión.: Luis Britto García. Prod.: Luis H. Jacko para Michel Katz y Antonio Lecuna. Fot.: Arthur Albert. Mús.: Vyas Brenner, Gualberto Ibarreto (canción tema). Int.: Rivelino Acosta, Toco Gómez, Napoleón Delfit, María Teresa Acosta, Arturo Calderón, Domingo del Castillo, Luis Rivas, Marilda Vera. Dist.: MDF.

Brazil, de Terry Gilliam.



BRAZIL

Al leer la reseña del crítico inglés Salman Rushdie en "American Films" (septiembre 85), nos enteramos de que la versión de **Brazil** que conocemos en Venezuela es la original —negativa y derrotista— que Terry Gilliam asignó a su interesante película, mientras el público estadounidense ha disfrutado de un final más reconfortante, donde la cámara de torturas se colma de las mismas nubes acolchadas entre las que volaba Sam Lowry y, al parecer, la imaginación derrota al despotismo.

En la versión británica, en cambio, Sam Lowry sucumbe a los sicarios. Dos veces. Una, al saber la muerte de la hermosa Jill Layton; la segunda, exactamente, a consecuencia del tratamiento psicológico al que es sometido para doblegar su rebeldía.

En todo caso, es la primera conclusión la que nos ha parecido más digna, a riesgo de quedar conceptuados como irreducibles optimistas...

Los comentarios en torno a **Brazil** han sido numerosos y profundos. Y no de otra forma hubiera podido considerarse una obra de tanta riqueza visual, provocadora e irreverente. Se ha indicado, por ejemplo, la atemporalidad en que se desarrolla una trama sólo en apariencia futurista. Se ha insistido en los frecuentes anacronismos que se repiten en la anécdota que, supuestamente, pertenece al porvenir y al universo de George Orwell.

Y es éste, desde luego, uno de los rasgos más perturbadores de la película, acentuado una y otra vez por alusiones fílmicas a los grandes clásicos del siglo. **Brazil** deviene, así, parábola de la violencia y la represión que se extiende a lo largo de la historia del hombre y contra los cuales pareciera no existir otro recurso que la evasión y el sueño.

Porque junto a Sam Lowry hay otros

dos personajes que comparten su adversión por el sistema y enfilan contra él las armas, del terrorismo ciego (Jill Layton) y del sabotaje técnico (Harry Tuttle). Al final, el sistema dará cuenta de la joven heroína, mientras Tuttle, en una de las escenas más admirables del film, se desvanece en una marea de papeles y basura que arrastra el viento.

Brazil está concebido de manera muy hábil, con un ritmo alucinante en su inicio, una sección intermedia más analítica en la que cada protagonista es ampliamente detallado, y un epílogo delirante, con balaceas y persecuciones en el más puro estilo de James Bond. Alguien comentaba a propósito de tal estructura que si bien la risa brotaba fácil al comienzo ante la absurdidad de las situaciones, la comedia se transformaba de inmediato en tragedia, al constatar el espectador que el mundo presuntamente futurista de la película pertenece más bien a la realidad que pretendíamos olvidar al sumergirnos en la oscuridad de la sala.

Entonces la ironía deja el campo al sarcasmo y las referencias a los *face-lifting*, a los restaurantes *a la mode*, a la uniformación en fin de la vida social, sorprenden a un público que desde allí en adelante apenas sonríe nerviosamente para disimular su incomodidad.

La asociación con piezas maestras del cine futurista es inevitable. Con **Metrópolis**, **Soylent Green**, 1984, y queda la de Terry Gilliam entre las más logradas de tal tendencia, gracias al despliegue visual a base de una fotografía de angulaciones sorprendentes y un montaje que mantiene la tensión y la atención total de los espectadores. Igualmente, cómo soslayar la vinculación de **Brazil** con la denuncia antiburocrática de **El Proceso** de Welles y, en general, con el cine que critica la deshumanización cada vez más notoria del mundo kafkiano que nos toca soportar.

Brazil queda, para decirlo con las ideas de Rushdie, como un canto a la incomformidad que da origen al exilio y un homenaje al loco que planea en cada uno de nosotros por el agobio cotidiano e impulsado, bien a la rebelión de la joven terrorista y del Tuttle provocador, o a otra, más callada, suerte de onanismo, de quienes defienden con el sueño su aspiración de autonomía.

ALBERTO VALERO

Brazil. Inglaterra. 1985. Color. Dir.: Terry Gilliam. Guión.: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown. Asist. de dir.: Guy Travers. Script.: Penny Eyles. Prod. ejec.: Arnon Milchan. Fot.: Roger Pratt. Cam.: David Garfath. Mont.: Julian Doyle. Mús.: Michael Kamen. Dir. Art.: John Beard, Keith Pain. Sond.: Bob Doly. Dis. vest.: James Acheson. Maqll. y peluq.: Elaine Carew, Sallie Evans, Sandra Shepperd, Mainir Brock. Int.: Jonathan Price, Robert De Niro, Katherine Helmond, Ian Holm, Bob Hoskins, Michael Palin, Ian Richardson, Peter Vaughan, Kim Greist, Jim Broadbent, Charles McKeown, Barbara Hicks, Derrick O'Connor, Kathryn Poson, Bryan Pringle, Sheila Reid, John Flanagan, Brian Miller, Simon Nash. Dist.: MDF.



De prisas, De prisas, de Carlos Saura.

DE PRISA, DE PRISA

En la perspectiva de la obra de Carlos Saura, *De prisas, de prisas* ocupa un lugar posterior a *Elisa Vida Mía*, film con el que el director español terminaba las búsquedas metafísicas en torno al inconsciente, búsqueda de la identidad a menudo teñida políticamente. El dato es interesante si tenemos en cuenta que *Elisa...* marcaba una primera culminación autoral de Saura, iniciada por *Peppermint Frappe* (1967) y terminada en la España post franquista y democrática. *De prisas, de prisas* es pues un cambio de rumbo de Saura, y no es extraño que antes de un vuelco estetizante (*Bodas de Sangre*, 1981, *Carmen* 1982) y un intento fallido por volver a los fantasmas del pasado (*Las Dulces Horas*), el director haya elegido esta crónica de la delincuencia juvenil, tema con el que en 1959 había iniciado su carrera con *Los Golfos*.

La anécdota es simple y lineal: un grupo de cinco jóvenes hace su vida en base a robos de carros, atracos y droga. Cuatro de ellos mueren al final y la única mujer del grupo escapa. Así contado, nada hace pensar en un film de autor, y sin embargo el elemento que más pesa en el film es la presencia segura de un director que detrás de las cámaras imprime su sello a la acción.

De prisas, de prisas es la forma en que estos muchachos viven y el film rara vez toma distancia frente a la visión del mundo que los protagonistas tienen. La denuncia, si acaso podemos llamarla así, de Saura, está en esta forma de vida en la que lo único que cuenta es la satisfacción, siempre pasajera de las necesidades inmediatas: alcohol, droga, electrodomésticos, un carro y, como único detalle de permanencia, un departamento propio a instancias de la mujer del grupo. El film no busca explicar la acción con datos exógenos, poco o nada sabemos del pasado de los protagonistas, salvo referencias al lugar de nacimiento, el reformatorio o una visita a la abuela de uno de ellos. Sus vidas transcurren en



Conducta impropia, de Orlando Jiménez Leal y Néstor Almendros.

CONDUCTA IMPROPIA

Se dice por allí que *Conducta impropia* es una mala película, cinematográficamente hablando. Todos han advertido la escasa calidad de la fotografía, la ausencia total de ritmo, la voluntad de no sacrificar en nada la extensión de los larguísima testimonios. Se objeta entonces que nada de esto es un defecto, que cualquier intento de preciocismo haría menguar la denuncia, que al fin y al cabo lo que se quiere valorar es la confesión directa de los personajes entrevistados. Y surgirá una nueva objeción que hará notar que por lo menos un mínimo de cuidado en la factura hubiera sido deseable, que algún recurso de montaje, que una intervención más directa de los realizadores hubiera resaltado los contenidos de tales testimonios.

Por esta vía absurda se multiplican las discusiones en torno a *Conducta impropia*, discusiones que soslayan un hecho de base: este presunto documental no es para nada una película, por lo que insistir en si es mala o buena carece de todo interés. *Ese no es el punto*.

Casi creemos escuchar los ecos de las conversaciones previas al rodaje: ¿Por qué no hacemos una película? ¿Sobre qué? ¿Qué te parece la disidencia cubana, los exilados? Muy bien, muy bien ¿y si lo aderezamos con la represión de los homosexuales en Cuba? Mucho mejor, nos aseguramos público y solidaridad en contra del régimen ¿Y entonces? Filmamos entrevistas, por ahí andan Padilla y Franqui ¿Y Cabrera Infante? También sirve, y aquel travesti *La Caracol* que hace su show en New York ¿te parece? Excelente y llama a Valladares el siempre está dispuesto a colaborar en cosas como esta...". De ninguna otra manera hubiera sido posible concebir un producto como *Conducta impropia* cuyo objetivo manifiesto es auspiciar una tendenciosa confusión en el espectador desprevenido, confusión que claro está no comparten los realizadores que apuntan certeramente su objetivo primordial: desprestigiar el régi-

el ahora, por no decir el "ya" y la única metáfora para describirlos son los desolados paisajes, llenos de desechos, que recorren una y otra vez.

Este corte sincrónico de la realidad, llevado a su extremo tiene su hábil construcción en la forma en que Saura, también libretista, recorta psicologías, las contrapone y diferencia, en una España ya en vías de europeización tras la parálisis del franquismo.

¿Qué hay detrás de estos personajes? La película no responde a esta pregunta, más bien busca levantar la barrera de la amistad que se tiene como único punto de referencia de sus actividades en un mundo que transcurre "en paralelo" con sus vidas y que sólo les ofrece la hostilidad de los controles policiales o la traición de un médico.

Esta negativa del film de trascender hacia un plano más totalizador, responde a una actitud deliberada del director, una especie de pudor frente a un mundo que claramente no es suyo. Pero por encima de todo esto, planea la sombra del pesimismo saureano.

La vida de estos "golfos" del post franquismo es acaso más triste que la de sus "golfos" de 1959, que al menos contaban con la esperanza de ver a uno de ellos convertido en torero algún día. En 1981 la vida de los delincuentes juveniles, carece de otro atractivo que no sea el *comic* de Mortadelo y Filemón, el carro nuevo o la libertad sin objetivo preciso, como la del caballo que huye sin saber hacia dónde mientras ellos aspiran droga a la sombra de los árboles.

HECTOR CONCARI
(A.V.C.C.)

Deprisas, deprisas. España. 1983. Color. Dir.: Carlos Saura. Guión.: Carlos Saura. Prod.: Elías Quejereta. Fot.: Teo Escamilla. Mont.: Pablo G. Del Amo. Dir. art.: Antonio Bellón. Int.: José Antonio Valdelomar, José María Hervás Roldán, Jesús Arias Aranzueque, Berta Socuellamos Zarco, María Del Mar Serrano.

men de Fidel (que cada vez más devalúa sus bonos por cuenta propia sin necesidad de esta clase de ayudita suplementaria), más que examinar honestamente un problema más amplio que atañe a la libertad individual y los derechos humanos. Se dirá que ambas cosas son ignoradas en Cuba; la respuesta es, nuevamente, que es no es el punto de discusión, que lo verdaderamente objetable de esta infame **Conducta impropia** es la de tranquilizar la conciencia de los países donde se exhibe, asegurándoles mágicamente la pertenencia a lo que se ha dado en llamar el mundo libre.

El alegre despelote en la selección de los invitados a declarar persigue meter en un solo saco la disidencia, los descontentos con el régimen y los homosexuales (tales son las categorías anotadas en el informe de producción) confundiendo así la opinión libre del pensamiento con el ejercicio, que nada tiene de opción, de una conducta sexual en riña permanente con las normas sociales. Es decir, en **Conducta impropia** se pretende igualar una represión intelectual condenable sin cortapisas con otra represión *más aceptada socialmente*, más tolerable, que se activa estrictamente en las representaciones morales. La simpatía con el cubano homosexual se logra así por medio de un trampa extensión del sentido y no por comprensión justa de su situación, lo que desenmascara de entrada lo poco decoroso de las intenciones del film, sobre todo si se tiene en cuenta que la cuestión homosexual es la que se toma de bandera por el sesgo de escándalo, por rentable a fin de cuentas.

Pero volvamos a la presunción inicial: no se trata de negar que en Cuba se cometan atropellos, se trata de examinar la pasividad del espectador que presume que está a salvo de tales horrores. Apenas queda espacio para desmentirlo con ejemplos concretos. No faltará quien derrame lágrimas sobre la suerte de *La Caracol*, el travesti cubano, pero nadie parece recordar que todas las tardes un diario reseña en jocosos estilo las redadas de homosexuales; nadie parece recordar tampoco que hace apenas meses, transformistas y delincuentes fueron obligados a limpiar plazas públicas llevando a las espaldas infamantes carteles que rezaban *azote de tal barrio, azote de tal otro*. Parece también que una neblina amnésica borraría el hecho de que en este país se declara públicamente que tales *pervertidos* son enviados a El Dorado so pretexto de *faltas a la moral* o por *vagos y maleantes*, denominaciones jurídicas tan confusas y ambiguas como la de *conducta impropia*. La distinción entre travestis que se ganan la vida honestamente y los que no, opacan nuevamente la raíz de tolerancia moral que acusa la situación.

Además, con cuánto horror escuchamos el testimonio de Valladares acerca del niño violado en la cárcel, como si en nuestro país los correccionales no fueran motivo de vergüenza diaria, así como las

cárceles en general donde las atrocidades más inenarrables se suceden sin que nadie, excepto las voces de costumbre, se atreva a denunciarlas. Y esas visitas de Fidel en su Jeep a los centro de rehabilitación donde encarcelan homosexuales, ¿no se homologan acaso con los paseos relámpago que desde siempre todo tipo de autoridad gubernamental hace por nuestras cárceles con el solo designio de que los presos crean que se preocupan por ellos? Y la represión hacia la libertad de pensamiento político de la juventud ¿no presenta una sospechosa semejanza con cierta mentalidad liberal que pretende negar el ejercicio político en algunas universidades? Y la poca tolerancia con la vestimenta ¿no se puede comparar con el risible episodio, conocido en el mundo entero, del encarcelamiento en nuestro país de un conocido director inglés de teatro, nada más que por la forma de vestir?

Allá aquellos que prefieren creer que el encarcelamiento y asesinato de personas reconocibles no ha sido reemplazado por la represión atroz contra los anónimos, y que no distingan el diario ejercicio de hecho de lo que en Cuba, según pretenden demostrar los autores del film, es una situación de derecho. Allá quienes, saliendo del teatro, se reconfortan respirando el aire puro de un territorio libre. Habrá también quienes vayan a despejar la mente de los horrores recién vistos autoafirmándose en la ilusoria libertad de un bar de ambiente que, en algún mapa, debe figurar convenientemente enmarcado en creyón rojo. Es cuestión, como en Cuba, de aislar el virus.

RICARDO GARCIA

Conducta impropia. Francia. 1984. Color. Dir. y guión.: Néstor Almendros, Orlando Jiménez Leal. Prod.: Les films du Losange (Margaret Menegoz, Barbet Schroeder), Antenne 2 (Michel Thoulouze). Cam.: Dominique Merlin. Mont.: Michel Pion, Alain Tortevoix. Sond.: Daniel Delmau. Int.: Reinaldo Arenas, Susan Sontag, Herberto Padilla, Caracol, Guillermo Cabrera Infante, Armando Valladares, Fidel Castro, Ana María Simo, Juan Goytisolo, Carlos Franqui, Martha Frayde, René Ariza. Dist.: Blancica.

Los aventureros del tiempo, de Terry Gilliam.



LOS AVENTUREROS DEL TIEMPO

En esta época de vacaciones escolares, cuando al lado de las películas llamadas "de evasión" y de las producciones de Walt Disney, los dos films nacionales destinados a los niños —*Ya Koo* de Franco Rubartelli y *Carpión Milagrero* de Michel Katz— no se caracterizan precisamente por la riqueza imaginativa de su historia, rematada por una moraleja explícita, **Los aventureros del tiempo** aporta una nota de fantasía —habría que considerar aparte el caso de *La historia sin fin*— del todo bienvenida.

El protagonista de esta escapada por diversos momentos de la historia es *Kevin* (Craig Warnock), un niño inglés cuyos sueños están alimentados por la lectura, mientras que la vida de sus padres se halla mediatizada por el televisor, el fiel interlocutor que nutre y refleja sus aspiraciones al consumo y, de manera más general, a lo que no poseen. Su subordinación a los programas televisivos es tal que se traduce en indiferencia hacia su hijo, de quien se acuerdan sólo en el momento de mandarlo a la cama.

Los compañeros de aventuras de *Kevin* son seis enanos que difieren mucho de los tontitos y dóciles trabajadores que se pasaban de admiración frente a Blanca Nieves. En el film inglés son alegres bribones que se rebelaron contra el *Ser Supremo* (Ralph Richardson) porque estaban hartos de crear árboles, tarea que él les había asignado, reservándose labores más importantes. Antes de huir, le han robado algo sumamente valioso, lo más codiciado por el *Genio del Mal*: el mapa del universo con los huecos del tiempo. Gracias a este documento, saben donde encontrar un agujero por el cual deslizarse cuando

los persiguen. En uno de estos saltos históricos, irrumpen en el cuarto de *Kevin* y se lo llevan con ellos.

Terry Gilliam forma parte del grupo de cineastas denominado los *Monty Python*, que se ha especializado en las parodias. Con *El Sagrado Grial* (*The Monty Python and the Holy Grail*, 1974) y sobre todo con *La vida de Brian* (1979), que corre de manera paralela y hasta se confunde con la de Jesús de Nazareth, el género alcanza sus mejores momentos.

En el caso de *Los aventureros del tiempo*, sólo aparece la firma de Terry Gilliam, pero el espíritu y el estilo de narración transparentan la marca de fábrica. Los episodios se suceden con buen ritmo, concluyendo con una interrogante y empezando con un descubrimiento, pues no se sabe a qué época conduce el hueco. El interés despertado gracias a este factor sorpresa se ve mantenido por las diversas peripecias que pueblan cada secuencia.

El burlesco, tan característico de los *Monty Python*, se manifiesta en casi todas las historias, desde la presentación de un *Napoleón* (Ian Holm) que sólo disfruta de los espectáculos donde los actores son más pequeños que él, olvidando en este pasatiempo sus deberes guerreros, hasta la creación de un *Robin Hood* (John Cleese) bobalicón rodeado de malandros de la peor especie, pasando por el ogro del País de las Leyendas (Peter Vaughan), ser supuestamente feroz que, en realidad, está dominado por su mujer (Katherine Helmond) y sufre de males imaginarios.

Lo que predomina en el film es una fantasía desbordante, que se cuela por todos los rincones de las imágenes y propone una relectura de diversos hechos y perso-

najes legendarios, míticos o históricos. Estos abarcan desde el naufragio del Titanic hasta la figura de Napoleón y el combate entre Teseo y el Minotauro, es decir, la variedad de historias que han nutrido los sueños de *Kevin*. Quizás la confusión entre el rey Agamemnón y Teseo se explique por el hecho de que el último relato leído por el niño se refería a Agamemnón. Otro elemento notable es el contraste entre el *Genio del Mal* (David Warner) y el *Ser Supremo*. Mientras que el *Maligno* luce muy atractivo con su vestimenta (coraza, huesos y capa roja), su empeño en conseguir el famoso mapa que le permitirá escapar, con los diversos sortilegios y artificios que utiliza y que demuestran sus poderes, y finalmente, con su maldad sin fisuras, el *Ser Supremo* tiene el aspecto de un funcionario de la ONU, inflexible pero justo con sus criaturas. Frente a este digno representante del orden establecido, se entiende la rebeldía de sus subordinados que prefieren un mundo más colorido, donde se puedan desplegar los recursos de la inventiva personal y llevar una vida más emocionante.

Menos interesantes resultan las imágenes. Si bien la iluminación (Peter Biziou) proporciona el clima adecuado a cada episodio, a menudo los diversos planos están saturados. Todo pasa como si el responsable de los encuadres no hubiese podido resistir la tentación de captar todos los elementos de la rica escenografía y los movimientos que se producen en este marco. Hay notables excepciones, probablemente dictadas por las circunstancias, como en el caso de la lucha en el desierto contra el Minotauro.

Poco grata a nivel estético, aunque las imágenes estén coherentes con el estilo

adoptado, la película de Terry Gilliam queda como una buena parodia que ofrece elementos críticos hacia la televisión y una presentación no unilateral de las fuerzas del bien y del mal, contando además con una narración ágil y llena de fantasía.

ROSELINE PAELINCK
(A.V.CC.)

Los aventureros del tiempo. Inglaterra. 1981. Color. Dir.: Terry Gilliam. Guión.: Terry Gilliam, Michael Palin. Asist. de dir.: Simon Hinkley. Script.: Penny Eyles. Prod.: Terry Gilliam, Neville Thompson para Hand Made Films. Prod. ejec.: Denis O'Brien, George Harrison. Jefe de prod.: Graham Ford. Fot.: Peter Bizou. Cam.: David Garfath. Fog.: Robert Stilwell. Mont.: Julian Doyle. Dir. art.: Norman Garwood. Dis. vest.: Jim Acheson, Hazel Cole. Maqill.: Maggie Wetson, Elaine Carew. Mecl. sond.: Gath Marshall. Int.: John Cleese, Sean Connery, Craig Warnock, Shelley Duvall, Katherine Helmond, Ian Holm, Michael Palin, Ralph Richardson, Peter Vaughan, David Warner, David Rappaport, Kenny Baker, Jack Purvis. Dist.: MDF.

LA HISTORIA SIN FIN

Alucinación de obligatorio trayecto esa de abundar en extravagancias como dese- ar vernos la mirada con nuestros propios ojos sin sentir miedo, para, finalmente, temerla, acostumbrados como nos hemos vuelto a la costumbre. ¿Realmente *Historia sin fin*? La valentía se convierte en duda. Pronto es nada. Interminable, en reali- dad.

Lejos de un cuento de hadas, robots hu- manoides, objetos sensibleros, rayos láser corpóreos, la fantástica racionalidad de los seres que pueblan *La historia sin fin* apenas si podemos aprehenderla, no- sotros, adultos, demasiados lúcidos y, sin embargo, incapaces de interpelar la me- moria al menos, retrotraerla por algunos segundos y asegurar, mirada despierta, el maravilloso despliegue alado —los niños saben que no hay tales alas— para contar de las extensiones terrestres, marinas, fibrosas, sensitivas por donde desanda la esperanza sonriendo, de cuando en vez, triste. “¿Qué diría Camus?”, es acaso la proposición a la que llegaríamos.

De estructura lineal, la historia de esta película se complejiza en esa convocatoria de épocas y en la asunción de diversas si- tuaciones por parte del narrador que progresivamente van despejando las ex- pectativas creadas desde el inicio del film.

La ausencia de la madre y la existencia de un padre más ocupado que tierno, di- señan esa apariencia introspectiva que va conformando la personalidad de *Sebas- tián* (el protagonista) quien es objeto coti- diano de burla por sus compañeros de es- cuela. En realidad se trata de una larga introducción que no tiene mayor conse- cuencia en el relato posterior y que tal vez debió merecer mayor exploración, por



La historia sin fin, de Wolfgang Petersen.

cuanto es el enlace del mundo común con ese particular universo donde el niño se sumerge. La historia, en sí, toma impulso cuando *Sebastián* huyendo de las maldades de sus compañeros penetra en una antigua librería y a hurtadillas extrae *La historia interminable*, un grueso libraco cuyo contenido servirá al propio *Sebastián* para construir *La historia sin fin*. Recomienza el relato que se interrumpirá sólo para situar el tiempo, recordar al lector, a veces para retardar la acción, aumentar el suspenso.

La historia interminable, es pues, la película; su autor imaginario, *Sebastián*. Y en esta dirección veremos un paisaje hostil sirviendo de pretexto al encuentro de la prehistoria y la contemporaneidad en la figura de *Atriyus*. *Atriyus* es el pequeño guerrero dispuesto a enfrentar las más desérticas, dolorosas y hasta graciosas experiencias para sanar la enfermedad que aqueja a la Emperatriz *Fantasia*: la melancolía ante su inminente muerte; sabrá luego el requerimiento de un nombre a su existencia. *Atriyus* inicia su interminable viaje con *Horda*, su caballo, su amigo, al que verá morir en una escena de extraordinaria belleza dramática para iniciarse en el conocimiento de la soledad, ese mágico recinto donde por ceguera tanta tristeza se agolpa pero también el lugar previo al descubrimiento de la vida en todo su dialéctico devenir.

Es sólo el inicio, siempre el comienzo, de una búsqueda feroz cuyos hallazgos se entrelazan con los propios de *Sebastián*, el cual conoce muy bien con todo el horror, el delirio y el goce que implica, lo que es la fantasía.

En *La historia sin fin*, en las épocas que Pettersen ha sabido reunir hasta confundirlas, en el recorrido que forja *Sebastián* a través de *Atriyus* es donde la fantasía explota humani-caracterizando gigantescas piedras, montañas, rocas, grandes y pequeños seres que pueblan el relato. Dulces, feos, empedrados, dubitativos, melancólicos, los personajes del film no son "monstruos humanizados" que buscan ganar la simpatía de sus observadores —espectadores— mediante la espectacularidad de sus movimientos o la singularidad de un derroche escenográfico-animado, como en la cinematografía norteamericana de este género. Casi por contrapartida, en esta producción (¿paradójicamente?) germano-estadounidense, es evidente que, salvo las piezas imprescindibles a la comprensión del contenido filosófico humanista del film, el resto del "mecanismo" permanece como referencia del contexto. Es decir, del contexto ambiental donde se desenvuelven los personajes no se puede decir que sea "bello" o "extraño". Como referencia atemporal sólo existe, (al igual que los extravagantes cuerpos de los personajes), y si necesita adjetivos, tales serían rugoso, amorfo, lleno de sombras, reseco en casi su totalidad, inmóvil. Pero es que la movilidad está en los diálogos, en el

destino que cumplieron y/o cumplen estos seres y no tanto en el desplazamiento que se realiza exclusivamente por requerimiento de la narración y que la cámara, ¿producto de la imaginación de *Sebastián*?, no puede más que acompañar a veces a toda velocidad, otras con la lentitud que solidifica los sentimientos de los personajes en su trayectoria. Así, los encuadres ocupan en su mayoría esos estropeadísimos rostros, fracasados, cansados, soñadores, profundamente vitales en toda su senilidad. El humor no deja de ser agri-tud en ellos. La risa, desesperanzada esperanza.

Pettersen ha creado una fantástica travesía donde, sin embargo, por momentos la reiteración del discurso textual (en su doblez: imagen-diálogo) alarga la historia deteniéndola. Muchos regresos a la noche fantasmal en el depósito del teatro de la escuela desde donde *Sebastián* relata la historia. Por otra parte, el diálogo de *Atriyus* con el "enviado de La Nada" (representante de la muerte), encuentro por demás anunciado desde que empieza la historia, se muestra débil al limitarse a nombrar los hechos aprehendidos a lo largo del film. ¿Recurso pedagógico en una película para público infantil? Es difícil responder, pero quizá por ello el asesinato de ese "enviado" por parte de *Atriyus* casi que queda no más que como una bella metáfora, una linda imagen que revela las buenas intenciones de la película.

Habría mucho por decir de esta película. Agreguemos que no todos los filmes donde se mezcla fantasía (de los personajes) y realidad tienen resultados airosos. En este sentido, la simultaneidad de la vivencia entre narrador y relato y su definitivo encuentro en *La historia sin fin* no deja de conmocionar por su limpieza. Así el director ha condensado el tiempo, la experiencia humana, para hacer renacer el proyecto, el compromiso laberíntico de reintegrarle el nombre a una emperatriz, a una niña que tiende a envejecer en las entrañas de un monstruo nervioso: la Emperatriz *Fantasia*.

ANTONIO CRESPO

La historia sin fin. República Federal Alemana. 1984. Dir.: Wolfgang Petersen. Guión.: W. Petersen, Herman Weigel. Dial. adic.: Robert Easton. Prod. ejec.: Anna Gross, Robert Gordon Edwards. Fot.: Jost Vacano. Mont.: Jane Seitz. Mús.: Klaus Doldinger, Giorgio Moroder. Dir. art.: Götz Weidner, Herbert Strabel, Johann Iwan Kot. Esc.: R. Zehetbauer. Sond.: Milan Bor, Trevor Pyke, Vest.: U. De Rico, Diemut Remy, Reinhard Hellman, Jörg Trees. Maqll.: Hedy Pollack, Horst Kirchberger, Eddy Efrmann, Heiner Niehaus, Brigitta Ansary. Mezcl. sond.: Eva Claudius, Peter Bond. Int.: Barret Oliver, Gerald McRaney, Crum Garret, Darryl Cooksey, Nicholas Gilbert, Thomas Hill, Deep Roy, Tilo Prückner, Moses Gunn, Noah Hathaway, Alan Oppenheimer, Sydney Bromley, Patricia Hayes, Tami Stronach. Dist.: MDF.



El guerrero rojo, de Richard Fleischer.

EL GUERRERO ROJO

Fallido, sin angel, este **Guerrero Rojo** que señala la decadencia absoluta de un cineasta como Richard Fleischer, en cuya filmografía pueden localizarse obras espectaculares de mucho mayor aliento.

Fleischer integra la generación estadounidense de postguerra, junto a Fred Zinnemann, Laszlo Benedek y Robert Wise, y se inició con una temática social próxima a la "serie negra" que tantos buenos títulos acumuló en plena era mackartista. Traía el cine en la sangre porque su padre fue el creador de *Popeye*, y a partir de la década de los años 60 comienza una segunda etapa definitivamente comercial de la que recordamos las **20 mil leguas de viaje submarino** producida por Walt Disney, *Los Vikingos*, *El Viaje Fantástico* y, más recientemente, *Soylent Green*.

Vale decir que Fleischer ha abordado todos los géneros con éxito desigual, y *Guerrero Rojo* pareciera constituir un triste epílogo a su carrera cinematográfica de cuatro décadas.

Estamos ante una producción del género de *Excalibur* de Boorman y *Lady Hawke* de Donen, una historia fabulada donde combaten el bien y el mal en un mundo de personajes extravagantes y una alucinante escenografía. Sólo que la fascinación de aquellas dos magníficas películas cede su lugar a un creciente aburrimiento, una vez que ha tenido lugar el primer duelo de espadachines y los efectos visuales quedan como simples fuegos de artificio.

La principal limitación que, evidentemente, tuvo ante sí Richard Fleischer fue diluir las connotaciones léxicas del argumento para hacerlo digerible por el público infantil. La homosexualidad y la misoginia presentes en toda la filmografía de Fleischer continúa ahora en un mundo de hembras guerreras, de Amazonas que como el talismán esmeralda que motiva la acción, son intocables del sexo masculino y buscan, como aquel, provocarles la muerte.

Otro rasgo característico del autor ha sido la inclinación por lo barroco, por la riqueza excesiva de los trajes y la ambientación en general. Tenemos de nuevo secuencias que evocan las caminatas del ca-

plán Nemo en las profundidades del mar o el artefacto que realizaba aquel inolvidable *Viaje fantástico* por el torrente sanguíneo. Pero se trata de repeticiones desvaídas de momentos cinematográficos de indudable fortaleza.

Por último, la audiencia a la que se encamina la película ha obligado a Fleischer a dosificar e incluso suprimir la violencia y la crueldad propias de obras anteriores como *Soylent Green*, donde cuarenta millones de newyorkinos se entredevoran para sobrevivir, o las matanzas sensacionales a que se entregaban, hace ya veinte años, sus vikingos liderizados por Kirk Douglas. En *Guerrero Rojo* las cabezas tronchadas que saltan por el aire exhalan un inconfundible sabor a plástico...

En síntesis, una película de escasa calidad. Decepcionante.

ALBERTO VALERO

El guerrero rojo. Estados Unidos. 1985. Dir.: Richard Fleischer. Guion.: Clive Edton, George Macdonald Fraser. Prod.: Christian Ferry. Mús.: Ennio Morricone. Int.: Arnold Schwarzenegger, Brigitte Nielsen, Sandhal Bergman, Paul Smith, Ronald Lacey. Dist.: Blanca.



La historia oficial, de Luis Puenzo.

LA HISTORIA OFICIAL

El auge de las dictaduras militares en el Cono Sur durante la década del 70 dejó como saldo, amén de economías destruidas, muertes y exilios, una nueva figura dentro de la lista posible de violaciones a los derechos humanos: el desaparecido. Este verdadero "zombie" jurídico es una realidad a la que se accede a la vez con dolor, respeto y piedad: no está ya en el mundo de los vivos, pero tampoco ha muerto. Pertenecer acaso irremediablemente y para siempre a una zona vaga, difícilmente investigable y aterradora a la que no todos los sectores de la sociedad que integraba osan o quieren acercarse. Algunos por miedo, otros por cobardía, una minoría por saberse culpables y los más por la mala conciencia de haber volteado la vista cuando las desapariciones masivas tuvieron lugar, prefieren el alzarse

de hombros o el manto de olvido frente a una realidad que aún esclarecida legalmente, seguirá pesando sobre una sociedad en ruinas.

Este preámbulo es necesario a la hora de analizar *La Historia Oficial* film de Luis Puenzo que busca retratar, no el fenómeno de la desaparición, sino su secuela, cinco o seis años más tarde, cuando el régimen militar agoniza y sus consecuencias empiezan a sentirse, al paso de la libertad que avanza. (Otra acotación: el film es realizado bajo un gobierno democrático que permite el libre manejo de la información aún retaceada hacia 1982, cuando transcurre la acción). Una pareja, los excelentes Norma Aleandro y Héctor Alterio, profesora de historia argentina ella y ejecutivo de una transnacional él, celebran el cuarto cumpleaños de su hija adoptiva. Hay en estos primeros veinte minutos un aire de "falsa normalidad" cotidiana que empieza sutil e imperceptiblemente a requebrarse. Una amiga regresa de Caracas y la realidad del exilio se cuela entre la frivolidad de una reunión de amigas, las clases de la profesora se ven perturbadas por la curiosidad de los alumnos (La historia la escriben los asesinos insinúa uno de ellos por ahí) y la fiesta de cumpleaños de la pequeña termina en un ataque de histeria de ésta cuando sus primos mayores irrumpen en su cuarto armados de fusiles y pistolas de juguete.

La niña, se nos dice, es adoptada; pero nada se sabe sobre los padres. Y es que lo que hace de *La Historia Oficial* un film apasionante es la habilidad del libreto de Aida Bortnik de colarse dentro de la vida de la protagonista siguiendo la evolución de su conciencia. No hay una causa objetiva que precipite la investigación, primero tímida, luego cada vez más decidida de Norma Aleandro en ese Buenos Aires que recupera su libertad en medio de marchas, protestas, tumbas, tanteos y gritos. Antes bien, todo el trayecto que vertebra el film se inscribe dentro de un signo moral que tiene por objeto la búsqueda de la verdad. Esta búsqueda, al principio individual, marca la crónica de una toma de conciencia de una integrante de la clase media alta porteña. El tema, el gran tema de la película, es en última instancia la verdad, una verdad dolorosa a descubrir y asumir. Frente a esta alternativa cabe, como en el caso del marido, la huida, la autojustificación o el mirar hacia otro lado, o bien la decisión de convivir con el mundo real.

Ahora bien, ¿cuál es el mundo real? Existe una historia oficial, alienada respecto al país en que se vive: es la historia de los libros de texto, de la que los estudiantes desconfían, o la historia del pasado reciente, según la cual en Argentina entre 1976 y 1982 hubo sólo "subversivos muertos en acciones armadas". Pero hay otra historia, la de la muerte nunca aclarada de Mariano Moreno, uno de los primeros junistas de la independencia, discutida en una clase de bachillerato, o más cercanamente la historia de los desaparecidos

que pugna por desaparecer. El conflicto de estas dos visiones de la sociedad es el marco de la película y la vía de explicación adecuada de la misma.

Hay varias secuencias memorables en el film: las discusiones con los alumnos que resisten una visión falsa del país en que viven, la pelea de Alterio con su padre, un español republicano que sabe de injusticias y horrores, un encuentro furtivo en un café prodigiosamente bonaerense donde la sinceridad encuentra su camino entre una burguesa inteligente y un profesor de literatura perseguido en su momento o la sencillez patética con que la presunta abuela de la niña describe a los padres desaparecidos.

Si bien la cuestión de fondo es, y esto no escapa a nadie, política, esta aproximación individual y moral a la misma es la que da al film su valor: rastrear en el fondo de la conciencia de los cómplices y esta palabra, aunque fuerte, es la adecuada a los mecanismos que hicieron posible el horror.

La Historia Oficial más allá de sus indiscutibles valores cinematográficos, es una película filmada sobre las llagas de una sociedad y su lectura, dentro de estos parámetros, es también, no sólo un saludable ejercicio ético, sino un paso necesario en la revisión del reciente pasado latinoamericano.

HECTOR CONCARI
(A.V.C.C.)

La historia oficial. Argentina. 1984. Dir.: Luis Puenzo. Guion.: Aida Bortnik, Luis Puenzo. Prod.: Marcelo Piñeyro. Fot.: Félix Monti. Mús.: Attilio Stampone. Int.: Héctor Alterio, Norma Aleandro, Hugo Arana, Guillermo Battaglia, Chela Ruiz, Patricia Contreras, Anibal Morixe, María Luisa Robledo, Jorge Petraglia, Analía Castro, Chunchuna Villafañe, Daniel Lago, Augusto Larreta, Laura Palmucci.

LOS AMANTES DE MARIA

Este primer film americano de Andrei Konchalovsky parece un saldo de cuentas con las consecuencias de la segunda guerra en el alma del pueblo ruso, pero no desde la óptica del pueblo mártir y victorioso como siempre se ha visto, sino de la guerra como derrota más allá de la diferencia de vencedores y vencidos. Y para evidenciar que en una guerra todos pierden, el realizador soviético ha inscrito a su personaje como uno de los hombres capturados en el documental *Let there be light* de John Huston, un film realizado con una cámara escondida que registraba las entrevistas a soldados que regresaban del frente europeo y que echaba por el suelo todo el patriotismo americano: Los hombres no querían ir a la guerra, querían volver a casa.

El alegato pacifista de Houston, prohibido por el gobierno americano, le es válido por igual a Konchalovsky para los soldados rusos. Por encima de las consignas nacionales se sobrepone la condición del hombre. *Iván Bibic* (John Savage) al ser entrevistado es lo más sensato que puede ser un soldado, no quiere ser héroe y no teme ser tomado por cobarde, simplemente quiere regresar a casa.

Sobre las marcas que la guerra ha dejado en *Iván*, Konchalovsky elabora un discurso atormentado y por ello profundamente lúcido, porque esta asumido a nivel de las emociones. Más que un discurso ideológico, el autor propone la pasión amorosa.

Konchalovsky aprovecha al máximo la posibilidad de su producción americana para hablar de sus compatriotas, pero al nivel de los héroes derrotados, cosa que en su país habría sido tomado por disidencia. A pesar de su locación americana *Los amantes de María* es un film profundamente ruso, esa comuna de eslavos de Pennsylvania no está presentada como de emigrantes o extranjeros, de allí la escasa referencia al pasado.

Viven una Rusia contemporánea definida esencialmente por la fotografía y el tipo de pasiones que arrastran los personajes. En ningún momento se les siente influjos americanos, conservan su eslavismo en estado puro.

La anécdota es simple en su trama y obtiene su riqueza de los matices: *Iván* regresa a Pennsylvania luego de haber sido liberado de un campo japonés y se reencontra con la novia de su adolescencia: *María* (Nastassia Kinski) una mujer que desata feroces pasiones entre sus pretendientes y a pesar de su exultante sensualidad se mantiene virgen. Por momentos el personaje de María parece enunciar la patria, pero su carácter metafórico no cercena una pasmosa vitalidad que la vuelve completamente real y no una instancia simbólica. El primer encuentro sexual de *Iván* a su regreso se da con *Wynic* (Anita Morris), una mujer madura. Satisfecho los deseos comienzan a surgir los dolorosos recuerdos de la guerra. La marca del soldado. La escena permite conocer que la insatisfacción de *Iván* con *María* no tiene bajo ninguna forma carácter sexual, es tan sólo la imposibilidad de consumir el amor por la patria la que ha mellado su capacidad amoratoria.

En la frustración amorosa entre *Iván* y *María* flota una sombra de culpa que parece incidir sobre ella. *Iván* pudo ir a la guerra porque la amaba. Pero al llegar, otro soldado (*Frank*) se le ha adelantado. *María* está en romance con la generación bélica, aunque también sufre los embates amorosos de la vieja generación: el padre de *Iván* (Robert Mitchum). Su virginidad perecerá en manos de *Clarence Butts* (Keith Carradine), un hábil y pícaro seductor, imagen proyectiva de un político; él engendrará con *María* el hijo que *Iván*



Los amantes de María, de Andrei Konchalovsky.

desea tener. El más cínico de los pretendientes es el triunfante y *María* se transforma en su víctima.

El guión ordena un discurso fílmico a través de intensas secuencias, momentos de alegría abortados por el enfrentamiento entre los amantes que se disputan el amor de esa mujer. La trama fluye como un incendio. Inundados de gestos, miradas y continuas agonías, los protagonistas impulsan esa pasión eslava. La frustración de *Iván* y las marcas de la guerra se patentizan en metáforas crudas, desnudas: una ratita entrando por la boca, un corazón latiendo que se tira a la basura, una mano que se achicharra en una estufa (¿Inspirada en Van Gogh?).

La puesta en escena insiste más en la creación de atmósferas que en el desarrollo dramático, quedando éste bajo la absoluta responsabilidad de los intérpretes. En cada secuencia Konchalovsky imprime una arrolladora fuerza poética y de plenitud sentimental, momentos de gran cine: la escena donde *Iván* se marcha en pie sobre el techo del tren es magistralmente hermosa. El encuentro de *María* con *Iván* en el matadero, rechazada y consolada por un desconocido que le regala una manzana, es desbordadamente conmovedora. La secuencia de planos cuando *Butts* llega al pueblo es de una total inteligencia cinematográfica. Konchalovsky sensibiliza los objetos, emborracha de sentimientos las acciones, palpita el tiempo, hace piel la pantalla.

La fotografía de Juan Ruiz Anchia es notablemente rusa: noches azuladas, vuelca de colores eróticos la habitación, resalta los tonos sangrientos del matadero, apoya la trama con la luz de las estaciones bañando la solitaria silla en los pastizales. Su iluminación emana ardor, dolor y soledad.

La interpretación de Nastassia Kinski es abismal: mueve las piernas, se contor-

siona, gime, hay vacíos en la mirada, frustración en los ademanes, movimientos corporales como aquél en la plataforma del ferry entregándose a ese mar libertario. Combina ardor sensual con tristeza logrando una apabullante melancolía. Por su parte John Savage, el tímido provinciano que vieramos en *Hair* de Milos Forman es en este film una asombrosa revelación como actor dramático, afirmando una personalidad eslava mezcla de James Dean y Zbigniew Cibuski. Robert Mitchum alcanza en su vejez el mejor papel de su carrera, da la senectud y los últimos estrotores de la sensualidad con absoluta convicción. Keith Carradine llena la cámara con encanto y gracia pese a su repugnante personaje.

A pesar de crear un film de lecturas de doble fondo, preñadas de significados históricos, Konchalovsky ha narrado una conmovedora historia de amor, profundamente válida también en su epidermis, revelando influencia de la novelística rusa, esa nacionalizada pasión por el dolor, por lo inefable de los sentimientos. *María* parece inspirada en la Nastassia Filipovna de *El idiota* de Dostoiewski e *Iván* no es más que la historia personal de cualquier soldado que haya ido a la guerra.

DAVID SUAREZ

Los amantes de María. Estados Unidos. 1984. Dir.: Andrei Konchalovsky. Guión.: Gerard Brach, Andrei Konchalovsky, Paul Zindel, Marjorie David. Asist. de dir.: Maria Markof-Belaeff, John Kilik, Hugh Rawson, Joseph Winogradoff. Script.: Renate Schnerer. Prod. ejec.: Menahem Golan, Yoram Globus. Prod.: Bosko Djordjevic, Lawrence Taylor-Mortoff. Fot.: Juan Ruiz Anchia. Mont.: Humphrey Dixon. Sond.: Robbie Robinson. Dir. art.: David Brisbin. Vest.: Susie De Santo, Jim Hollyday. Maqll.: Cindy Cruz. Peluq.: Michele Payne. Int.: Nastassja Kinski, John Savage, Keith Carradine, Robert Mitchum, Anita Morris, Bud Cort, Karen Young, Tracy Nelson, John Goodman, Danton Stone, Vincent Spano, Lela Ivey, Elena Koreneva, Anton Sipos, Larry John Meyers, Anna Levine, Tania Harvey, Bill Smitrovich. Dist.: MDF.

RELACIONES PROHIBIDAS

A pesar de las apariencias, a pesar de combinar dos temas que podrían ser amplios como cualquier otro, este **Personal best** es un film excepcionalmente banal. De nada le vale introducir, con toda la buena fe del mundo, la homosexualidad femenina como algo más que posible, perfectamente natural y legítimo: al respecto, no va más allá de eso mismo, de una actitud moderna, tolerante y desinhibida al respecto. No hay que quitarle mérito a tal desprejuiciada y humana actitud —a la cual la falta de contexto social parece asociar, falsamente, el medio ambiente que rodea a los personajes—, pero éste sería su único mérito, y es poco, especialmente si se toma en cuenta el hecho de que el peso temático de la película no recae en él, sino en el segundo tema, el deporte. En efecto, si al tratar la historia de amor entre Terry y Chris se logra hacerla tan aceptable como una historia de amor heterosexual, el medio para lograrlo es el de hacerla meramente corriente, sin apoyo en una caracterización fuerte de los personajes (entre los cuales el de Terry, más madura e interesante, resulta particularmente descuidado), sin relaciones suficientes con los contextos personales y, mucho menos, con el contexto social. Es una historia de amor cualquiera, vista bien desde afuera, como mero comportamiento, y una historia de amor cualquiera, vista desde adentro, es acaso lo más aburrido e irrelevante del mundo.

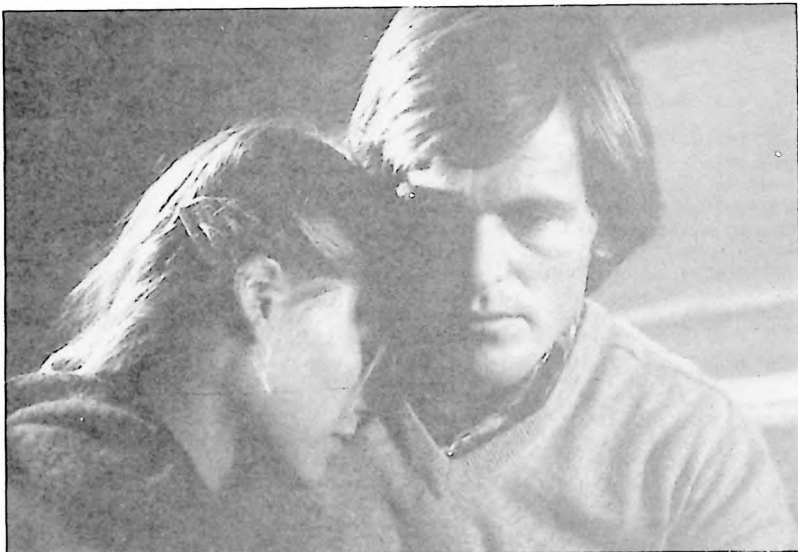
Una historia de amor es lo más personal que pueda imaginarse (y cuando no se logra penetrar en este *personal*, no le importa a nadie más que a quienes la viven), mientras el deporte es un tema exquisitamente colectivo pues, como el arte, toma vida en la inmersión social. El compromiso del deportista con su oficio (y se puede hablar de oficio también en el caso del supuesto amateurismo) es tanto más interesante cuanto más se relaciona con la exhibición frente a un público, masivo por excelencia. Pero, aquí también, Towne se queda en el descriptivismo más anodino, unos cuantos detalles técnicos, la cotidianeidad del sistema disciplinario, del descanso y del esfuerzo, la distracción y el accidente. ¡Cuánto se añora, en la pesadísima segunda parte de la película, **Las Olimpiadas de Tokio** de Kon Ichikawa! ¿En qué momento de estas **Relaciones prohibidas** llegamos a percibir la humana, conmovedora pasión que se esconde detrás de la hazaña espectacular del deportista, de ese admirable modelo de una humanidad agobiada e impotente, de aquél que nos dice lo que potencialmente es nuestro cuerpo, en fuerza, en hermosura, en libertad, en ductilidad?

Pero, a Towne le han informado que no

hay historia, o intriga, sin conflicto. Entonces, después de haber trazado los confiables itinerarios del romance y del pentatlón, los aderezo con el personaje del entrenador quien, con su autoridad profesional y sexual (es decir, masculina), influye malignamente en el romance y benignamente en el pentatlón, interviniendo acaso en el primero para ventaja del segundo. Decimos acaso, porque los niveles racionales y verbales de las relaciones humanas son en esta película notablemente confusos. El estilo de Towne se caracteriza aquí por una esmerada información visual, que no permite abrigar dudas sobre anatomías, lágrimas y congestionamientos epidérmicos, aditamentos y funciones de aparatos gimnásticos, posiciones afectivas, sedentarias y atléticas, y que incluye dos incongruentes primeros planos de una pistola de "starter" disparándose y algunos igualmente incongruentes alardes ópticos por los cuales un ejercicio iniciado por

conocimiento universal; ha aportado con frecuencia la fuerza de la denuncia social; ha aportado incluso, por ejemplo con el *nouveau roman*, interesantes pruebas del relativismo cognoscitivo; en algunos casos, ha incrementado la sensibilidad, la sensualidad estéticas, el regusto de la evocación precisa de la naturaleza. Pero el frío descriptivismo de **Relaciones prohibidas** no alcanza absolutamente ninguno de estos niveles, y si algo nos queda de su prolongado devaneo es un concepto del deporte tecnicista y funcional al egocentrismo más competitivo y mezquino: **Personal best**, el título original, es en verdad muy honesto con respecto al intrascendente resultado de esta puntillosa elaboración cinematográfica.

Y algo más: sacando cuentas, al final de la película, descubrimos que el aparentemente noble anticonformismo de la aceptación de la homosexualidad femenina es



Relaciones prohibidas, de Robert Towne.

una atleta es continuado por otras en el mismo plano y sin solución de continuidad. En cambio, qué cosa le está diciendo un personaje a otro queda sumido por lo general en una forma entrecortada, exquisitamente dialectal (jerga de alguna región estadounidense, jerga juvenil, jerga deportiva) para uso exclusivo de los iniciados y coterráneos. Puede que en ese esoterismo tenga su parte de responsabilidad una mala subtitulación, pero el hecho es que el diálogo queda reducido a mero efecto sonoro que, como todos los demás efectos de la película, concurre a acentuar la atmósfera de monotonía cotidiana que la invade.

Las corrientes naturalistas en el arte han tenido momentos tan gloriosos que algunos de sus productos mantienen una validez imperecedera. En particular, el arte naturalista ha aportado en muchos momentos más que las ciencias humanas al

un sutil ejemplo de hipocresía machista: no sólo el personaje del entrenador es el triunfante *deux ex machina* del fracaso del romance y del éxito del pentatlón, sino que al último minuto se presenta un supuesto buenmozo que paterna, generosa y virilmente rescata definitivamente a Chris del reino de las "amistades particulares". En una historia tan falta de humor como ésta, de nada vale el guiño final de Terry, con el supuesto chiste de "no está mal, por tratarse de un hombre".

AMBRETTA MARROSU
(A.V.C.C.)

Relaciones prohibidas. Estados Unidos. 1985. Dir., prod., guión.: Robert Towne. Asist. de dir.: Jerry Grandey, Bill Beasley. Script.: Ray Quiroz. Prod., etc.: David Geffen. Fot.: Michael Chapman. Cam.: Eric Andersen, Lance William. Mont.: Ned Humphreys, Jere Huggins, Jacqueline Cambas, Walt Mulconery. Mús.: Jack Nietzsche, Jill Fraser. Sond.: Bruce Bisenz. Decor.: Rick Simpson. Vest.: Linda

Henrikson, Ron Heilman. *Magill.*: Christina Smith, Karl Silvera. *Pelug.*: Susan Germaine. *Int.*: Mariel Hemingway, Scott Glenn, Patrice Donnelly, Kenny Moore, Jim Moody, Kari Gossweiler, Jodi Anderson, Maren Seidler, Martha Watson, Emily Dole, Pam Spencer, Deby La Plante, Mitzi McMillin, Jan Glotzer, Jan Van Reenen, Alan Feuerbach. *Dist.*: MDF.

PARIS, TEXAS...

El alemán Wim Wenders, uno de los más grandes cineastas de la actualidad, es escasamente conocido en Venezuela. De sus once largometrajes sólo se ha estrenado de manera comercial **El amigo americano**, y su circulación se limitó a salas muy especiales. **Hammett** duerme aún su sueño de filme no estrenado en el depósito de una importante distribuidora local, y una parte de sus restantes filmes se exhibió durante una única semana en la Cinemateca Nacional. Todo eso contribuyó a convertir en un acontecimiento el estreno de **París, Texas**, máxime porque la película sirve de marco para la reapertura de una de las pocas salas dedicadas al buen cine con que cuenta nuestra sufrida ciudad de Caracas; nos referimos al *Cine-Prensa*.

París, Texas mantiene en lo esencial todas las características temático-estilísticas que distinguen el cine de Wenders. Películas donde más que la historia se prioriza a los personajes. Estos se debaten permanentemente entre ponerse en acción, en movimiento, o en dejarse estar en la más absoluta abulia. Es decir, una clara disyuntiva, entre vivir, que implica el riesgo de sufrir, o en no-vivir, paralizarse, evitar toda posibilidad de compromiso afectivo o de sufrimiento. Son filmes estructurados como viajes, de óptica definitivamente masculina y en los cuales los tiempos muertos, los momentos en los que "no pasa nada", cobran tanta importancia como la misma acción; sus personajes marginales y desesperados son mejor conocidos por lo que no hacen que por sus acciones.

París, Texas, de Wim Wenders.



La fotografía de tonos crepusculares y de gran profundidad de campo, establece una perfecta comunión entre el paisaje y el personaje, de manera que lo externo funciona siempre como un auténtico acicate en el estado de ánimo de las criaturas wendersonianas.

La ciudad es una referencia obligada en sus filmes, muy particularmente todo aquello que implique movimiento, que la mayoría de las veces contrasta con la inmovilidad de los personajes: estaciones de trenes y metros, aeropuertos, escaleras mecánicas, ascensores, automóviles, trenes, aviones, etc.

Toda esta ilusión de viaje y de movimiento está asociada a una idea de búsqueda de sí mismos que muestran los personajes.

París, Texas con magistral guión del actor, director y escritor norteamericano Sam Sheppard, ya lo dijimos, no omite casi ninguna de las antes citadas características. Sin embargo, se nota en ella una variante fundamental. Por primera vez en una obra de Wenders el amor es el núcleo de la historia, aunque se ocupe de él de una forma mucho más elusiva que alusiva y se necesite enfrentar a la pareja a través de un espejo que no devuelve la imagen del interlocutor. Es una clara relación entre cine y realidad.

A pesar de que sigo creyendo que **En el curso del tiempo y El estado de las cosas** son todavía mejores, pienso que **París, Texas** es una grandísima película. Un filme lleno de desesperación y de amor con pequeños seres que viven perdiendo lo que aman sin agotar su capacidad de amar, lo que en cierto modo significa incrementar su posibilidad de sufrir. No obstante, el amor parece ser lo único realmente valioso en un mundo que amenaza permanentemente con aplastar la vida.

Todas las actuaciones son excelentes, pero la Kinski está soberbia y Harry Dean Stanton excepcional.

OMAR MOUZAKIS
(A.V.CC.)

París-Texas. Estados Unidos. 1984. *Dir.*: Wim Wenders. *Guión.*: Sam Sheppard. *Prod.*: Chris Sievernich. *Mont.*: Peter Przygodda. *Cdm.*: Robby Müller. *Mús.*: Ry Cooder. *Int.*: Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell, Aurore Clement, Mal Hunter, M. Carson. *Dist.*: Korda.

RAMBO II

La guerra de **Rambo II** es la guerra de Nicaragua. No la guerra que fue sino la que vendrá.

Si se acepta esa premisa **Rambo II** se convierte en uno de los documentos ideológicos más aterradores de los últimos tiempos. La revista francesa *L'Express* en una entrega reciente tilda de verdadera batalla editorial y cinematográfica a la que se ha entablado en la actualidad en USA en torno a la guerra de Vietnam: decenas de libros —sobre todo novelas testimoniales— y casi diez películas ya realizadas o en rodaje, tres o cuatro de las cuales serían ubicables dentro del ramboismo. Una de las piezas mayores del combate será sin duda Stanley Kubrick quien filma una novela, *El verdugo* (lo siento), de notable éxito editorial y al parecer de alto valor literario y que se espera se convierta en el Anti-Rambo.

Ahora bien, esa batalla ideológica tiene caracteres realmente curiosos. Primeramente su retraso. Durante diez años ni el cine ni la literatura americanos quisieron ocuparse de Vietnam. Estaba demasiado fresca la guerra, era demasiado dolorosa para mirarla de frente, dice un crítico cinematográfico. **Apocalipsis now**, **El cazador**, **Regreso sin gloria**, abrieron los fuegos, en general, acercándose a la derrota como tragedia que habría que exorcisar del inconciente americano. Igualmente hay que señalar que **Rambo** y congéneres aparecen como respuestas a esas primeras películas crispadas, culpabilizantes, luctuosas. Derrota sí, pero por no haberse atendido a una verdadera lógica de guerra o, mejor, por haberla supeditado a la lógica de los políticos, por no haber actuado a lo Rambo. Para demostrar esta pequeña y monstruosa tesis es que **Rambo** vuelve, *post festum*, al infierno asiático. Y lo demuestra: él solo acaba con una sustanciosa cantidad del ejército vietnamita en unos cuantos días. Y además demuestra que lo logra *contra* la razón política de su país, que a su vez recibe su merecido al final del filme.

En general, el esquema del filme de guerra americano, hablo del "género", reaccionario políticamente y fuertemente codificado formalmente, los buenos —los boínas verdes, por ejemplo— luchan por imponer la justicia y su triunfo es en el fondo el triunfo de la eticidad —patria, progreso, libertad...—. Ahora bien, **Rambo** no encarna la bondad, encarna la fuerza. Los procesos de legitimación de sus espectaculares hazañas son prácticamente inexistentes, para empezar él mismo ape-

nas habla. Y todos los discursos que sobre el se dicen están destinados a subrayar su carácter de fuerza de la naturaleza, implacable y ciega como aquella. Pero lo importante es señalar que su enfrentamiento con el estamento político no es un enfrentamiento político en el sentido de oponer unas razones políticas a otras. Lo que se cuestiona es la razón política en su totalidad. Y se la cuestiona en la medida en que coarta, limita, utiliza y en extremo anula esa instintividad elemental que Rambo representa tan excelentemente. Lo que hace perder aquella y cualquier otra guerra. Por supuesto esa valoración ética, esa incompatibilidad entre racionalidad e instintividad, el supeditar lo universal moral a la apetencia y la violencia individual, esa apología de la sinrazón se llama fascismo.

De lo que se trata es de dejarse de vainas. En un mundo de violencia sólo gana el perro más bravo. Todo discurso es camino hacia la traición. Toda disputa moral una castración del ímpetu y la fuerza del instinto. La violencia se legitima a sí misma.

Por eso decimos que esta pequeña guerra imaginaria por Vietnam —con libros y con películas— a lo mejor es en realidad la guerra (eventual) de Nicaragua —esa sí con napalms y misiles—.△

FERNANDO RODRIGUEZ
(A.V.C.C.)



Rambo II, de George P. Cosmatos.

Rambo II. Estados Unidos. 1985. *Dir.*: George Pan Cosmatos. *Guión.*: Sylvester Stallone, James Cameron, sobre argumento de Kevin Jarre basado en los personajes de David Morrell. *Prod. ejec.*: Mario Kassar, Andrew Vajna. *Prod.*: Buzz Feitshans. *Fot.*: Jack Cardiff. *Mont.*: Mark Goldblatt, Mark Helfrich, Gib Jaffe, Frank E. Jiménez, Larry Bock. *Mús.*: Jerry Goldsmith. *Dir. art.*: Roy Barnes, Agustín Iturte Sa-

lazar. *Sond.*: Rob Young, Bruce Botnick. *Vest.*: Tom Bronson. *Maqll.*: Leonard Engleman, Pamela Westmore, Elvira Oropeza. *Mezcl. sond.*: Michele Sharp, Denise Horta. *Int.*: Sylvester Stallone, Richard Crenna, Julie Nickson, Charles Napier, Steven Berkoff, Martin Kove, Andy Wood, George Kee Cheung, William Ghent, Vojo Goric, Dana Lee. *Dist.*: Blanca.

"Wim Wenders es el más grande cineasta surgido en el último cuarto de siglo."

Omar Mouzakis - EL UNIVERSAL -

GANADORA UNANIMEL



PARIS, TEXAS

UN FILM DE WIM WENDERS

ESCRITA POR SAM SHEPARD

Con NASTASSJA KINSKI - HARRY DEAN STANTON

DEAN STOCKWELL - AURORE CLEMENT / Dir. KF

Sus enemigos están tras él.
Mataron a su mejor amigo.
Persiguen a su hija.



BURT REYNOLDS EN
JUGANDO CON FUEGO

GEORGE SEGAL - CANDICE BERGEN - CHARLES DURNING - JENNINGS LANG
"JUGANDO CON FUEGO" ELMORE LEONARD - JOSEPH C. STINSON - ELMORE LEONARD
REDACTED BY BARRY DEVORZON - JOSEPH CONLON - REDACTED BY NICK McLEAN - REDACTED BY ROBERT DALEY
PRODUCCION POR JENNINGS LANG - DISTRIBUCION POR BURT REYNOLDS - UNA PELICULA UNIVERSAL

Ciclo Argentino

OMAR MOUZAKIS
(A.V.C.C.)

En ocasión de una muestra de cine argentino presentada en el Festival de Cine Nacional, en Mérida, y pocos días después en la sala caraqueña de la CANTV, publiqué un comentario sobre la misma en la edición N° 3 de *Encuadre*. Ahora, ante un ciclo similar exhibido en la Cinemateca Nacional en el pasado mes de julio, lo dicho en aquella ocasión sigue teniendo absoluta vigencia. De las nueve películas contenidas en la muestra hubo tres —**Los chicos de la guerra**, de Bebe Kamin; **Darse cuenta**, de Alejandro Doria; y **Asesinato en el Senado de la Nación**, de Juan José Jusid—, que ya habían integrado la anterior. Las seis restantes fueron **La historia oficial**, de Luis Puenzo; **Camila**, de María Luisa Bernberg; **No habrá más penas ni olvidos**, de Héctor Olivera; **El infierno tan temido**, de Raúl de la Torre; **El juguete rabioso**, de José María Paolantonio; **El hombre del subsuelo**, de Nicolás Sarquis.

Lamentablemente, por un problema personal, no pude ver **El hombre del subsuelo**, de Sarquis, un director al que mucho respeto y a quien el cine argentino le debe uno de sus clásicos: **Palo y hueso**. Pero del resto del material, salvo mínimas excepciones, sigo pensando exactamente lo mismo que ya expresara en el número 3 de *Encuadre*: "...visualizamos un cine arcaico, remanido, retórico y teatral; superficial en lo conceptual y perimido en cuanto a realización. Un cine sin audacias ni inquietudes y descaradamente oportunista como en el caso de **Los chicos de la guerra**, película dirigida por Bebe Kamin...". En el nuevo ciclo, **Los chicos de la guerra** se vio acompañada en el oportunismo descarrado por la aborrecible **La historia oficial**, de Puenzo.

La historia oficial era una de las dos películas más esperadas del evento, la otra era **Camila**. El filme de Puenzo venía aureolado por el prestigio de haber obtenido el premio del jurado ecuménico en Cannes, el premio especial del jurado en Cartagena, y el galardón como mejor actriz para Norma Aleandro en ambos certámenes, aunque en Cannes lo compartió con la norteamericana Cher. Pero sobre

todo el filme era aguardado con singular expectativa por el tema que trataba: el de los niños desaparecidos durante la dictadura militar en la Argentina.

Sin embargo, **La historia oficial** resultó un verdadero fiasco.

En lo específicamente artístico es una obra de nulos valores. A una puesta y unos encuadres totalmente chatos y nada imaginativos —la cámara, excepto la primera secuencia, no hace más que amontonar y comprimir a los personajes— agrega un tratamiento narrativo decididamente telenovelesco, con su consiguiente carga de clichés y sobreabundancia de situaciones y personajes que cuando no sobran, se resuelven mal. El guión es de una superficialidad extrema y de un oportunista melodramatismo. De tal naufragio no se salva siquiera el elenco, que cuenta con varios nombres calificados. La única

excepción es tal vez Chela Ruiz, convincente en el rol de la abuela. Norma Aleandro, a pesar de los premios, realiza una interpretación fría y epidérmica, mientras que a Héctor Alterio lo vemos muy exterior. De todos modos, el pecado no está en los actores, sino en los personajes carentes de toda autenticidad.

No obstante, no es su pobreza artística el delito más grave del filme. Lo que subleva es su oportunismo, su visión tan fariseica, escamoteadora y acomodaticia de un drama tan desgarrador. **La historia oficial** es un deplorable ejercicio de contrabando histórico donde casi, casi, se iguala a víctimas con verdugos.

Otra desilusión mayúscula fue **Camila**. El filme está inspirado en un caso real sucedido en el siglo pasado y que tuvo fuertes repercusiones políticas. La anécdota es muy conocida por los argentinos debido a

La historia oficial, de Luis Puenzo.



que aparece en la mayoría de los textos básicos de historia. Verdaderamente el drama de amor de **Camila**, tenía más de un costado por donde sacarle punta. En primer lugar, la propia historia de amor entre una adolescente perteneciente a una familia de encumbrada posición social y política y un joven sacerdote, era de por sí rica en vivencias y matices. Sobraban elementos por donde colarse a reflejar todo el agudo y complejo mundo de conflictos que una relación amorosa de tales características conlleva: la rebelión ante los prejuicios, la familia y la autoridad. La crisis entre la vocación sacerdotal y "el pecado", que en ese caso representó el amor para el cura, y por supuesto también para **Camila**. El valor de ambos para soportar, convertirse en fugitivos y finalmente enfrentarse al fusilamiento. Pero, además, la historia amorosa de **Camila** permitía también una inmejorable ocasión para reflexionar sobre el país argentino y su larga secuela de odios y antinomias políticas irreconciliables. Una reflexión por demás oportuna en un momento en que la democracia hace sus primeros pininos en ese país tras largos años de implacable dictadura. Sin embargo, María Luisa Bemberg malogró todo eso, como también la idea que ella misma insinúa de que los hombres prefieren satisfacer sus intereses políticos, aunque tengan que matar al amor y a la propia vida humana.

Hay superficialidades que por lo menos entretienen; **Camila** no. María Luisa Bemberg no llega siquiera a ser Corín Tellado, a pesar de la óptica bobalicona con que encara su película. **Camila** es un ejemplo de que lo pretencioso no es necesariamente sinónimo de talento ni rigurosidad. **Camila** es un filme fastidioso y de gran pobreza cinematográfica, independientemente de su nominación al "Oscar". El esquematismo y la superficialidad de los personajes alcanza niveles insufribles y, por otra parte, Susú Pecararo, además de su mala actuación, no puede convencer a nadie de tener los dieciocho años que requería la protagonista.

Paradójicamente el filme con mayores inquietudes de búsqueda cinematográfica, **El juguete rabioso**, sucumbe a una desdichada adaptación del original literario. Jamás la película logra transmitir el acuciante y desesperado espíritu contenido en la estupenda novela del inolvidable Roberto Arlt. Incluso en muchas ocasiones ese espíritu queda ridículamente falseado, como en la caricaturesca secuencia del homosexual en la pensión miserable, o el rocheleiro pintoresquismo con que se adorna a la tétrica pareja de italianos dueños de la librería, y especialmente al **Rengo**, personaje clave para comprender la verdadera desesperación de **Silvio Astier**. Lamentablemente necesitaríamos de mucho más espacio para demostrar y fundamentar en qué consiste esta, seguramente involuntaria, traición al espíritu arltiano. Pero la película en ningún momento logra transmitirnos esa idea de desesperado y humillante



El Juguete rabioso, de José María Paolantonio.



No habrá más penas ni olvido, de Héctor Olivera.

descenso a los infiernos que se desprende de la novela. Y ya que mencionamos el concepto de traición, allí es donde radica el déficit fundamental del filme, pues el acto de delación de **Silvio**, al denunciar al **Rengo** a la policía, tiene un sentido casi bíblico; brota de la furia de **Astier** contra Dios y al mismo tiempo representa su última y desgraciada batalla contra el mal —o el demonio— que cada vez lo seduce más.

Sin embargo, a pesar de esa falla tan garrafal que condena irremisiblemente el resultado final del filme, **El juguete rabioso** denota un encomiable esfuerzo por hacer cinematográfica la historia. Hay un aceptable trabajo de encuadre, una excelente ambientación de época y, por momentos, una buena puesta. Pero lo mejor, lo verdaderamente bueno, lo hallamos en

la iluminación. Y aquí si bien hay que darle todo el mérito que merece el gran fotógrafo que es "Pucho" Courtalon, no hay que negarle el que le corresponde a Paolantonio. Pues sin duda él estuvo detrás de esa iluminación notoriamente expresionista —no hay ninguna duda que era esa la luz del Buenos Aires suburbano de los años treinta— que contribuye a dotar a la película de su imprescindible clima triste, crepuscular, desgarrador y melancólico. Otro acierto fue la elección de Pablo Cedrón para encarar a **Silvio**, tal vez no sea buen actor, pero "es" en todo momento el atormentado adolescente que Arlt plasmó en su novela.

Finalmente, y exactamente al revés de lo que sucede en **El juguete rabioso**, **No habrá más penas ni olvidos** resulta una

digna adaptación de la no menos digna (aunque puede discreparse con ella) novela de Osvaldo Soriano. Sin embargo, no puede decirse lo mismo de la realización; es absolutamente convencional y poco imaginativa. En manos de otro director ésta podría haberse convertido en una gran película. El guión es muy bueno; posee ritmo, imaginación y un humor de esos que al final nos dejan el corazón estrujado y los ojos llenos de lágrimas. Al revés que en *Camila*, aquí los personajes son de verdad, y al contrario que en *La historia oficial*, la descripción que se hace de ese período de la realidad política argentina no se trepa al carro del oportunismo —mucho más por Soriano que por Olivera—, sino que se sufre y se comparte.

Pero si el guión es muy bueno, la interpretación es excepcional. Es casi injusto destacar nombres de un elenco tan parejo y calificado como éste. Pero las actuaciones de Ulises Dumont —¡Cuando no!—, Lautaro Murúa, Arturo Maly y Federico Luppi son magistrales. Lo cual ratifica, como también lo afirmamos en el número 3 de *Encuadre*, que la Argentina sigue siendo una inagotable cantera de grandes actores. Δ

La historia Oficial. Argentina. 1984. *Dir.*: Luis Puenzo. *Guión.*: Aída Borinik, Luis Puenzo. *Prod.*: Marcelo Piñeyro. *Fot.*: Félix Monti. *Mús.*: Atilio Stampone. *Int.*: Héctor Alterio, Norma Aleandro, Hugo Arana, Guillermo Battaglia, Chela Ruiz, Patricio Contreras, Anibal Morixe, María Luisa Robledo, Jorge Petraglia, Analia Castro, Chunchuna Villafañe, Daniel Lago, Augusto Larreta, Laura Palmucci.

El juguete rabioso. Argentina. 1984. *Dir.*: José María Paolantonio. *Prod. ejec.*: Sabina Sigler. *Dir. de prod.*: Reynaldo Mangiaterra. *Fot.*: Esteban Pablo Courtalon. *Mont.*: Oscar Souto. *Mús.*: Luis María Serra. *Dir. de sond.*: Miguel Babuini. *Esc. y vest.*: Marta Albertinazzi, Oscar Aizpeolea. *Int.*: Julio de Grazia, Cipe Lincovsky, Osvaldo Terranova, Pablo Cedrón, Lucrecia Capello, Salo Vasocchi, Nicolás Frei, Aldo Braga.

No habrá más penas ni olvido. Argentina. 1983. Color. 78 min. *Dir.*: Héctor Olivera. *Guión.*: Roberto Costa, Héctor Olivera sobre un libro de Osvaldo Soriano. *Prod.*: Aries Cinematográfica Argentina. *Int.*: Federico Luppi, Ulyses Dumont, Víctor Laplace, Rodolfo Ranni, Héctor Bidonde, Miguel Ángel Sola, Julio De Grazia, Lautaro Murúa, Arturo Maly.

Camila. Argentina. 1984. Color. 105 min. *Dir.*: María Luisa Bemberg. *Guión.*: María Luisa Bemberg, Beda Docampo, Juan B. Stagnaro. *Prod. ejec.*: Lita Stantic. *Mús.*: Luis María Serra. *Int.*: Susú Pecoraro, Imanol Arias, Héctor Alterio, Elena Tassisto, Carlos Muñoz, Héctor Pellegrini.

FICHAS TECNICAS

SUSCRIPCION (solo para el exterior)

A la presente estoy enviando un cheque por la suma de:.....
correspondiente a:

☐	1 año	—	4 ediciones
☐	2 años	—	8 ediciones
☐	3 años	—	12 ediciones

AMERICA	EUROPA	OTROS
\$ 8	\$ 10	\$ 12
\$ 14	\$ 18	\$ 22
\$ 18	\$ 24	\$ 30

Fecha:.....

Nombre:.....

Dirección:.....

.....Ciudad.....

Cod. Postal..... País.....

Profesión..... Edad.....

Observaciones.....

- * Tarifas indicadas incluyendo costos de envío aéreo.
 - * Si usted u otra persona está interesado (a) en otra (s) suscripción (es) por favor haga una (s) fotocopia (s) a este cupón.
 - * Si usted desea una edición anterior a la fecha de esta suscripción favor indique en la casilla de observaciones la (s) edición (es) y cuantos ejemplares solicita de cada una.
- El costo por ejemplar es de \$ 3 (incluye envío aéreo)

- * Favor emitir su cheque a nombre del CONAC y enviarlo junto al cupón de suscripción a la siguiente dirección:
Consejo Nacional de la Cultura (CONAC)
Coordinación de Cine y Fotografía
Avda. Ppal. de Chuao, Edf. CONAC, Piso 5o., Chuao, Caracas
1060, Venezuela - Apartado Postal 50995.

COLABORADORES

MARIA TERESA BOULTON

Licenciada en Arte e Historia de la Fotografía en la State University of New York.

CARMEN LUISA CISNEROS

Profesora de la cátedra Cine Latinoamericano en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Coautora del cortometraje *Yo, tú, Ismaelina*, del Grupo Feminista Miércoles. Jefe de producción del largometraje *Reinaldo Solar*, de Rodolfo Restifo.

HECTOR CONCARI

Licenciado en Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, Uruguay. Trabajó en las revistas *"Opción"* y *"Agu"* en Montevideo, Uruguay. Realizó cortos documentales para la Cooperativa de Cine Educativo (1976 - 1980). Colabora en la *"Revista de la Cinemateca Uruguaya"*, y en *"Cine-Oja"*.

ANTONIO CRESPO

Licenciado en Antropología, egresado de la Universidad Central de Venezuela. Master en cine en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Pasante en el Departamento de Cine de la Universidad de Mérida, Venezuela.

JOSUNE DORRONSORO

Licenciatura en Historia y maestría de Historia Económica Contemporánea de Venezuela, Universidad Central de Venezuela. Es autora de los siguientes libros: *"Torito: un espontáneo de la fotografía"* (1979); *"Significación histórica de la Fotografía"* (1981) y *"Pál Rosti; una visión de América Latina"* (1983).

RICARDO GARCIA

Estudiante de la Escuela de Artes de la UCV, Mención Cine. Coguionista, codialoguista y asistente de dirección del largometraje *Ifigenia* de Iván Feo.

AMBRETTA MARROSU

Miembro fundador de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos/AVCC, y de la Revista *"Cine al Día"* (1967). Ha realizado investigaciones cinematográficas para el Instituto de Investigación de la Comunicación/ININCO. Coautora del cortometraje *Yo, tú, Ismaelina*, del grupo feminista "Miércoles".

OMAR MESONES

Egresado de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos/AVCC. Asistente de Producción del largometraje *El Iluminado*, de Jesús Enrique Guédez. Productor de Campo del largometraje *Profesión: vivir*, de Carlos Rebolledo. Asistente de Dirección del largometraje *Reinaldo Solar*, de Rodolfo Restifo. Sonidista de los cortometrajes *Gente de Moto*, (Talleres del Conac) y *Noche de Navidad*, de Carlos Porte. Co-realizador del corto *La Entrevista*, (Talleres del Conac).

JULIO MIRANDA

Crítico de cine y literatura. Ha publicado nueve poemarios, una *"Antología del nuevo cuento cubano"* (1969), dos panoramas: *"Nueva Literatura Cubana"* (1971) y *"Proceso a la Narrativa Venezolana"* (1975); y tres libros referentes al cine nacional: *"En off"*, *"El cine documental en Mérida"* y *"Cine y poder en Venezuela"*. Dirigió talleres de literatura y expresión audiovisual, Universidad "Simón Bolívar", y de crítica de cine, Universidad de Los Andes. Es miembro fundador de la AVCC.

ALFONSO MOLINA

Periodista, crítico cinematográfico y publicista. Escribe en la columna *La Gran Ilu-*

sión del diario *El Nacional*. Coordinador cultural de las páginas de *El Diario de Caracas*, Secretario Ejecutivo del Primer Festival de Cine Nacional en Mérida (1980). Trabaja como colaborador del *Papel Literario* de *El Nacional*.

OMAR MOUZAKIS

Realiza críticas cinematográficas en el diario *"El Universal"*. Co-produce y co-dirige el programa de radio *"Cine crítica"*, el cual se transmite por la Emisora Cultural de Caracas. Colaborador de las publicaciones *"Estampas"* y *"Kena"*. Coordinador y programador de los *Martes Clásicos*. Corresponsal de la revista cinematográfica *"El Heraldo"* (España y Argentina). Jefe de prensa de los largometrajes *Rumildo*, de Oscar Montauti y *Caballo Salvaje*, de Joaquín Cortés. Asistente de dirección del cortometraje *Las frustraciones del señor fulano*, de Joaquín Cortés.

ROSELINE PAELINCK

Licenciada en Sociología y en Ciencias Religiosas, egresada de la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Crítica de cine de *"El Diario de Caracas"*, *"Clave"*, *"Azul"*, *"Solar"*, *"Contextos"*, *"Resumen"*, y *"Plural"*. Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos/AVCC.

MARIA ELENA RAMOS

Licenciada en Comunicación Social (Especialización Audiovisual). Investigadora en Artes Visuales. Museólogo. Profesora de Lenguaje, Comunicación y Pensamiento Visual en el Centro de Enseñanza Gráfica, CEGRA.

FERNANDO RODRIGUEZ

Presidente de la Asociación Venezolana de Críticos de Cine (AVCC). Miembro del Consejo Directivo de *Cine-Oja* (Cine al Día). Ex director de la Escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela. Crítico de Fotografía del diario *El Nacional*.

VIOLETA ROJO

Egresada de la Escuela de Letras, Universidad Central de Venezuela. Se desempeña como colaboradora de *"Cine-oja"* y es miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos/AVCC.

DAVID SUAREZ

Cursó estudios cinematográficos en el taller experimental de cine super 8 Universidad de Oriente. Participó en el Seminario *"Archivos de Imágenes en Movimiento"*, dictado por la Cinemateca de la UNAM, México. Cursó el taller de guiones en el *Centro de Estudios Literarios Rómulo Gallegos*. Se desempeñó como curador y programador de la Cinemateca Nacional de Venezuela. Coordinó el área de cine para el *IV Festival de Caracas*.

ALBERTO VALERO

Periodista y Diplomático, egresado de la Universidad Central de Venezuela. Corresponsal en Europa de la revista *Imagen* y del Inciba. Colaborador de los diarios *El Nacional*, *El Universal* y de las revistas *Cine al Día*, *Revista Nacional de Cultura* y otras publicaciones.

CARMELO VILDA

Licenciado en Filosofía, Universidad Católica de Quito, y en Letras, Universidad Complutense de Madrid, con un respectivo Postgrado. Realizó un Seminario de Semiólogía Filmica. Ha sido crítico cultural de la revista *"SIC"*, miembro del Centro Gumilla y profesor de Historia de la Cultura.

Aprenda algo sobre la Alimentación del venezolano

* Durante el I Congreso Nacional de Nutrición celebrado recientemente en Caracas, el Instituto Nacional de Nutrición y la Fundación Polar presentaron una ponencia elaborada por los doctores Humberto Méndez, Edgar Abreu y Enrique Ron, sobre la alimentación del venezolano.

Parece importante que la población conozca los resultados de la evaluación de la nueva Hoja de Balance Alimentario expuesta en dicho Congreso.

Las conclusiones principales de la Evaluación de la Situación Alimentaria y Nutricional del país en el período 1980/84, a la luz de los resultados de LA NUEVA HOJA DE BALANCE, son:

1. En el patrón de consumo calórico del venezolano promedio, los grupos de alimentos cereales, azúcares y grasas visibles aportan, en conjunto, el 70% de las calorías totales disponibles.
2. En el patrón de consumo protéico del venezolano promedio, se distinguen los productos animales (carnes, leche y derivados, huevos y pescados) contribuyendo con la mitad de las proteínas totales disponibles y los cereales con el 38%.
3. A nivel del habitante promedio de Venezuela, las disponibilidades diarias de calorías, hierro, vitamina A, riboflavina y niacina, están por debajo de los requerimientos respectivos establecidos por el INN.
4. En la dieta promedio, 81% de las calorías, 62% de las grasas y 50% de las proteínas, son de origen vegetal, lo cual se considera muy favorable para la salud del ser humano.
5. Se observa en los últimos años, una tendencia al aumento continuo del porcentaje de participación de las grasas en el total de calorías disponibles.

Dicha tendencia deberá ser controlada, a fin de evitar que

su ascenso alcance valores peligrosos para la salud.

6. La dependencia externa del país, en materia nutricional, es del orden del 50%, tanto en calorías como en proteínas.

Si analizamos la evolución de algunos alimentos en el período mencionado, que han tenido un peso importante en la dieta del venezolano, resaltan los siguientes comentarios:

- 1.) El trigo se consolida como el primer cereal de consumo directo en el país, observándose que su disponibilidad per cápita ha venido aumentando continuamente.
- 2.) La disponibilidad de maíz para consumo humano directo en 1984, se recupera ligeramente después de un descenso continuo de cuatro años.
- 3.) El arroz se recupera hacia el final del quinquenio después del violento descenso de su disponibilidad en 1981.
- 4.) La disponibilidad promedio de carne de res desciende en 21%.
- 5.) La carne de cerdo duplica su disponibilidad per cápita.
- 6.) La carne de pollo conquista la primera posición dentro de la disponibilidad per cápita del grupo carnes.
- 7.) Se constata la disminución continua de la importancia absoluta y relativa de los grupos: frutas y hortalizas, frente a la estabilización de las disponibilidades de granos leguminosos, y la recuperación de raíces, tubérculos, plátanos, los pescados y mariscos.

EXPOSICION

PREMIOS DE CONAC "DE FOTOGRAFIA TORO" 1985



RODRIGO BENAVIDES
LUIS SALMERON
PABLO KRISCH

ALVARO GARCIA CASTRO
RAFAEL SALVATORE
LUIS E. BRITO
BIBLIOTECA METROPOLITANA

AL 18 DE NOV DE 1985
ESQ. EL CONDE CARMELITAS
SIMON RODRIGUEZ
BIBLIOTECA METROPOLITANA
CONSEJO NACIONAL
INSTITUTO NACIONAL DE LA CULTURA

4 04 83

MA CINE

LIBRE
ENTRADA
RAVEN
CONAC

100

Auditorio
La Estancia
P.B.
Maraven
P.B.



POR LA FORMACION DE UNA CULTURA
CINEMATOGRAFICA

**Es nuestra labor
salvaguardar la memoria
cinematográfica
de nuestro país
como legado histórico
y cultural
para las futuras generaciones
otorgándole al cine
la posibilidad mágica
y científica
de captar
nuestras realidades.**

Sesiones: Domingos 11:30 a.m.(niños). Martes
a Domingo 6:30 y 9:00 p.m. - Galería de Arte
Nacional, Plaza Morelos, Los Caobos.
OFICINAS: Museo de Ciencias Naturales,
Edif. Anexo, 3er. Piso - Telf.: 571.01.76,
Apdo. 17045, Caracas 101

FONCINE

Artículo 3°

El Fondo de Fomento Cinematográfico es un ente destinado al estímulo de la actividad cinematográfica nacional, cuyos objetivos son los siguientes:

1

Estimular la producción cinematográfica nacional no publicitaria ni de propaganda institucional, realizada por los autores y productores que trabajan en el país con una inversión no menor del 50% ni mayor del 70% de su recursos anuales, a través de:

- a) Otorgamiento de créditos para el financiamiento de la producción, realización y terminación de películas de cortometrajes y largometrajes venezolanos.
- b) Otorgamiento de fianzas y avales a productores de películas venezolanas que soliciten créditos a organismos financieros, con la garantía de los incentivos a percibir por dichas películas, u otras garantías que se acordaren.
- c) Otorgamiento de incentivos al producto cinematográfico nacional exhibido, que llenare los requisitos exigidos.
- d) Contribución a la promoción de las películas venezolanas y de coproducción con mayoría venezolana, en el país o fuera de él.
- e) Otorgamiento de premios a la calidad de las obras cinematográficas nacionales y coproducciones de mayoría nacional.
- f) Financiamiento para la elaboración de guiones cinematográficos.

2

Contribuir económicamente con aquellos entes y organismos del Estado que desarrollen actividades de fomento, investigación, docencia, conservación, archivo y difusión cultural de la obra cinematográfica, así como con los entes privados miembros de este Fondo que desarrollen este tipo de actividades.

3

Contribuir económicamente con el desarrollo de los cines clubes y salas de arte y ensayo.

4

Conceder préstamos o incentivos a empresas exhibidoras que operen salas de exhibición en ciudades con menos de cincuenta mil habitantes y para cines de tercer turno situados en ciudades con más de cincuenta mil habitantes.

5

Conceder préstamos o avales para financiar infraestructuras industriales cinematográficas.

6

Otorgar aportes para la protección social del autor y trabajador cinematográfico.

7

Proponer medidas que estimulen la exhibición del producto cinematográfico nacional.

8

Establecer medidas y procedimientos para la aplicación efectiva de sus programas.

9

Colaborar en el estudio de medidas legales que favorezcan los objetivos del Fondo y proponerlos a los Poderes Públicos, a través del organismo cinematográfico competente.

10

Recabar fondos de entidades públicas o privadas para el cumplimiento de sus programas y objetivos.

una realidad

FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

Av. Francisco de Miranda, Edif. Torre La Primera, Piso 15, Chacao, Aptdo. Postal 61600, Caracas 1060
Telex 29457 FONCI-VC - Telfs. 31.43.55 - 31.13.10 - 31.09.64 - 31.53.18

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA
DIRECCION DE PLANIFICACION Y PROYECTOS CULTURALES

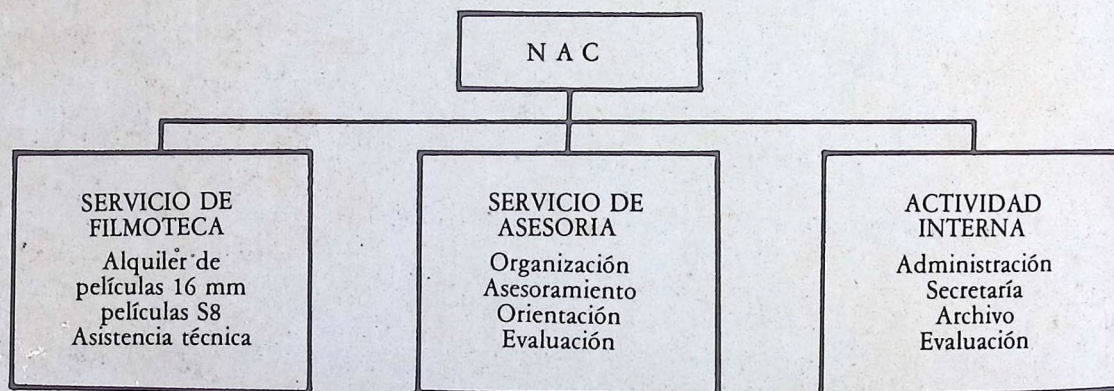
COORDINACION DE CINE Y FOTOGRAFIA

Programa de Apreciación y Difusión Cinematográfica

Núcleo de Apoyo a los Centros de Cultura Cinematográfica (NAC)

El NAC es un programa de servicios (asesoramiento, filmoteca e información) para los centros de cultura cinematográfica en todo el país.

Se inició en marzo de 1977 y responde en forma decisiva a la inquietud creciente por la difusión cultural del cine, ofreciendo los servicios de su filmoteca circulante, asesoramiento cultural, organizativo y técnico para el diseño de programas de los Centros de Cultura Cinematográfica adscritos.



EQUIPO DE TRABAJO

Coordinación: Dan. Sosa
Filmoteca: Rosaura Blanco

DIRECCION

Edificio del
Consejo Nacional de la Cultura
Coordinación de Cine y Fotografía
piso 5
Chuao - Caracas

TELEFONO

91.06.80

P. V. P. Bs. 10,00