



CONAC
Consejo Nacional de la Cultura
Coordinación de Cine y Fotografía

Revista de Cine y Fotografía



DETRAS DE LAS CAMARAS: Entrevista a Olegario Barrera •
FORO: El Sonido en el Cine Venezolano • **FOTOGRAFIA:**
Artículos, Exposiciones • **CRITICA CINEMATOGRAFICA**

AÑO INTERNACIONAL DE LA PAZ

**MIEMBROS DEL
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA**

**EN REPRESENTACION DEL PRESIDENTE DE LA
REPUBLICA**

PRINCIPALES:

Paulina Gamus Gallegos
Freddy Arreaza Leáñez
Raúl Nass
Pedro Luis Viloria

EN REPRESENTACION DEL CONGRESO NACIONAL

PRINCIPALES:

Miguel Henrique Otero Castillo
Gustavo Luis Carrera

SUPLENTE

Juan Pérez 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 Urbieto

SUPLENTE

Manuel Reverón

**EN REPRESENTACION DE LAS INSTITUCIONES
CULTURALES**

PRINCIPAL

Ilia Rivas de Pacheco

SUPLENTE

Aura Salas Pizani

DIRECTORIO

MINISTRA DE ESTADO-PRESIDENTA DEL CONAC

Paulina Gamus Gallegos

PRIMER VOCAL

Freddy Arreaza Leáñez

SEGUNDO VOCAL

Raúl Nass

DIRECTOR GENERAL

Pedro Luis Viloria (E)

SECRETARIO

Gustavo Arnstein

FE DE ERRATA:

Por causas ajenas a nuestra voluntad, el contenido de las páginas 16 y 17 del artículo sobre la película *Pequeña revancha* fue intercambiado. Es decir, este artículo comienza en la página 15, sigue en la 17, continúa en la 16 y termina en la página 18.

SUMARIO

- 3 VII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, Cuba, 1985
- 6 Entrevista con Jorge Alí Triana: Tiempo de Morir
- 8 "Los films que no filmé". Tomás Gutiérrez Alea
- 13 El ciudadano Kane

DETRAS DE LAS CAMARAS DE...

- 15 Pequeña Revancha

FORO

- 19 El Sonido en el Cine Venezolano

FOTOGRAFIA

- 29 Imágenes de la Revolución Mexicana
- 31 Historia Capitulada de la Fotografía. Capítulo IV
- 33 La propia foto
- 36 Premios Conac de Fotografía

38 LIBROS DE CINE Y FOTOGRAFIA.

CRITICA CINEMATOGRAFICA

- 42 Una noche oriental
- 43 Panchito Mandefuá
- 44 Noche de machos
- 45 Amadeus
- 46 África mía
- 47 Las hermanas alemanas
- 48 Leyenda
- 48 Silverado
- 49 Máscara
- 50 La traición del halcón
- 51 Cocoon
- 52 Volver al futuro
- 53 Los goonies
- 54 Rocky IV
- 55 Santa Claus
- 56 La chica explosiva

CORTOMETRAJES

- 58 Cruz Quinal, el rey del bandolín
- 58 Un cuento a la orilla del mar
- 59 Caracas night club
- 59 X-vocación
- 60 Algunas preguntas a las mujeres
- 61 Borderline
- 61 Mirando
- 62 Primer canto
- 63 Maurice Hasson
- 64 Casa Tomada
- 64 El gato mímico
- 65 Los gallos que atravesaron el Atlántico

CICLOS

- 66 Francés
- 72 COLABORADORES



CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

Ministra de Estado para la Cultura y
Presidenta del Consejo Nacional de la
Cultura, Conac:

PAULINA GAMUS GALLEGOS

Director General:

PEDRO LUIS VILORIA

Director de

Planificación y Proyectos Culturales:

PEDRO LUIS VILORIA

Coordinadora del

Area de Cine y Fotografía:

CARMEN LUISA CISNEROS

Equipo Redactor:

Directora:

Carmen Luisa Cisneros

Jefe de Redacción y Coordinador General:

Omar Mesones

Dirección Artística:

Eunice Fermín

Yaqueline de Boulton

Colaboradores:

Pablo Abraham, Laura Antillano, Rosaura Blanco, Erubi Cabrera, Héctor Concarí, Humberto Febres Cordero, Antonio Crespo, Josune Dorronsoro, Gioconda Espina, Ricardo García, Rodolfo Graziano, Diana Lichy, Ambretta Marrosu, Julio Miranda, Omar Mouzakis, Silvia Oroz, Roseline Paelinck, Eloy Pasolobo, María Elena Ramos, Violeta Rojo, David Suárez, Francisco Valdez Treviño, Alberto Valero, Carmelo Vilda

Fotografía de la Portada:

Una noche Oriental (Antonio Puente)

Depósito Legal: PP84-0100

Fotocomposición: Textos Eche, C.A. - 61.53.93

Impreso por: Econocopias

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

Av. Principal de Chuao

Edif. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC)

5º piso - Telf.: 92.00.90 y 91.06.80

Apartado Postal: 50995 - Télex 24220

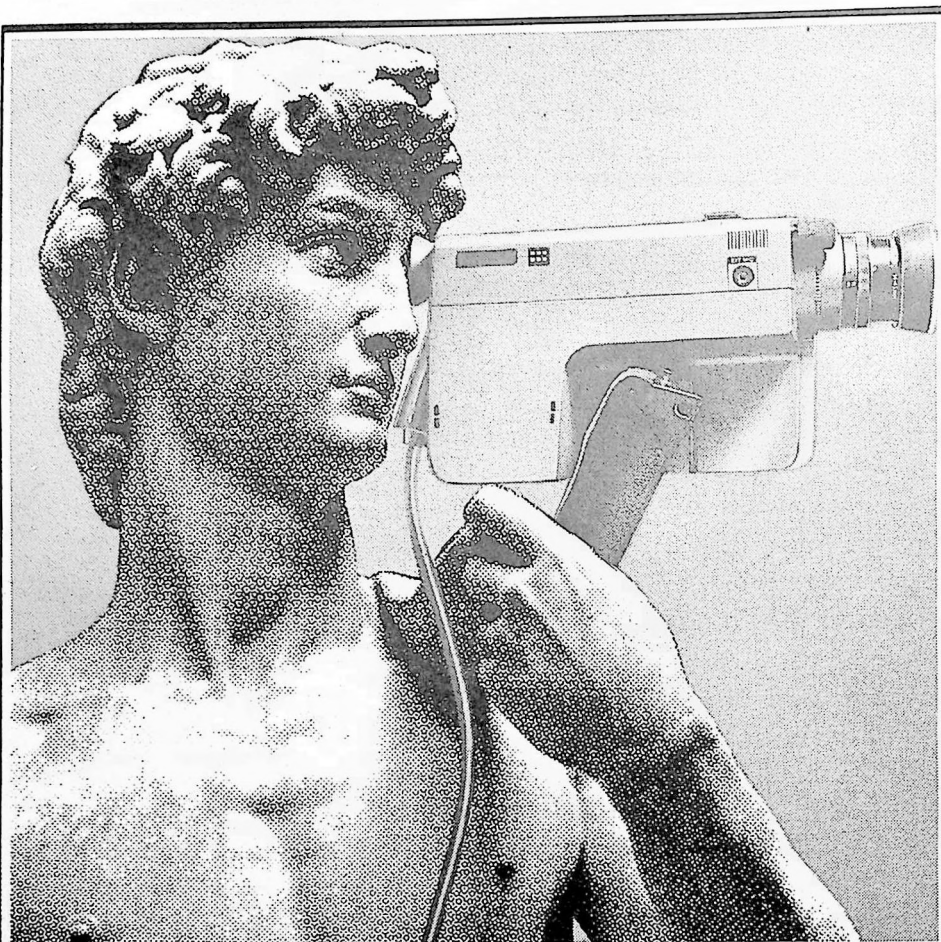
Caracas - Venezuela

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.

La revista **ENCUADRE** solicita estrictamente sus colaboraciones.

P.V.P. Bs. 10,00



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,
y los sábados a las 11:00 a.m. por Venezolana de Televisión, canal 8

maraven 
FILIAL DE PETROLEOS DE VENEZUELA



Tangos, o exilios de Gardel, un filme de Fernando Solanas.

VII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, Cuba, 1985.

Latinoamérica entera se proyecta en La Habana.

Los Eventos

Más de cuatrocientas películas, 6 salas de cine más las salas de proyección del *Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica* (ICAIC), decenas de realizadores (latinoamericanos y del resto del mundo), más de cien corresponsales y críticos cinematográficos e innumerables delegados extranjeros se dieron cita en esta séptima edición del *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* celebrado en La Habana del 2 al 15 de diciembre de 1985.

Aprovechando este encuentro fueron muchas las actividades y diálogos que tuvieron lugar; entre ellos cabe destacar el *Seminario sobre la Actual Situación del Cine en África, Asia, América Latina y Europa Occidental*, en el cual se discutieron aspectos de la producción, la exportación y la distribución cinematográfica en estas regiones. Dentro del marco de este Seminario Edgardo Pallero, Bebe Kamín y Manuel Martínez Carril presentaron un informe sobre la actual situación cinema-

tográfica en Argentina, Chile y Uruguay. El conocido crítico e historiador mexicano Emilio García Riera presentó la ponencia "Cine Mexicano: situación actual y perspectivas". Edmundo Aray y Julio Cabello estuvieron presentes con la ponencia "Balance del desarrollo de la cinematografía en Venezuela", en la que se puntualizó el desarrollo sufrido en el cine nacional a partir de la creación de Foncine. Bajo el nombre de "Conversación informal" los brasileños José Avelar y María Rita Galvao presentaron una interesante ponencia sobre la conjugación del documental y la ficción en el cine brasileño. Igualmente Kuishiro Kusakabe (Japón), Ashesh Rajadhyaksha (India) y Paulin Soumanou Vieyra (Senegal) presentaron ponencias en torno a sus respectivos países. Kusakabe, crítico cinematográfico y director del *Festival de Tokio*, explicó en pocas palabras la situación de la cinematografía nipona: "El número de personas que van al cine se ha venido reduciendo sustancialmente y de 1.127 millones

de espectadores registrados en 1958, descendió a 150 millones en 1984. La televisión y los video-cassettes son responsables en gran medida de esta situación y representan una verdadera amenaza para la cinematografía mundial".

Por su parte, Naceur Ktari, presidente de los cineastas de Túnez, trazó un esbozo histórico del cine de las naciones árabes, en especial de Egipto. Señaló que, en general, la producción cinematográfica se limita a imitar los parámetros del cine hollywoodense, con expectativas únicamente comerciales y totalmente divorciadas de la realidad social de esos países. Sin embargo, hay cineastas que sí realizan un trabajo de calidad que logra reflejar los intereses populares. Ktari concluyó informando que la producción en los países árabes es pobre, a excepción de Egipto que produce cincuenta largometrajes al año.

Además de este Seminario, tuvo lugar un encuentro entre los representantes y críticos de revistas y publicaciones de cine.

OMAR MESONES



Fernando Solanas durante el rodaje de *Tangos, o exilios de Gardel*.



Esperando la carroza.

Entre los principales acuerdos y proposiciones, cabe destacar:

- * Sistematizar el intercambio bilateral de información entre las publicaciones.
- * Autorizar la reproducción de textos con el señalamiento de la fuente.
- * Publicación de un anuario con los mejores trabajos aparecidos en cada una de las publicaciones de cine latinoamericanas.
- * Mantener abierto el diálogo.

Esperamos que la constancia (unida al trabajo) permitan el cumplimiento de estos acuerdos.

Los representantes de Sindicatos y Asociaciones de cineastas también aprovecharon la ocasión para reunirse en busca de acuerdos para hacer efectiva una mayor integración cinematográfica en latinoamérica. Argentina, México, Brasil, Ecuador, Perú, Bolivia y Venezuela realizaron un documento en el que se puso en relieve que uno de los mayores escollos para el desarrollo de una cinematografía propia es el injusto trato que recibe en su propio suelo tanto el cine como sus creadores y técnicos, básicamente por la acción de las transnacionales.

LAS PELICULAS

El tiempo era muy corto y las películas y eventos paralelos eran muchos. Para algunos, como yo, la mitad del problema estaba resuelto: ver la mayor cantidad posible de películas. Películas que uno sabía que difícilmente llegarán alguna vez a la pantalla venezolana. Pero esa mitad del problema tampoco era sencilla de resolver. Apenas acabado el desayuno se daba inicio a la larga jornada: visitar el casillero donde —con sorprendente eficiencia— los organizadores del Festival habían colocado la programación del día y las informaciones de última hora. Programación en mano, comenzaban las preguntas y consultas: ¿cuáles son las mejores, cuáles continuarán en cartelera, entre ésta y aquella (programadas ambas a la misma hora) cuál es más urgente ver? Aun con el

mejor asesoramiento, fue mucho lo que no se pudo ver, muchas fueron las películas que se dejaron para otra oportunidad...

Entre lo mejor del Festival estuvo *Frida*, del mexicano Paul Leduc. Hermosa película —formal y temáticamente— sobre la vida de la pintora Frida Kahlo. Aunque un tanto preciosista a nivel de imagen y con una cierta frialdad dramática, la excelente actuación de Ofelia Medina le aportó un vigor vital a esta cinta que compartió el Primer Premio Coral con *Tangos, el exilio de Gardel...*, la no menos interesante película del argentino Fernando Solanas, el mismo de *La hora de los hornos*.

La ciudad y los perros mereció el siguiente comentario de la prensa cubana: "En el plano cinematográfico *La ciudad y los perros* es un film desigual, con una excelente dirección actuarial que se nota en el trabajo de actores no profesionales". Este film del peruano Francisco Lombardi, basado en la novela homónima de Vargas

Llosa, nos muestra el estado de descomposición moral de los oficiales encargados de un liceo militar.

Tiempo de morir, del colombiano Jorge Alí Triana, se realizó a partir de un guión de su coterráneo Gabriel García Márquez. A pesar de que en el reciente Festival de Río de Janeiro causó gran entusiasmo, en La Habana pasó sin mucha gloria. Se le acusaron diálogos más propios de la literatura que del cine, además de responder con demasiada evidencia a la estructura y ambientación del *western*.

Del cine argentino el público dio una calurosa acogida a la ya mencionada *Tangos, el exilio de Gardel*, de Solanas, a *Esperando la carroza* y a *La historia oficial*, de Puenzo; no así a *Adiós, Roberto*, de Enrique Dawi, película que plantea los conflictos y prejuicios de la relación homosexual entre dos hombres.

Chico Rey, del brasilero Walter Lima, dividió la opinión de la crítica y del públi-



co. Por una parte se habló de ella como de una cinta que lograba una excelente génesis de la nación brasilera; mientras que por otra, se señaló que la película "se resistiente en el manejo de la acción (hechos y consecuencias) presente en su narración, lo que hace que en ocasiones pierda su propia lógica interna".

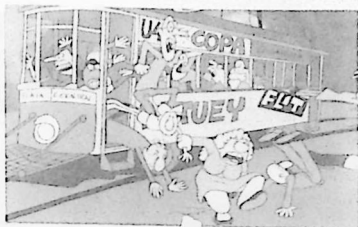
Fuera de competencia se proyectaron sendos ciclos sobre la filmografía cubana, filmes del argentino Fernando Birri y del brasileiro Nelson Pereira Dos Santos.

LAS PELICULAS VENEZOLANAS

Venezuela estuvo representada por cuatro largometrajes de ficción: **Pequeña revancha**, de Olegario Barrera; **Oriana**, de Fina Torres; **Ratón en ferretería**, de Román Chalbaud y **El atentado**, de Thelma Urgelles.

La impresión que nos queda al contrastar nuestra cinematografía (toda, no sólo la llevada a La Habana) es la de un cine que apenas ha logrado tocar niveles mínimos de corrección técnica y conceptual en sus propuestas. Sentimos con mayor claridad que formalmente nuestro cine no ha asumido el riesgo de explorar nuevas vías (a excepción de Diego Rísquez, aunque de una manera muy radical), ni ha logrado imponer un estilo propio en su forma de narrar, ni en sus imágenes, ni en sus actuaciones. En definitiva, un cine pobre, torpe, demasiado elemental y localista. Sobre todo esto último: localista. Porque sus aciertos y sus logros sólo se sostienen dentro de la perspectiva del cine nacional

Tangos, o exilios de Gardel, un filme de Fernando Solanas.



Vampiros en La Habana.

y difícilmente se sostienen al ser comparados con otras producciones más complejas y de mayor tradición, como **Frida** (Paul Leduc), **Tangos, el exilio de Gardel...** (Fernando Solanas), **Memorias de la cárcel** (con la que Pereira Dos Santos triunfó en este Festival en la anterior edición), **Tiempo de morir** (Jorge Ali Triana), etc.

Películas como **Oriana**, que acá en Venezuela fue recibida como un producto de excelente acabado, tanto técnico como formal, en Cuba pasó como una película de buena factura y gran dignidad, pero con muchas más pretensiones de lo que realmente logra tocar.

Pero para hacer justicia, hay que señalar y resaltar que de la representación venezolana presente en La Habana, fueron **Pequeña revancha**, de Barrera y, en alguna medida, **Oriana**, de Fina Torres, quienes dejaron bien parada a nuestra cinematografía.

Oriana tuvo una fría recepción por par-

te del público cubano, aunque la crítica la esperó con gran interés y la miró con gran respeto, indudablemente por los galardones obtenidos previamente por esta cinta venezolana. Sin embargo, el *Granma* señaló que "...**Oriana** no estaba libre de ciertos fantasmas europeos que se hacen sentir con su influencia, en especial Carlos Saura".

Pequeña revancha, por su parte, atrajo el entusiasmo de la crítica y del público. Película sencilla en su trama y en su realización, hecha con escasísimos recursos pero a punta de cariño y nostalgia, logra conmover al espectador y remontarlo a sus descubrimientos infantiles, sin caer en triquiñuelas efectistas. Con toda justicia esta *Opera Prima* de Barrera recibió el Gran Premio Especial del Jurado. No cabe duda que fue la nueva generación de realizadores venezolanos quienes salvaron al equipo.

Por último, Venezuela obtuvo otro importante premio: el de guiones. **Río Negro**, del venezolano-francés Athaulpa Lichy ganó este premio luego de competir con más de cuarenta guiones provenientes de los distintos países latinoamericanos. El premio consiste en cubrir todos los costos de la etapa de post-producción de la película realizada en base al guión premiado.

Luego de estas agotadoras "vacaciones", no nos quedó otra cosa que el placer de haber visto mucho del mejor cine latinoamericano: ¡casi nada para un venezolano, personaje permanentemente intoxicado por sobredosis de mal cine! Δ



Entrevista con Jorge Alí Triana:

Tiempo de Morir.

DIANA LICHY

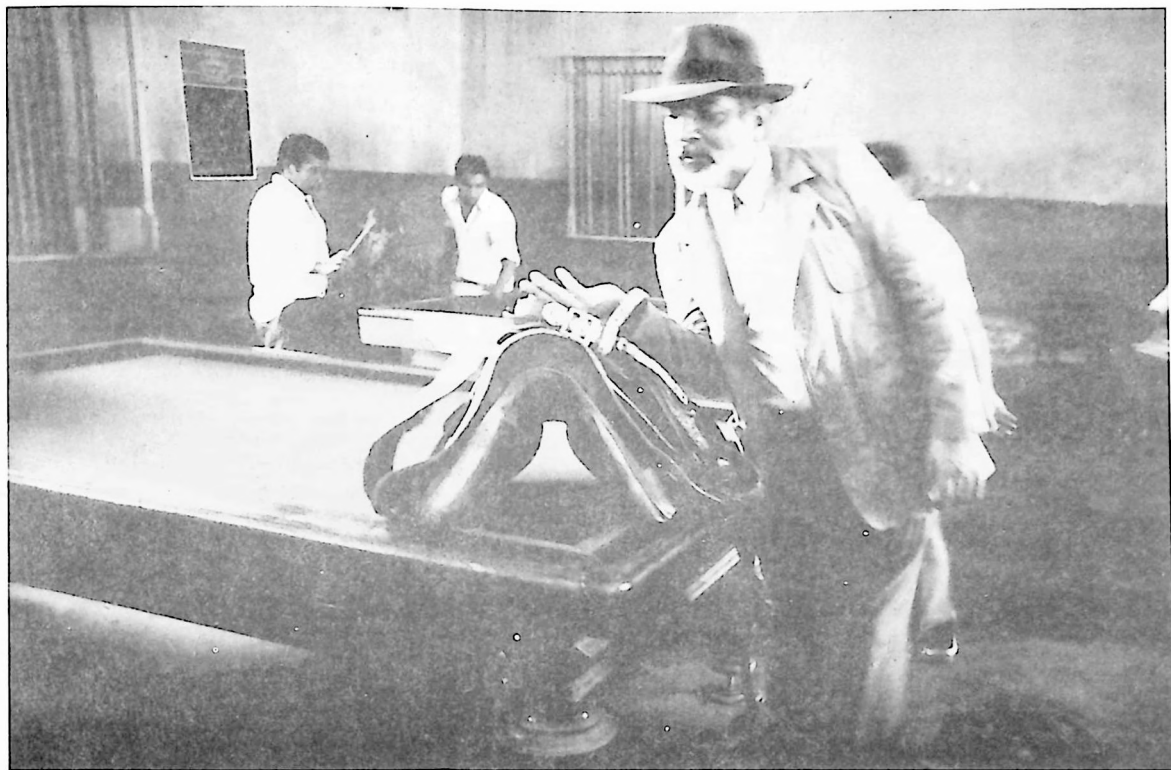
Tiempo de morir, el primer largometraje del cineasta colombiano Jorge Alí Triana, basado en un guión de Gabriel García Márquez, resultó una verdadera revelación durante su proyección en el reciente *II Festival Internacional de Cine y Video de Río de Janeiro*, al hacerse acreedor, entre otros galardones, del *Tucano de Oro*, como mejor película y *Tucano de Plata* a la mejor actuación, además de ser distinguido con el premio *Coral* a la mejor fotografía y a la mejor edición en el 7º Festival Internacional de Cine Latinoamericano (La Habana).

DL: *La primera cosa que quisiera preguntarle es ¿cómo nació la idea del film, su relación con Gabriel García Márquez, es decir, contar un poco la historia de la película?*

JAT: Todo comienza en el año de 1945 cuando García Márquez, para sobrevivir, hacía guiones cinematográficos en México. **Tiempo de morir** era un guión para una película de Ripstein Junior y fue rodada en estudio, en blanco y negro. Tenía la factura de un *western* de finales de siglo: con chalecos, botas y pistolas al cinto, sin ninguna poesía o comprensión de los personajes. En resumen, resultó una película muy convencional en su factura.

Tiempo de morir, de Jorge Alí Triana.





Tiempo de morir, de Jorge Ali Triana.

DL: *¿Y cómo es que se relaciona usted con la película?*

JAT: En el año de 1981 una productora de televisión, en Colombia, me llamó para realizar en video este guión de García Márquez. Era el libro escrito para el rodaje mexicano, y efectivamente, lo primero que hicimos Eligio García y yo, fue un trabajo dramático sobre el libro para el rodaje en televisión. De tal manera, que nuestro trabajo resultó muy simple, tuvimos que hacer una adaptación de Gabriel García Márquez a Gabriel García Márquez, es decir, despojar al guión de todo carácter *westerniano*. Me interesaba más el mundo interno que el simple argumento. La exposición de la vida y no solamente los personajes principales.

En el año de 1981, conocí a García Márquez, quien vio mi trabajo y le gustó mucho el video. En ese momento le propuse que quería hacer *El coronel no tiene quien le escriba*, obteniendo su consentimiento. Este es un trabajo que está adelantado, ya tenemos dos proyectos de guión. Cuento esto, porque significaba su aprobación al trabajo anterior *Tiempo de morir*. Sin embargo, al pensar que *El coronel no tiene quien le escriba*, sería mi primer largometraje me pareció muy arriesgado entrar directamente a trabajar esta obra. Entonces le propuse hacer en cine *Tiempo de morir*, porque, además, me resultaba un tanto penoso haberla dejado en el nivel del video. Ahora, no se trataba de repetir, sino de apoyarse en la experiencia. Yo pienso que el video y el film son muy diferentes.

DL: *¿Cuál es la participación de García Márquez en la película?*

JAT: Nosotros le propusimos a García Márquez la incorporación de nuevas secuencias. En el video yo había robado un par de escenas de un cuento de él que se titula *En este pueblo no hay ladrones*, para incorporarlas al guión. El no estuvo de acuerdo, dijo que

rompía la estructura del guión. Y por lo tanto prefirió escribir algunas secuencias, especialmente, para la película.

DL: *Llama mucho la atención el hecho de que siendo Tiempo de morir, una ópera prima, esté tan cuidada, quizás se deba a su larga experiencia en la televisión.*

JAT: Sí, yo pienso que en el arte, en general, hay comunes denominadores sumamente importantes para un realizador. Primeramente, su posición frente al mundo, la manera de mirar la realidad, la manera de reflexionar la realidad; y en segundo lugar, el ejercicio del conocimiento del oficio. Por ejemplo, yo creo mucho en la necesidad de aprender a contar historias, porque el espectador quiere ver historias, de ahí en adelante, lo que tú quieras decirle, más allá de la simple historia, es tu problema. A fin de cuentas, hacer arte es como hacer el amor: se necesita tener muchos deseos y mucha emoción. Δ

Tiempo de morir, de Jorge Ali Triana.



Tomás Gutiérrez Alea.

"Los films que no filmé".

SILVIA OROZ

Traducción: Carmen Luisa Cisneros



Tomás Gutiérrez Alea y Silvia Oroz.

Dentro de las actividades desarrolladas durante el VII Festival de Cine Latinoamericano, celebrado recientemente en La Habana, tuvo lugar la presentación del libro *Gutiérrez Alea: los films que no filmé*, segundo de una serie que se edita en Brasil (el primero tuvo como protagonista al realizador brasileño Carlos Diegues). La cineasta y periodista argentina Silvia Oroz, radicada en Brasil desde 1980, se propone con estas obras recuperar la memoria de los cineastas iberoamericanos, destacando, principalmente, el trabajo de los realizadores de América Latina y el Caribe.

Por considerarlo de gran interés para nuestros lectores publicamos el capítulo introductorio a la obra de uno de los más importantes cineastas contemporáneos y protagonista del nacimiento y consolidación del cine cubano.

SILVIA OROZ: *Sus films, realizados en diferentes etapas de un proceso de cambios tan radicales como el cubano, no son nunca panfletarios. Al contrario, abren nuevos espacios de experimentación estética. Inclusive, usted ha afirmado constantemente que el cine, para ser eficaz en el plano ideológico, debe serlo también en el cinematográfico.*

TOMAS GUTIERREZ ALEA: En una situación de lucha revolucionaria como la que nosotros enfrentamos durante toda nuestra vida, la responsabilidad social de un cineasta en relación a su obra tiende, a veces, a hipertrofiarse. Esa tendencia nos hace sentir una carga demasiado pesada sobre nuestros hombros y apenas permite nuestros movimientos porque pensamos que cada metro de película realizada debe convertirse en una descarga de ametralladora contra el enemigo. Ese peso puede transformar al cineasta en un simple ejecutor de instrucciones y, por tanto, restar eficacia al cine como tal. Jamás pensé estar libre de esa responsabilidad —vivo en una sociedad con la cual quiero mantener una relación productiva— pero al mismo tiempo no puedo negar que hago un producto muy particular. No soy un ingeniero, un constructor de puentes, un economista: soy un cineasta. Lo que hago es, fundamentalmente, un producto estético que cumple una función social. El cine es un espectáculo, las personas quieren divertirse con él. Si negamos eso y pensamos simplemente como un arma de transformación de la realidad, estamos también hipertrofiando su apreciación, ya que hay instrumentos de transformación más eficaces.

El cine debe cumplir su función social como espectáculo en primera instancia. Pero, además de eso, puede —y debe, diría yo— cumplir una función de movilizador de conciencia en el espectador. Un espectáculo de valor estético, que sirva al disfrute. El cine es más eficaz como obra de arte, a pesar de que lo es también en su función social movilizadora.

SO: *Las teorías cinematográficas que se originaron en América Latina —en particular después del triunfo de la Revolución Cubana— y se consolidaron en la década del setenta, rechazaban la propuesta de "espectáculo" o "valor estético", considerando al cine, exclusivamente, como arma de cambio social.*

GA: Fue una reacción lógica, porque el cine del cual nos nutríamos, que veíamos en medio de realidades que combatíamos, servía simplemente de evasión. Sabíamos que podía ser más que eso. Ahora bien, esa reacción, que es lógica y legítima, cuando se extiende al punto de ignorar que el cine es, en primera instancia, objeto de disfrute, deja de tener sentido. Los cineastas latinoamericanos tienen conciencia de responsabilidad social, pero no deben ignorar que el público está, histórica y fundamentalmente condicionado, en su mayoría, por el cine norteamericano. No se puede ignorar ese factor, no se puede negar, es más, tenemos que partir de él para transformar sus preferencias. Tenemos que jugar en eso con habilidad: el éxito del cine latinoamericano aumenta en la medida que se hace más atrayente.

SO: *Godard con aquella frase "Una cámara en la mano, una idea en la cabeza" que luego fue utilizada por el Cinema Novo y de ahí se extendió a todo el movimiento latinoamericano. Tácticamente —en lo que se refiere a la búsqueda de una identidad cinematográfica propia— fue un avance. Estratégicamente, exceptuando algunos títulos claves, al negar la función de*

"espectáculo", "entretenimiento", acabaron por producir films de "eficacia" limitada.

GA: Vivimos suficientemente esa etapa para llegar a una cierta objetividad y a una opinión distanciada al respecto. Esa propuesta de Godard tiene un valor extraordinario dentro de un proceso en el cual se destruyeron una serie de estructuras aparentemente inalterables en el cine. Abrió nuevos caminos y otras posibilidades de experimentación, un campo de enorme desarrollo para el cine. Pero con ello no llegó a establecer una comunicación con el público. Godard consiguió destruir el cine burgués, pero no logró crear un cine popular. Esa es nuestra misión, la comunicación con el espectador es fundamental.

La vertiente llamada "cine social" frecuentemente encuentra dificultades insuperables para comunicarse con el público, las personas no van al cine para oír una conferencia o recibir una lección. Van simplemente a ver un espectáculo y si no tomamos esto en cuenta no conseguiremos expresar nuestro mensaje.

SO: *El cine cubano, en general —o usted en particular—, se mantiene, hasta el momento, distante de posiciones ligadas al Realismo Socialista, fórmula en la cual han caído países de la misma ideología en algunas etapas.*

GA: De una u otra manera, la posición por la revolución y por el arte, tiene la necesidad de ser coherente con una y con la otra. Aspiramos del arte que sea revolucionario sin fórmulas mecánicas ni dogmáticas. Es evidente que el Realismo Socialista se transformó en una fórmula simplista de fácil literatura, cine y arte. Perdió eficacia porque esa fórmula implica la utilización de un héroe ejemplar que todo el mundo debe imitar. Eso es ya un comienzo de idealización de la realidad, y el arte deja de ser un reflejo de ella para convertirse en una imagen de lo que la realidad debería ser. Lo que se consigue con eso es reducir la capacidad de pensamiento del ser humano, y no ayuda a crear un hombre más complejo y más completo.

SO: *Su primer film fue un cortometraje basado en un relato de Kafka —Una confusión cotidiana— realizado antes del triunfo de la revolución. ¿Cuál era la situación del cine cubano en ese momento?*

GA: Por los años cincuenta, en Cuba, no había la menor posibilidad de hacer un film serio. No existía una industria como la mexicana o argentina, que posibilitara la realización de productos más o menos vulgares y rentables. Con frecuencia venían productores de México —y a veces de los Estados Unidos— a filmar aquí. Explotaban la Cuba folclórica, país de rumba, mulatas y mucho juego. El resultado en boletería era atractivo. La única cosa que se producía, periódicamente, eran los noticieros semanales, que hacían dinero con los comerciantes y los políticos. El primer film que hice fue ese corto *Una confusión cotidiana*, basado en un relato de Kafka.



Las doce sillas, de T. Gutiérrez Alea

Estábamos en 1950 y yo tenía definida mi vocación por el cine, a pesar de la realidad hostil del país a inclinaciones de ese tipo. Fue una manera de saber si éramos capaces, de ver qué pasaba cuando accionábamos la cámara para contar una historia. El relato escogido me permitía jugar con el absurdo y, ofrecía muchas posibilidades para desarrollar una comedia simple, ingenua, en el estilo de Mack Sennet. Ese corto no tuvo mayor trascendencia, fue simplemente un ensayo.

SO: *Usted realizó ese corto con Néstor Almendros (1).*

GA: Sí. Yo hice el guión como un simple ejercicio, y después nos entusiasmos con la idea de llevarlo a la práctica. Fue todo muy rápido, como un brinco. Conseguimos una pequeña cámara de ocho milímetros y un par de luces. Ese fue el comienzo.

SO: *También los dos documentales filmados en ese período.*

GA: Fueron encomendados por el Partido Socialista Popular, que era el nombre que tenía el Partido Comunista en la época. Uno era sobre el Movimiento Popular por la Paz, ya que estaba la guerra de Corea y querían enviar soldados cubanos para pelear junto a los norteamericanos. El otro era sobre una manifestación del Primero de Mayo. Ambos inacabados.

Parece mentira, hice también esos dos cortos con Néstor Almendros. Éramos muy amigos en esa época.

SO: *¿Usted militaba en el Partido Comunista?*

GA: No, ni en la juventud, ni en el partido. Nunca milité pero he trabajado siempre junto a ellos. Quien militaba era Almendros, afiliado a la Juventud del Partido Socialista Popular. Ahora, él insiste en decir que siempre fue "apolítico". Fue él quien me llamó para realizar esos dos cortos.

SO: *Háblenos de su experiencia en el Centro Sperimentale di Roma, donde usted fue a estudiar cine.*

GA: Estudié dos años. Mi estadía coincidió con la de Julio García Espinosa (2) y otros latinoamericanos. Por ser extranjeros, no teníamos derecho a las prácticas, éramos solamente oyentes. Esa experiencia fue importante porque nos descubrió la vida en la Italia de la postguerra: había una gran efervescencia político-social, se discutían todos los temas. El movimiento neorrealista, que nos había cautivado, y que, en gran parte, fue el que me decidió a estudiar cine en Italia, comenzaba a decaer. Fueron los años de *Milagro en Milán*, (3) *Dos centavos de esperanza*, (4) cuando el movimiento dejaba de tener interés y se iba convirtiendo en una fórmula. El neorrealismo fue una manera de ver la realidad en superficie, no propuso un análisis en profundidad. Eso tiene mucha importancia en un momento de crisis, en que la realidad se expresa en su apariencia y basta con poner una cámara enfrente de las cosas para que adquieran un significado. Cuando ese momento pasa y la realidad comienza a tornarse más compleja, se hace más difícil desentrañar su significado, y se necesitan otros elementos de análisis.

La experiencia de Italia fue fructífera también porque tuve oportunidad de ver films de todo el mundo. En Cuba perdíamos todo porque los únicos films que exhibían eran los norteamericanos y unos pocos argentinos. Muy raramente, aparecía algún film europeo.

Dentro del *Centro Sperimentale*, excepcionalmente, tuve una experiencia práctica. Un alumno, italiano, necesitaba un guión y yo le proporcioné una idea. Me gustaría ver nuevamente, el resultado: imagino que ha sido un desastre. El tema era lindo, tenía que ver con la realidad y el sueño, cosas que, de algún modo, continúan obsesionándome.

SO: *Cuando ocurre el golpe de estado que coloca a Batista en el poder, ¿usted estaba en Italia?*

- (1) Néstor Almendros, director de fotografía ganador del Oscar por *La decisión de Sofía* (*Sophie's choice*) de Alan Pakula, 1982.
- (2) Viceministro de Cultura de Cuba.
- (3) *Milagro en Milán*, Vittorio De Sica, 1950.
- (4) *Dos centavos de esperanza*, Renato Castellani, 1951.

GA: Estaba, y la noticia fue motivo de fantasía, porque para el italiano medio, los golpes de estado latinoamericanos eran cosa de novela. Esa visión de ellos nos hacía sentir muy infelices. Estaba en Italia también cuando llegó la noticia de que Fidel Castro tenía la intención de tomar el cuartel Moncada.

SO: *¿Esa fue la primera referencia que usted tuvo del nombre de Fidel Castro?*

GA: No, porque yo estudiaba Derecho y Fidel también. El no me conocía, pero él tenía una participación política activa en la época, y yo lo conocía.

Después de mi regreso a Cuba, la dictadura de Batista estaba en pleno auge de represión. Fue un momento muy difícil para todos nosotros: fue preciso resistir mucho para no abandonar nuestra vocación, porque lo que estaba ocurriendo hacía pensar que el cine era una empresa imposible, que éramos soñadores, que no teníamos los pies en la tierra. No faltaron los momentos de depresión en aquella época. Inventamos cualquier cosa por todos los medios posibles y conseguimos desarrollar una actividad cineclubista.

Después de dos o tres años en Cuba, encontré trabajo como proyccionista en una empresa llamada "Cine Revista", que producía semanalmente un rollo de diez minutos, en 35 mm., de noticiario. Esa empresa fue creada por el productor mexicano Barbachano Ponce, y en un principio exhibía materiales hechos en México. Después vio que era posible realizar algunas cosas cubanas y fue así que comencé a dirigir esos cortos. Con eso, gané una buena experiencia, ya que trabajé unos tres años inventando de todo. Conmigo trabajó Jorge Herrera, (5) que cuando comenzó no tenía ninguna práctica cinematográfica, pero se desarrolló de tal manera que llegó a ser uno de los fotógrafos más importantes que tuvimos después del triunfo de la revolución.

SO: *El "Cine Revista" tenía una parte de noticiario y otra de "gags".*

GA: Los pequeños documentales o reportajes daban oportunidad de mostrar aspectos más o menos reveladores del país, desde un punto de vista más crítico. Claro que con las limitaciones de censura y de tiempo de duración, que era de dos o tres minutos. Los "gags" me daban la oportunidad de usar actores, por primera vez, y desarrollar situaciones cómicas.

SO: *En ese período —1954— tuvo origen el único documental prerrevolucionario: El Mégano.*

GA: En esa época, formaba parte del cineclub "Nuestro Tiempo", integrado por gente joven y progresista. Nosotros mismos lo fundamos con un marcado sentido político. Naturalmente decidimos hacer un film en 16 mm, un poco para poner a prueba

nuestros conocimientos de cine. Con la participación de todos, reunimos algún dinero y todos los domingos salíamos en busca de lugares de interés. Todos teníamos ideas, pero seleccionamos la de Julio García Espinosa, que hablaba de problemas relacionados con el trabajo de los carboneros de la ciénaga de Zapata, al sur de La Habana. Julio hizo el guión en el que participamos todos y colaboramos en la dirección. Dimos un giro neorrealista a la historia: utilizamos los personajes del lugar representando sus propias vidas.

El **Mégano** fue la promesa de un camino que se podía desarrollar, desgraciadamente fue exhibido apenas una vez, porque al día siguiente de esa proyección la policía secuestró el film y también a sus realizadores.

Tuvimos suerte, porque Zavattini (6), que estaba en Cuba en ese momento, asistió a esa única proyección y elogió nuestro esfuerzo. Eso fue un alivio.

Hasta el triunfo de la revolución, no pudimos recuperar la copia, y fue el Che (7) quien nos dio un documento que facilitó su recuperación. El film estaba en la oficina de Represión de Actividades Comunistas, y quien nos atendió fue el mismo capitán que nos había interrogado. ¡Imagínese cómo se puso de nervioso cuando nos vio llegar con una orden del Che!

El **Mégano** es un film muy revelador, inclusive de la actitud con la que fuimos coherentes todos esos años.

SO: *¿Durante ese período prerrevolucionario, usted tuvo muchos proyectos no realizados?*

GA: Cuando usted me habló de hacer un libro sobre los films que no filmé, me puse a pensar cuáles eran esos films, porque los proyectos abandonados tienden a ser desconocidos, no pensamos más en ellos. En Italia quise hacer —cuando era estudiante— un film basado en un cuadro de Breughel: *El triunfo de la muerte*. Las ideas y la ironía del tema me entusiasmaban, así como la posibilidad de estructurar, cinematográficamente, la riqueza del cuadro. Ese proyecto me fascinaba, no sé si por la necesidad de enfrentar el miedo que todos tenemos a la muerte, o para intentar encontrar un sentido para el absurdo que ella representa. El caso es que me dediqué con pasión total a trabajar esa idea. Hasta el tratamiento del sonido ya lo había pensado, pero no conseguí convencer a ningún productor, a pesar de que sería un film barato. Ese fue mi primer proyecto frustrado.

- (5) Jorge Herrera, 1930-1981. Su último trabajo fue *Alsino y el Cóndor*, Miguel Lilián, 1982.
- (6) Cesare Zavattini, guionista de *Ladrón de Bicicletas*, Vittorio De Sica, 1948. Uno de los títulos claves del Neorrealismo italiano.
- (7) Ernesto "Che" Guevara (1928-1967).



10 La muerte de un burócrata, de T. Gutiérrez Alea.



Memorias del subdesarrollo, de T. Gutiérrez Alea.

SO: *La idea de la muerte ronda varios de sus films...*

GA: Exacto, y donde se percibe mejor es en *La muerte de un burócrata*. Ese asunto, los films que no filmé, me recuerda un cortometraje que filmé en la época de "Cine Revista", basado en unos grabados sobre la toma de La Habana por los ingleses, tenía que ver con *El triunfo de la muerte*, que representaba también la intención de estructurar una información a través de una obra plástica. Todo lo que quise experimentar con el cuadro de Brueghel lo puse en práctica en este corto. De algún modo esa intención frustrada aparece en ese documental.

SO: *Después de El Mégano, hubo un proyecto con Zavattini.*

GA: Barbachano Ponce trajo a Zavattini que estaba en México para realizar varios proyectos en Cuba. Nosotros éramos un grupo de jóvenes desesperados por hacer cine, y cuando Zavattini nos puso a trabajar en una idea —que se llamó *Cuba mía*— nos agarramos a ella con pasión. A pesar de no haber sido filmada, fue para nosotros una experiencia extraordinaria. El film sería una versión cubana de *Italia mía* (8), que él había concebido en su país. Sería un largometraje en el cual, a través de pequeñas historias, de imágenes muy libres, se revelarían aspectos significativos de nuestra realidad. Era una idea atrayente, que nos motivaba, investigamos todo tipo de material, hicimos millares de fichas, completamos archivos con diferentes historias y situaciones. Infelizmente no tuvimos los recursos para concretar ese proyecto.

En esa época, pensando en interesar al propio Barbachano, trabajé con Pepe Massip (9) en una idea sobre nuestra industria azucarera. Se llamaba "Tiempo muerte", y también se quedó a medio camino. Después, con el triunfo de la revolución, no tuve más apremio en realizarla porque se presentaron otras urgencias.

SO: *A fines de 1958 —últimos meses de la dictadura de Batista— usted presentó a "Cine Revista" una idea sobre Martí. (10)*

GA: En esa época, las luchas en la sierra se agudizaban y, de algún modo, estábamos todos implicados en los acontecimientos. Pensé en hacer un documental que sería algo como un autorretrato de Martí. La idea era buena, pero cuando los socios cubanos de *Cine Revista* la leyeron, dijeron que era subversiva y no permitieron su realización. Ese documental pretendía mantener viva la referencia de Martí, y relacionarla con los actos que estábamos viviendo. Esa fue la primera frustración realmente dolorosa para mí. Si hubiese sido filmada, se estrenaría el 28 de enero de 1959.

De ese período hay otro proyecto: *Cándido*, que igual me gusta mucho. Es una comedia sobre un personaje loco, cuya locura consiste en arreglar todo lo que encuentra quebrado y destrozado. La historia y su protagonista son reales. Era tal la actividad que Cándido desarrollaba que llegó a poner en crisis las instituciones de su municipio: arreglaba todo lo que las autoridades no conseguían resolver. Esa idea vale la pena de ser retomada, y estoy pensando seriamente en esa posibilidad...

SO: *¿Por qué usted se interesa en retomar un proyecto de treinta años atrás?*

GA: Porque un personaje con semejante locura va a chocar, a revelar contradicciones. Y eso interesa porque nuestra realidad no está libre de contradicciones y un individuo que se entrega al mundo de manera tan apasionada tiene mucho de santo o de Quijote. Por contraste, muestra también las miserias de otros personajes que conviven con él. Ese proyecto no está definitivamente engavetado.

SO: *Después del triunfo de la revolución, la primera ley en el plano cultural fue la que determinó la creación del ICAIC —Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica— (11). De ese modo, comenzaron a levantarse las directrices para el nacimiento y desarrollo del cine cubano.*

GA: El espíritu de esa Ley continúa teniendo una vigencia tremenda, porque propone una visión social para el cine —dentro de la realidad que nos ha tocado vivir— no sólo como un arma revolucionaria, sino también como un acto estético. Cuando se habla de

una función social, no se refiere solamente a un cine celebrativo y ejemplificante, también estimula fuertemente el planteamiento de conflictos y problemas. Eso significa un cine completo, no de simple propaganda.

SO: *Cuando esa Ley entró en vigor, ustedes comenzaron a armar una infraestructura industrial.*

GA: Nosotros no teníamos ninguna organización, ni equipos, ni experiencia, nada. Una de las primeras cosas que hicimos fue viajar a Europa para conseguir cámaras, equipos de iluminación, 'moviolas'.

Poseíamos dos o tres salas en el edificio donde hoy funciona el ICAIC. Eran de escritorios de burócratas que emigraron y poco a poco los fuimos ocupando.

SO: *En medio de ese proceso, usted participó en el Ejército Rebelde.*

GA: Camilo Cienfuegos (12), que dirigía el Ejército Rebelde en ese momento, tuvo la idea de crear, dentro del mismo, una dirección de cultura o un departamento de cine. Nos llamó a Julio y a mí, para hacer documentales sobre los temas que surgían. Estábamos felices. El proyecto satisfacía nuestra voluntad de hacer un cine útil. Organizamos ese departamento con gran fervor, con gran efervescencia. Eso fue los primeros meses después del triunfo. Dormíamos de tres a cuatro horas por día: no queríamos perder nada de lo que estaba ocurriendo.

Sin tener casi nada organizado, resolvemos hacer nosotros nuestro primer documental, *Esta tierra nuestra*, cuyo objetivo era aclarar algunas dudas en torno a la necesidad de la reforma agraria y fortalecer un sentimiento que era un acto incuestionable. Esa fue la primera intención de hacer un film serio en Cuba. No teníamos absolutamente nada, y no entiendo cómo se puede ver ese film ahora. ¡La cámara era un casco viejo! No sé cómo logramos llegar al final con ella. La única cosa que teníamos era la voluntad de hacer.

SO: *¿Cómo fue el proceso de elaboración del guión y de la filmación?*

GA: Hice el guión con Julio (13), y nuestra intención era que no fuese simplemente expositivo, sino que tuviese situaciones dramáticas. No utilizamos diálogos, las personas —los habitantes del lugar— como actores. La filmación fue una verdadera locura. Por suerte encontramos rostros de campesinos muy convincentes para determinadas escenas, pero hacíamos cosas como ésta: teníamos que filmar una emboscada al ejército de Batista, y cuando llegamos al cuartel del poblado donde estábamos filmando, un capitán del Ejército Rebelde nos impuso una disciplina más rígida y nos negó los soldados que necesitábamos para filmar, porque no teníamos una orden específica por escrito. Como era una iniciativa del propio Camilo Cienfuegos, teníamos su apoyo, y como era necesario actuar con rapidez, decidimos volver al día siguiente a ese puesto rebelde antes de que llegase el capitán en cuestión, para conseguir los hombres que necesitábamos. El propio Camilo nos había recomendado un teniente, de largos cabellos, para hacer la producción, ese compañero se hizo pasar por un oficial de mayor graduación. Entramos así, sin pedir permiso a nadie, mandamos los hombres a formar una fila, escogemos los rebeldes que queríamos y nos los llevamos. Y claro que, cuando el capitán llegó, encontró una gran confusión. Pero la escena de la emboscada fue hecha y quedó muy bien.

Cuando filmábamos esa escena, hubo otro problema —y serio— que demuestra el grado de desorganización e improvisación en

(8) *Italia mía*, proyecto fílmico de Zavattini no realizado.

(9) José Massip, realizador cubano. Madina Boe, 1968 y Páginas del diario de Martí, 1971.

(10) José Martí. Padre de la Independencia de Cuba.

(11) 24 de marzo de 1959.

(12) Camilo Cienfuegos, 1932-1959.

(13) Julio García Espinosa.

que trabajábamos. De repente, en medio de la filmación, nos vimos cercados por soldados que habían oído los tiros de la emboscada simulada, y pensando que éramos un bando de contrarrevolucionarios. Ahí sí estuvimos a punto de sufrir un accidente.

SO: *La cámara nunca se mueve en Esta tierra nuestra, todos los planos son fijos.*

GA: Esa observación es muy buena. Nosotros sabíamos que la cámara se podía mover, pero no teníamos recursos para eso y mucho menos nos atrevíamos a usarla en la mano. Jorge Herrera que era el operador —después él fue uno de los que mejor logró la utilización de la cámara en mano— pero, en esa ocasión, nada podíamos hacer más que eso. Hay un momento en que movemos —tímidamente— la cámara: cuando descubrimos una línea de ferrocarril y la cámara se sentó a bordo de un vagón que hacía las veces de "dolly". Creo que no poseíamos siquiera un zoom.

SO: *No había zoom. Lo que me llamó la atención fue la composición plástica de los planos, clásicamente perfecta. Están equilibrados especialmente y comunican más de una idea.*

GA: Hace mucho tiempo que no re veo ese film, pero la última vez que lo vi me parece que el problema mayor estaba en el texto, muy recargado.

SO: *Creo que el problema no está en el texto sino en la forma como fue dicho: muy riguroso y con puntuaciones duras.*

GA: Exactamente. Creo que usted tiene razón.

SO: *¿Cómo trabajó con los campesinos?*

GA: Los campesinos no sabían lo que estábamos haciendo, cooperaban espontáneamente. Por eso pudimos crear situaciones dramáticas. En el comienzo del film hay un desalojo de una familia campesina, y un niño llora. Esa escena fue planificada. No sabíamos cómo hacer llorar al niño, entonces pensé en darle un dulce y quitárselo cuando se lo llevara a la boca. Ahí en el acto comenzó a llorar y filmamos. El truco nos pareció facilísimo, y cuando se nos presentó otra situación semejante hicimos lo mismo, sólo que esta vez, sin resultado. Estábamos locos, tratando de convencer al niño a llorar, hasta que dos rebeldes, con una gran cabellera y aspecto imponente, gritaron: "¡Llora, mierda!" Fue tal el susto de la criatura que realmente comenzó a llorar.

También teníamos una situación en la que los guardias de Batista desalojan varias familias de campesinos de sus casas, y decidimos no decir a los habitantes del poblado que los soldados que llegaban eran actores disfrazados. Ellos (los actores), se comportaban de la misma manera que la ya temida guardia rural, y las personas pensaron que Batista había triunfado. Filmamos esa acción, y era interesante ver el miedo reflejado en la cara de los campesinos.

Fue con ese alto grado de inexperiencia e improvisación que fuimos resolviendo algunas cosas.

SO: *Después usted filmó Asamblea General, que registra el discurso de Fidel Castro conocido como "Primera Declaración de La Habana" (14) realizado a partir de la ruptura de los países latinoamericanos con Cuba. Lo interesante del film es que no cae en el esquema simplista de registro de texto, sino que aborda una relación que se establece, a partir del mismo, entre el pueblo y su dirigente.*

GA: Aquel acto, dentro de todas las concentraciones que se realizaron en La Habana, adquirió una importancia especial porque representaba el comienzo del bloqueo al que fuimos sometidos y aislados de nuestro propio continente. El documental comienza al amanecer, cuando la plaza está siendo preparada para el acto. Poco a poco van llegando las personas, el pueblo va creciendo, hasta que en el último plano —el monumento a Martí—, es la imagen de aquella multitud impresionante. Entre ese principio y ese final, lo que se desarrolla son las imágenes que muestran la relación de las personas con las palabras de Fidel. Algunas personas no estaban de acuerdo con los términos incluidos en la narración.

GA: Porque eso no era lo habitual en nuestros documentales. Argumentaban que era preciso definir como bloques concretos de situaciones para que fuese mejor comprendido. No tenían confianza en la imagen ni en las posibilidades del cine.

SO: *Después usted hizo Muerte al Invasor, una especie de reportaje sobre la invasión de Bahía de Cochinos (15).*

GA: Ese film encierra mi ciclo de documentales de ese tipo. Después hice *El arte del tabaco*, que fue un divertimento.

Muerte al Invasor responde a una necesidad, una urgencia, porque, al producirse la invasión era necesario mostrar lo que ella fue, y los daños y muertes que causó. Pedí ser corresponsal de guerra y fui al lugar; había también gente de la televisión filmando. Yo filmé un reportaje sobre esos sucesos, usando el noticiero ICAIC semanal. Fue un documento muy completo sobre el tema, y fue exhibido en casi todo el mundo. Hasta en los Estados Unidos fue visto, por la televisión, de costa a costa. Δ

(14) 1962.

(15) La invasión ocurrió el 17 de abril de 1961.



Tomás Gutiérrez Alea y Daisy Granados durante el rodaje de *Memorias del subdesarrollo*.

Orson Welles en El Ciudadano Kane.



El Ciudadano Kane es la película, que según Truffaut, ha iniciado el mayor número de cineastas en su carrera. Es que, sin duda alguna, **El Ciudadano Kane** no fue un proyecto cualquiera, es una de las pocas películas realizadas dentro del *factory system* con *libertad*, libre de las interferencias de los jefes de estudios y, más importante aún, libre de los métodos de producción (*assembly line*) empleados en ese entonces por los más experimentados directores.

Welles fue un niño prodigio. A los 15 años era aclamado en Broadway por su interpretación en *Romeo y Julieta*. Luego se convierte en un renombrado director de teatro de vanguardia y, en 1936, produce y dirige una versión negra de *Macbeth* ambientada en Haití.

En 1937, sin dejar el teatro, hace su debut en la radio, y en ese mismo año funda, junto a John Houseman, el *Mercury Theater*, gracias a un subsidio del gobierno de F. D. Roosevelt y a las respetables ganancias que le producía su trabajo en la radio. El *Mercury Theater* se inicia con un montaje "on Broadway" de *Julio César*, que para esta ocasión lo transforma en un dictador fascista.

CITIZEN KANE

CARMELO ORTEGA

ORSON WELLES
(1915-1985)

Pero Welles llega a Hollywood, no por su renombre en el ambiente teatral, sino a raíz de la transmisión por radio de un programa basado en *La Guerra de los Mundos* de H. G. Wells, dramatizado en forma de noticiero y como si estuviera teniendo lugar en un sitio muy específico del Estado de New Jersey, lo que produjo una histeria colectiva, y que debió haber producido la envidia de la "capital del entretenimiento del mundo".

A Welles lo odiaban en Hollywood mucho antes que realizara **El Ciudadano Kane**, fue un odio instantáneo. Welles era el *outsider* que llegó con un contrato que no tenía precedente dentro del *show business* hollywoodense: libertad absoluta.

Como D. W. Griffith, Orson Welles se interesó por el cine únicamente como un medio para ganar dinero y así poder seguir haciendo teatro. y como Griffith, Welles descubrió que el cine era el medio en el cual él podía realizar lo que lejanamente podía soñar en el teatro. Welles se trae al *Mercury Theater* a Hollywood, y allí consigue a los técnicos que desde hacía tiempo estaban esperando la oportunidad de su vida, para poner en práctica las inquietudes profesionales que habían acu-

mulado durante años, y que el *factory system* les impedía desarrollar.

Welles creó una atmósfera de trabajo donde cada uno de los integrantes del equipo técnico y artístico se sentía como una parte del todo, y que estaba consciente de estar contribuyendo a la realización de una obra diferente a las que estaban acostumbrados.

Al descubrir su pasión por el cine, Welles estuvo dispuesto a trabajar bajo cualquier condición económica, y esto para los "mercaderes del cine" era sumamente sospechoso, porque a los artistas se les consideraba locos y poco confiables. Es que estos mercaderes se consideraban ellos mismos "artistas creativos" porque los "artistas" que trabajaban para ellos, eran o se habían convertido en simples mercaderes. El enfoque mercantil es enteramente comprensible y coloca a todos en un mismo nivel.

Por eso es que el *establishment* de Hollywood esperaba y deseaba la estrepitosa caída de Welles, para así reivindicar las bases de sus mediocridades y de sus negocios lucrativos.

Pero el muchacho (tenía 25 años), como en las mediocres películas hollywoodenses, realiza la hazaña, y la realiza tan bien que hasta los resentidos se deslumbraron con la creatividad y los logros de *El Ciudadano Kane*. Y lo que debió haber sido el triunfal lanzamiento de una gran artista y de sus talentosos y eficientes colaboradores, con un sistema de producción (anti *assembly line*) que puesto en marcha hubiera tenido su peso en la historia del séptimo arte. Se convirtió en la frustración de un joven artista, que trató por el resto de su vida de vivir a la altura de esa experiencia que jamás pudo repetir.

Desafortunadamente para Welles y su grupo, el personaje principal de *El Ciudadano Kane* estaba basado en el entonces todavía vivo y poderoso editor W. R. Hearst. En consecuencia, la película falló en la taquilla. Al conocer la contrariedad de W. R. Hearst con la película, el *establishment* se asustó, e inició un ensañamiento que ni siquiera el mismo Hearst lo hubiera hecho mejor. Los jefes del *show business*, temerosos de Hearst, trataron por todos los medios de borrar el hecho de que una película como *El Ciudadano Kane* pudiera haber salido del seno de su negocio. Llegaron al extremo de proponer el pago del costo total para poder quemar los negativos. Afortunadamente se salvaron los negativos, pero, desafortunadamente, lograron quemar una experiencia artística de gran valor.

Por lo tanto, *El Ciudadano Kane* jamás tuvo la oportunidad de demostrar su popularidad ante el gran público, popularidad que obtuvo años después y que todavía tiene entre los estudiosos del cine, cineastas, y el público de las salas de arte y ensayo de todo el mundo.

control de sus películas, y se convirtió en un personaje famoso pero sin éxito comercial, en un lugar donde la capacidad y creatividad de un cineasta se medía y se sigue midiendo por la suma recaudada en su última película.

Después de *El Ciudadano Kane*, Welles jamás tuvo el control completo de sus películas norteamericanas, y lo más grave aún, perdió la estructura, la "familia" que conformaban sus colaboradores cuyo apoyo era indispensable para su funcionamiento. Después de este film Welles no trabajó más con Herman J. Mankiewicz (guionista), John Houseman (productor), Gregg Toland (director de fotografía), y sólo una vez (en *Los Magníficos Ambersons*) con Bernard Hermann (músico) y el *Mercury Theater* como tal. En su mayoría fueron absorbidos por el mecanizado *factory system* realizando trabajos muy por debajo de sus capacidades, con excepción de Bernard Hermann.

A Welles lo promocionaron en el teatro, la radio, y después en Hollywood como *oneman show*, al estilo de Chaplin, y no

fue enteramente su culpa el hecho de haberse quedado solo. Welles necesitaba el equipo que tenía en *El Ciudadano Kane* o lo que él llamó *American technical arsenal* para sostenerse firmemente en un proyecto, necesitaba a la sociedad norteamericana y a ese país como fuente de sus proyectos cinematográficos. Sin ellos, perdió el toque mágico, perdió ese toque de *showmanship* que lo habían convertido en el muchacho maravilla (*wonder boy*).

Sus películas posteriores comenzaron a ser algo difusas, e inició la reputación de ser un intelectual, un artista difícil de entender. Y eso en iHollywood era y sigue siendo la muerte para cualquier director.△

FILMOGRAFIA (como director)

1941: *Citizen Kane*; 1942: *The Magnificent Ambersons*; 1945: *The Stranger*; 1947: *The Lady from Shanghai*; 1948: *Macbeth*; y en 1958: *Touch of Evil*. (En Europa) 1952: *Othello*; 1955: *Mr. Arkadin*; 1962: *The Trial*; 1966: *Falstaff*; 1968: *The Immortal Story*.



Orson Welles.

DETRAS DE LAS CAMARAS DE



Pequeña Revancha

RODOLFO GRAZIANO

Mejor Opera Prima de los Países de Habla Hispana (Festival de San Sebastián); **Mejor Realización, Mejor Opera Prima y Premio Especial** a la interpretación de los niños actores (Festival de Bogotá); **Premio Especial del Jurado** (Festival de La Habana). Tres eventos en los que consigue reconocimiento un nuevo filme venezolano. Un nuevo director: Olegario Barrera. Una hermosa ópera prima: **Pequeña Revancha**.

RG: ¿Cuál es tu experiencia cinematográfica anterior a *Pequeña Revancha*?

OB: Como director realicé el corto de ficción **El Monstruo de un Millón de Cabezas**. También realicé unos cuatro trabajos más durante mis estudios de cine en **El Ateneo de Caracas** en 1972. El último de estos trabajos se tituló **Expediente 1972**. También dirigí documentales turísticos durante el gobierno de Carlos Andrés Pérez para la productora *Etcétera*.

RG: Sé que esos documentales se rodaban sin guión; cada director llegaba al Estado correspondiente con el equipo y escogía lo que más le interesaba.

OB: A uno le daban como tres días para ir al Estado a investigar a toda carrera, una semana para filmarlo y después una conversación con el montador y con el músico y de inmediato salir corriendo para hacer otro.

RG: ¿Cuándo comenzaste a interesarte por el cine y en qué otras áreas te has desarrollado?

OB: Yo comencé en el año 70 en los cursos del *Ateneo* con profesores como Daniel Oropeza, Alfredo Lugo, Antonio Llerandi, Iván Feu, J. E. Guédez, Mario Galatti. El taller duró dos años y hacíamos prácticas en S-8. Después comencé a trabajar profesionalmente con la película **Fiebre** de Juan Santana, donde realicé trabajos de producción y montaje. En adelante mi trabajo ha sido especialmente en esas dos áreas.

RG: ¿Qué películas has montado?

OB: **Fiebre, Los Muertos Sí Salen**, (Asistente Montaje); **Se Solicita Muchacha, Manuel, Coctel de Camarones** y otras películas cortas.

RG: ¿Cómo surge la idea de realizar *Pequeña Revancha*?

OB: La idea surge después de haber leído un cuento en *El Diario de Caracas*, cuando ese diario publicaba *El Cuento de los Lunes*; entonces leo *La Composición*, cuyo autor es Antonio Skármeta. Yo en ese momento no sabía quién era Skármeta, apenas que era un autor chileno residenciado en Alemania. Me gustó mucho el cuento y pensé que sería bien lindo hacer un corto en base a ese cuento. El cuento me recordaba muchas cosas de mi infancia y eran tantas las ganas que tenía de adaptarlo que comencé a averiguar hasta que ubiqué la dirección del autor y le escribí. En ese momento pensaba en hacer una película para la televisión. En la primera carta Skármeta me contestó que ya antes había recibido solicitudes similares respecto al mismo cuento, pero él no había



Olegario Barrera (Foto: Julio Romero).

ción, cómo escoges el lugar de filmación y cuál fue la experiencia con el pueblo en el que se desarrolla la película.

OB: Otra cosa que yo tenía por segura desde que leí el cuento y por los recuerdos que despertó de mi infancia —yo llegué a Venezuela cuando tenía siete años, había nacido en la más pequeña de las Islas Canarias— fue hacerla en un paisaje que a primera vista pareciera inhóspito, así que desde un primer momento pensé en Falcón, y especialmente la península de Paraguaná. Así dimos con Jadacaquiva.

RG: *¿Cuánto tiempo duró el rodaje?*

OB: Cuatro semanas y tres días.

RG: *¿Qué cosas llevaste de "la capital"...*

OB: De "la capital" fuimos un equipo de siete personas y algunos de los actores: Elisa Escámez, Pedro Durán, Carlos Sánchez, Cecilia Todd y Héctor Campobello.

RG: *¿Los niños son del mismo pueblo?*

OB: Los niños son todos el pueblo, excepto uno que es de Punto Fijo. La mayoría de la misma escuela que aparece en la pelí-

Olegario Barrera (Foto: Gustavo Rosario).



cula. Eduardo Emiro, el protagonista de la película, es de un caserío que está a tres minutos del pueblo.

RG: *¿Cómo diste con él?*

OB: Fui al pueblo un tiempo antes de la filmación para hacer unas audiciones en el *Ateneo de Punto Fijo*. Ya desde un principio deseché la idea de hacer la película con niños que tuvieran experiencia en actuación y mucho menos en televisión. Así fui seleccionando un grupito y Eduardo Emiro fue el último que conseguí; fue la directora del colegio la que me dijo que ella conocía a un niño en otro caserío que sobresalía del resto, porque, a pesar de su edad, tenía mucha seguridad y aplomo y además era un muchacho muy inteligente, así que lo conocí y le hice unas pruebas e inmediatamente me di cuenta que ése era.

RG: *¿Qué edad tenía en el momento del rodaje?*

OB: Doce años, ahora tiene catorce, pero aparenta un poco menos.

RG: *¿Cómo trabajaste con los niños?*

OB: A los niños los trabajé todos en conjunto. Lo primero que hice fue conseguir la amistad y la confianza entre ellos y yo. Ese trabajo previo consistió en juegos y conversaciones intercaladas con ensayos.

RG: *¿Cuánto tiempo duró este período?*

OB: Fue un período de dos o tres semanas antes de la filmación. Para el momento de comenzar el rodaje éramos "panaderías" todos. El rodaje era una fiesta.

RG: *¿Los niños memorizaron el guión?*

OB: Sí. Todos tenían su guión. A algunos les costaba más memorizar. En algunos casos dejaba que expresaran la idea que señalaba el guión pero con sus propias palabras.

RG: *¿En qué proporción rodaste?*

OB: Cuatro a uno, en ocasiones cinco o seis a uno.

RG: *¿Hay algún momento difícil de la filmación que recuerdes?*

OB: Cuando están en el almacén de la bodega los dos niños protagonistas en el guión había una escena un poquito más "atrevida", cuando ellos comienzan a enamorarse; pero en los ensayos previos yo veía hasta dónde podía llegar para que ellos se sintieran cómodos y para que les saliera natural. En la escena del beso, por ejemplo, estaba planteado un primer beso en el cachete y un segundo beso que casi, casi, le rozaba los labios... pero con el tono que estaba agarrando la película me di cuenta que no era necesario y además ellos se sentirían mucho más cómodos si no llegábamos a eso, entonces lo dejé tal cual como ahora está. Lo mantuve así para no perder la inocencia que traía la película. Yo sé que el público, por como viene desarrollándose la escena, espera otra cosa, pero entonces él viene y le da un beso en la mejilla, así de los más frescos y pienso que salí ganando.

RG: *¿La película fue rodada en 16 milímetros?*

OB: Sí, y luego ampliada en *Bolívar Films* a 35 mm.

OB: Alfredo Anzola comentó, al momento de rodarse *Pequeña revancha*, que ésta se hacía con dinero inicialmente perteneciente a la producción de *Coctel de camarones*.

OB: Exacto. Afortunadamente Alfredo leyó el guión, le encantó y decidió producirla con dinero del pago del crédito de *Coctel de camarones* y después consiguió que le aplazaran el pago. Teníamos una cantidad ridícula. Cuando yo decía con cuánto se iba a rodar, la gente me decía que estaba loco, que no iba a pasar de la primera semana de rodaje.

RG: *¿La película se rodó en cooperativa?*

OB: Absolutamente, porque aquí lo que hacemos normalmente (se refiere a *Cine Seis Ocho*) es que le pagamos una pequeña

cedido los derechos porque planeaba hacer una película, puesto que él también es cineasta. A pesar de eso me pedía que le enviara una descripción de cómo veía yo *La Composición* en el cine, así que, a vuelta del correo, yo le envié un primer guión que a él le gustó y así me dio los derechos.

RG: *¿Cómo era esa primera adaptación y cómo se transformó en la definitiva?*

OB: La primera idea era hacer la película para televisión de unos cincuenta minutos, pero no conseguí financiamiento y me di cuenta de lo poco probable que era realizarla así. Entonces busqué a Laura Antillano y trabajamos con ese primer guión para llevarlo a largometraje.

RG: *¿Cómo fue el trabajo del guión... por qué recurriste a una segunda persona?*

OB: Porque yo había conocido a Laura haciendo una cuña para *Monte Avila* para promover una obra suya titulada *Un carro largo se llama tren*. Ya conocía otros textos suyos en los que siempre se habla de la niñez y de ese período de los ocho a los doce años. Como justamente los protagonistas de mi película son niños de esa edad, la llamé y la invité a trabajar en el guión. Por coincidencia Laura había sido alumna de Skármeta en Chile y por ello conocía muy bien su obra.

RG: *Una de las muchas cosas notables en *Pequeña Revancha* es que el punto de vista de los niños, en la película, parece verdaderamente coincidir con la auténtica visión de estos en la realidad.*

OB: Claro, eso fue muy a propósito, desde un principio nos propusimos hacerlo así. Tratar de mantener la visión que puede tener un niño de un problema como el presentado en la película. Es por eso que hay cierta candidez en el tratamiento de la parte política.

RG: *¿Habías trabajado, anteriormente, en la redacción de un guión cinematográfico?*

OB: No.

Olegario Barrera y Alfredo Anzola en el rodaje de *Pequeña Revancha*.

RG: *¿Y Laura Antillano?*

OB: Laura tampoco.

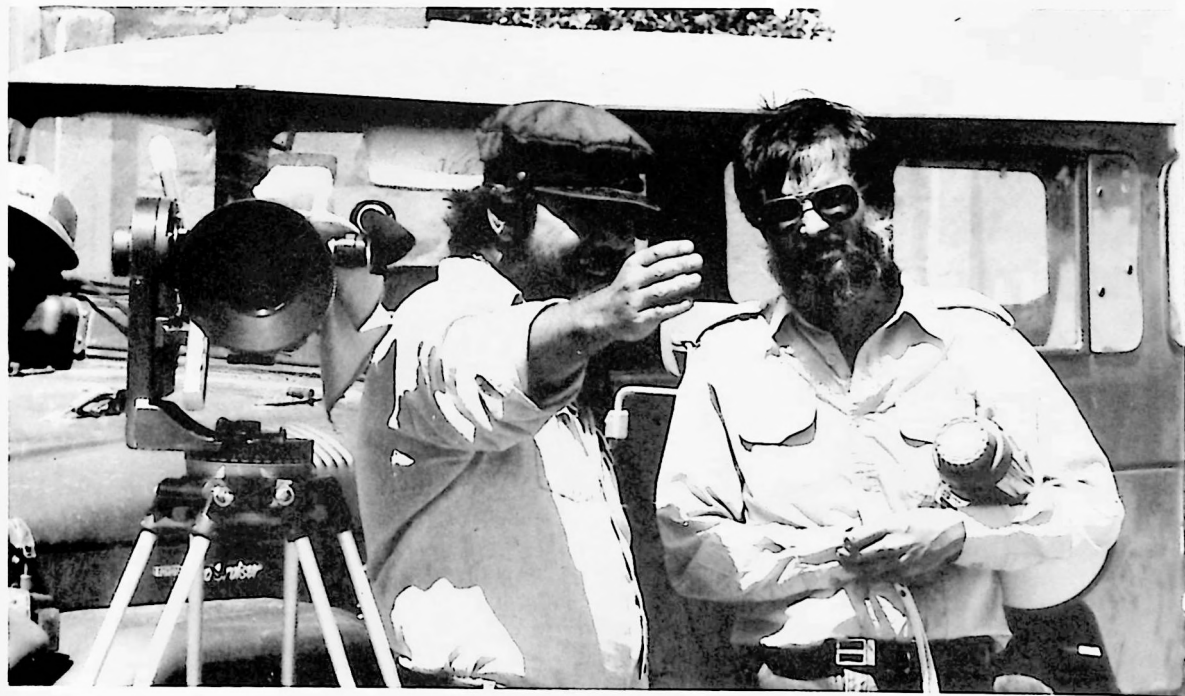
RG: *Tomemos la estructura de tu película. ¿Habías teorizado cómo debía construirse la narración de *Pequeña Revancha*, estabas claro sobre el desarrollo de cada secuencia?*

OB: Eso es problema que me preocupaba mucho cuando estábamos escribiendo el guión, porque sabíamos que teníamos entre mano una historia que no tenía los llamados "ganchos para el público". Era una historia que no tenía grandes momentos dramáticos, sino que estaba hecha a base de sucesos muy cotidianos. Pero sí hicimos un trabajo en ese sentido buscando lo que, de esos pequeños hechos, podía hacerse algo atractivo para el gran público. Terminado el guión yo sabía que lo importante ahora era lograr que los niños y los demás protagonistas de la película logaran ganarse la atención y el cariño del público.

RG: *Una vez terminado el guión y organizada la produc-*



Olegario Barrera dirigiendo a Eduardo Emiro Garcia. (Foto: Gustavo Rosario).



cantidad a cada quien y el resto lo aportan a la producción. Aquí nadie cobró ni un céntimo, ni para subsistir ni nada, todos aportaron totalmente su trabajo a la producción de la película.

RG: *En ese caso, ¿cuánto costó la película?*

OB: El presupuesto total de la película fue de 1.200.000 bolívares. Lo que pasa es que la mayor parte de ese dinero nunca fue en efectivo sino que fue aportado con el trabajo de actores y técnicos.

RG: *Cuando vi la película me sorprendió algo relativamente nuevo en nuestro cine y es que se aprecia en ella un verdadero montaje. No se trata de pegar el plano anterior con el siguiente, sino más bien de una estructura pre-concebida que fluye con gran eficacia y que se destaca como un valor importante del filme. Por eso mi interés en conocer tu experiencia anterior como montador y como guionista, puesto que es en la escritura misma en donde comienza un buen montaje. ¿Cómo conceptualizas este trabajo en Pequeña revancha?*

OB: Cuando yo ruedo ya sé exactamente dónde voy a colocar la cámara y qué plano voy a utilizar...

RG: *Eso es lo que dicen todos los directores nuestros pero en este caso es perfectamente creíble...*

OB: Cuando llego al momento del rodaje sé cómo voy a montar la película...

RG: *De no ser así entonces no se puede hablar de montaje...*

OB: No, y es que si no lo haces así te vuelves un patuque y además te puedes llevar sorpresas desagradables y puedes tener secuencias que no sabes cómo montarlas.

RG: *¿Tener un equipo de gente con el que ya has hecho otras películas, desempeñando un rol distinto al de director, influyó de alguna manera en esta experiencia?*

OB: No. No porque en eso conseguí un gran respeto por parte de Alfredo, quien era el productor de la película, director de fo-

tografía y camarógrafo, y en todo momento respetó absolutamente la forma en que yo quería hacerla.

RG: *Cuando la película está terminada y tú te sientas en una sala como espectador a verla: ¿Qué pasa? ¿Era esa película que tú esperabas?*

OB: Este... yo sufrí mucho las proyecciones de las películas. Cuando terminé **El monstruo de un millón de cabezas** y regresé la primera copia del laboratorio, yo sufrí una gran depresión, estuve como tres días que quería esconderme debajo de la tierra. A pesar que los amigos me decían "qué lindo"; "qué bien", a pesar que discutíamos las fallas. Porque nunca te queda la cosa exactamente como uno la quiere o imaginaba.

RG: *¿La duración del primer montaje es igual a la duración definitiva de Pequeña revancha?*

OB: No, era más larga. La película me quedó más larga de lo que yo esperaba, pero después de cortar todo lo que pude decidí dejarla así porque llegó el momento en que cortar más significaba sacrificar cosas. La película dura 93 minutos.

RG: *¿No resultó difícil para el propio director cortar su película?*

OB: En este caso no fue tan difícil porque ya yo tenía esa experiencia como montador de otros largos de otras personas.

RG: *El montador debe ser el más despiadado...*

OB: Sí claro, y uno tiene que hacerlo porque uno como montador tiene esa visión más fría, más objetiva; pero pasa mucho que tu ves la película en la moviola con el director y él comienza "no por favor"; "no me cortes ésta"; "no le quites eso..."

RG: *¿Cómo se prepara la distribución y exhibición de la película?*

OB: La distribución la tiene **Pelímex** que fue la distribuidora con quien mejor nos entendimos.Δ

El equipo de filmación de **Pequeña Revancha**.



El sonido en el cine venezolano

EL SONIDISTA ES EL GRAN SOLITARIO DE NUESTRO CINE

Invitados:

José Alcalde
Stéfano Gramito
Mario Handler
Michael Luisi
Héctor Moreno
Mario Nazoa
Leopoldo Orzali

Moderador y Redactor:

Omar Mesones

Con esta edición *Encuadre* termina la serie de Foros en torno a las áreas básicas de la realización cinematográfica en nuestro cine: Producción, Guión, Imagen y Dirección de Actores han sido hasta ahora los temas abordados.

Partiendo de la premisa de que el cine es un todo conformado por distintas y disímiles disciplinas, entendemos que una de las vías para aproximarse a la apreciación de la obra cinematográfica es mediante el análisis de cada una de las partes que la conforman. Sabemos que una película puede tener un excelente guión, una correcta fotografía, una buena actuación, un buen sonido, una adecuada ambientación, una buena dirección y, pese a todo, el producto final ser malo. Pero ése no es el caso de nuestro cine que, dada su juventud, se ha visto en la necesidad de ir improvisando guionistas, actores, técnicos y hasta directores. Muchas de sus fallas son elementales y hasta cierto punto inadmisibles: guiones mal estructurados, directores de fotografía sin la suficiente formación ni experiencia, productores que conocen más de administración que de organización y planificación cinematográfica, actores formados por la televisión o el teatro, sonidistas que realizan su trabajo sin el suficiente apoyo del resto del equipo técnico, directores que desconocen las más elementales técnicas de actuación.

Ante esta situación, el equipo de redacción de *Encuadre* decidió aproximarse a cada una de estas áreas a fin de intentar una radiografía en detalle de nuestro cine en la actualidad. Pensamos en el recurso periodístico de las entrevistas, pero nuestro ritmo de aparición trimestral hubiera hecho interminable esta tarea, además de que sólo obtendríamos una opinión parcial y no confrontada con otras. Fue entonces cuando optamos por los fo-

ros, a pesar de que sabíamos las dificultades que implicaba convocar a una misma hora y en un mismo lugar a un grupo de cineastas. Por otra parte estábamos conscientes de que los foros, aún en vivo, aún los más amenos, siempre resultan pesados para el espectador, mucho más para el lector. Sin embargo, aceptamos estas limitaciones ante la urgencia que teníamos de hurgar en la manera en que se ha venido haciendo nuestro cine. Sabíamos que ésta no sería la sección más leída de la revista, pero a la vez estamos conscientes del carácter documental de cada uno de estos encuentros que hemos venido realizando. Su utilidad, esperamos, será más tangible a mediano plazo.

Por el momento nos sentimos satisfechos con los resultados. Nunca intentamos sentar a nadie en el banquillo de los acusados, sino, por el contrario, nos esforzamos por abrir una brecha a través de la cual se ventilaran y se franquearan los aciertos y desaciertos de nuestra manera de hacer cine. Luego de cinco foros realizados, es fácil destacar algunas deficiencias afloradas en cada uno de ellos: la comunicación entre el director y sus principales colaboradores no siempre es la deseada. Desde los guionistas hasta los montadores señalan que en muchas oportunidades les cuesta entender qué es lo que realmente desea el director. La falta de planificación es otro factor determinante que incide negativamente en la realización de una película: las locaciones muchas veces se caen, ocasionando que los directores de fotografía y sonidistas realicen sus trabajos en sitios que les son totalmente extraños; muchos actores son contratados a última hora; los escenógrafos ambientan un área o construyen toda una fachada y los directores filman en otra o realizan un primer plano para el que era

innecesaria la fachada completa. En todos los foros se coincidió en que cada día que pasa con cada nueva película que se realiza, el guión técnico se plantea como una imperiosa necesidad. Los directores insisten en que no pueden hacerlo porque acá las producciones están marcadas por el imprevisto. El presupuesto deficitario es otro factor que, en gran medida, limita a todas las áreas para su adecuado desenvolvimiento: los actores no ensayan porque no hay plata para pagarles ese tiempo; los guionistas no escriben cinco versiones de un proyecto porque sólo le pagan una; los directores de fotografía no están presentes en la realización de la copia final porque, al no pagarles ese tiempo, se han tenido que encargar de otro rodaje; con el montaje, mezcla y transferencia de sonido ocurre algo similar; los escenógrafos y vestuaristas cuentan con presupuestos irrisorios aún en las películas de épocas.

Pese a todo, se hacen películas, muchas de ellas muy buenas, que conjuran el desastre y el pesimismo.

No nos vamos a vanagloriar de haber descubierto el agua tibia. Todas estas fallas eran conocidas por todos y cada uno de nuestros cineastas y técnicos cinematográficos. Nuestra única intención ha sido documentar y dejar el testimonio de un conjunto de opiniones de la gente de cine sobre la gente de cine.

El último foro de esta serie es sobre el sonido en el cine venezolano. Asistieron a esta discusión José Alcalde (JA, director y montador), Stéfano Gramito (SG, sonidista y músico), Mario Handler (MH, director y montador), Michael Luisi (ML, sonidista), Héctor Moreno (HM, sonidista), Mario Nazoa (MN, sonidista), Leopoldo Orzali (LO, sonidista y mezclador de sonido).

OM: El cine intenta una interpretación de lo real a partir de una reconstrucción visual y sonora del mundo. Esto hace que el sonido en el cine tenga un peso importantísimo y, en ocasiones, determinante dentro de la expresión cinematográfica. El sonido no es ni debe ser un simple recurso técnico, sino un recurso expresivo que enriquezca la densidad dramática, plástica o narrativa de un film.

En Venezuela un director de fotografía es seleccionado para trabajar en una película por su destreza técnica, por su experiencia y por un cierto estilo en su manera de trabajar. Si bien es prematuro hablar en nuestro cine de un estilo fotográfico, sería ilusorio hablar de un estilo en la banda sonora de nuestras películas. ¿Bajo qué criterios es seleccionado un sonidista?, ¿se toma en cuenta, únicamente, su capacidad técnica o se considera de alguna forma su capacidad creativa?, ¿hasta dónde un sonidista puede imprimirle su sello personal a su trabajo?

Me gustaría que esta discusión la comenzara un veterano del sonido: Leopoldo Orzali.

LO: Una de las cosas más difíciles en el sonido venezolano es conseguir profesionales para el sonido. No somos muchos. Aquí estamos prácticamente todos los que somos. Esto implica que un



Mario Nazoa durante el rodaje de Anita (foto Gustavo Rosario).

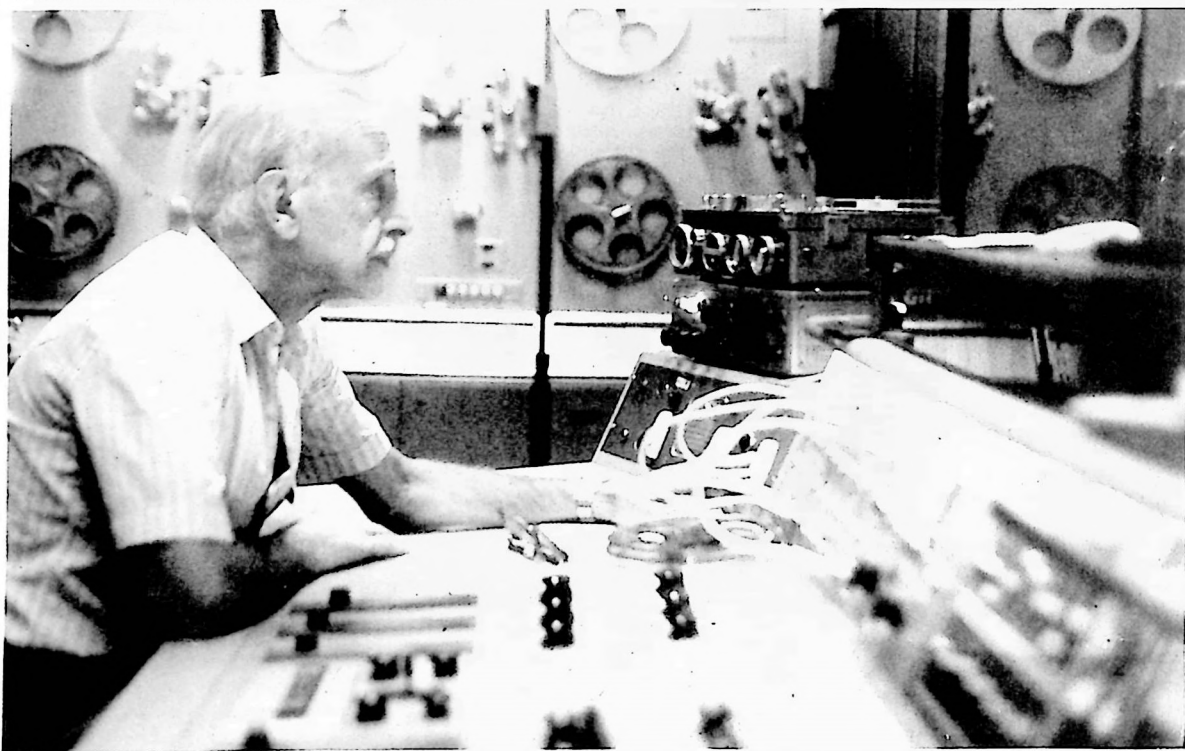
director tiene muy poco de dónde escoger, por lo que, generalmente, debe conformarse con tomar al sonidista que está a disposición para el momento del rodaje. Elegir a determinado sonidista por sus características particulares es un lujo. Jamás he oído decir a ningún director que quiera trabajar, específicamente, con determinado sonidista por el estilo de su trabajo. Esto deja ver claramente que el sonidista es considerado más por sus virtudes técnicas

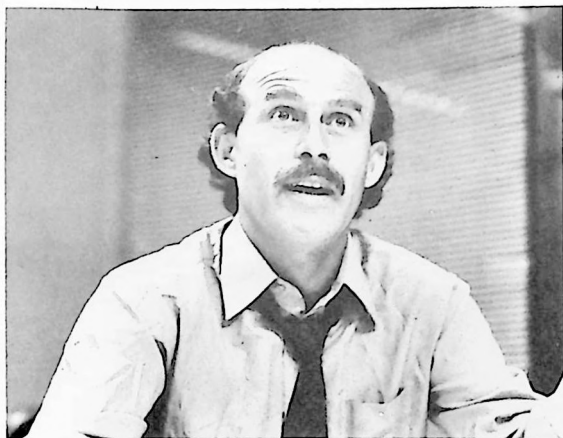
que por sus virtudes artísticas, cosa que no ocurre con la fotografía.

OM: ¿Pero cree que esa es la apreciación correcta?

LO: No, no creo que sea la correcta, pero, lamentablemente, es la que nuestros directores utilizan. Se da casos en los que un sonidista comienza una película y la termina otro. O lo que es una norma: el sonido de campo lo recoge una persona y

Leopoldo Orzali frente a la consola de sonido (foto Julio Romero).





Stéfano Gramitto, sonidista (foto Eduardo Martínez).



Mario Handler, director y montador (foto Eduardo Martínez).

la transferencia a magnético perforado la hacen otras personas totalmente desconectadas a la película y que, por lo mismo, no están motivadas en lo más mínimo.

SG: A diferencia de lo que ocurre con la fotografía, es muy raro que un director escoja a determinado profesional para que se encargue del sonido de una película. Lo que suele ocurrir es que el director escoge a un grupo de técnicos que se encargan de las diferentes etapas y procesos técnicos, pero sin ningún supervisor que los coordine y los haga armonizar, es decir, sin la figura de un director de sonido. Los directores que lo han hecho, como Joaquín Cortés con *Caballo salvaje*, han obtenido un sonido más coherente y de mejor calidad. Esta figura del director de sonido existe en cualquier cinematografía más o menos organizada. Entre nosotros no existe pienso que por ignorancia de muchos directores de cuál es el verdadero aporte de la banda sonora a la película. Y este aporte no se limita al terreno de lo meramente técnico. Pero aún limitándonos a lo técnico, el director de sonido sabría qué sonidos tomar en campo y cómo transferirlos, mezclarlos y equalizarlos posteriormente; todo bajo un mismo criterio. A nivel creativo, el director de sonido tiene la oportunidad de reforzar determinadas atmósferas a partir de ciertos efectos o sonidos ambientes, decidir junto con el director si en cierto momento es más importante un diálogo que un ambiente, o viceversa. Lo que pasa es que el cine venezolano es un cine que transcurre, básicamente, en *Lip-synch* (*), donde las informaciones básicas se dan a partir de parlamentos. Tal vez sea por ello que a los directores sólo les interesa que las voces se oigan bien, descuidando otros aspectos básicos del sonido.

MN: Uno como sonidista tiene siempre la buena intención y la precaución de seguir hasta donde podamos los procesos

(*) Sonido sincronizado de acuerdo al movimiento de los labios.



Leopoldo Orzali durante el foro (foto Eduardo Martínez).

que va sufriendo el sonido que tomamos en campo. Pero la pregunta es: ¿quién nos paga todo ese tiempo de postproducción? Nadie. Si uno tiene tiempo libre, no hay problema, uno se acerca al laboratorio de transferencia, a la mesa de montaje, a la consola de mezcla. Pero apenas nos salga otra película tenemos que dejarlo todo y oírlo nuevamente cuando la película se estrena al público. Pero por otra parte el único responsable del sonido es uno. Si la película se oye mal en los cines, eso no es culpa ni del encargado de transferir el sonido de campo, ni del montador que montó las bandas y solicitó y descartó efectos, ni del mezclador que decidió niveles y equalizaciones, sino de uno, el sonidista. Entonces hay una exigencia que no se corresponde con las condiciones reales de trabajo.

MH: Pero a pesar de todas las fallas que aún persisten en nuestra manera de hacer sonido para cine, hay que reconocer que en los últimos años ha habido un avance cualitativo en este terreno. Como montador suelo trabajar siempre con un efectista de sonido, que sería la solución normal para los problemas implícitos en el montaje de las bandas sonoras. A pesar de que sé de sonido, no me cuento entre esas personas a las que les duele el oído frente a un mal sonido, que tienen la necesidad de hacer que las cosas suenen bien. Por

eso necesito disponer de un sonidista a la hora de montar las bandas.

Pienso que las fallas más graves que presenta nuestro sonido no son culpa de la gente que trabaja directamente con el sonido, sino del director de la película.

OM: *¿De qué manera del director se convierte en el principal responsable del mal sonido de su película?*

MH: De la siguiente: la propia política cinematográfica que se lleva en el país ha convertido al director en el centro de todo el fenómeno cinematográfico: a él se le da el crédito, él es el productor, él conceptualiza la película y él selecciona el personal con el que va a trabajar. Esto significa que el director ha entrado muy rápidamente a coordinar una tecnología especializada que no terminan de dominar completamente. Yo me he encontrado muchas veces con directores que no tienen ni siquiera los conocimientos básicos de la tecnología del sonido. En estas condiciones es muy difícil que un sonidista encuentre el adecuado apoyo en un director que no sabe calibrar la real importancia de su trabajo. Es entonces cuando el sonidista debe apoyarse en el montador para el montaje de las bandas sonoras, las cuales siguen siendo consideradas por muchos directores como rellenos sonoros y no como elementos vitales de una ambientación determinada. Además, cada día se impone más ese estilo de trabajo de hacer las cosas cada vez con menos plata y con menos tiempo, lo cual no conduce sino a la baja calidad. Pero toda esta situación es generada por un director que se siente confuso y que no acierta a manejar a cabalidad los recursos expresivos a su disposición. El sonido es una de las partes más baratas de una película, por lo que no hay excusas para que se le descuide.

LO: Yo no diría barato, Mario. Yo diría que el sonido es una de las partes más menospreciadas de nuestro cine.

MH: Pero se menosprecia por ignoran-



Mario Nazoa, sonidista (foto Eduardo Martínez).

cia. Entiendo que para un director es importante la inteligibilidad del sonido, pero ese no debería ser el único objetivo de la banda sonora. Como lo señalaba Gramito, el sonido no es un área meramente técnica. Pero acá no suele hacerse un diseño de sonido a partir de las características y particularidades del guión. Eso acá no le interesa a casi ningún director, quien se limita a esperar que las voces se oigan.

OM: Sería bueno que habláramos un poco sobre cómo es esa relación sonidista-director durante la preproducción de la película. ¿Existe algún tipo de comunicación entre ellos en esta etapa?, ¿el director explica al sonidista cuáles son sus aspiraciones en relación a la banda sonora?, ¿se visitan las locaciones en las que se rodará la película?, ¿se toman en cuenta las características acústicas de estas locaciones? Cuando no son las adecuadas, ¿se cambia la locación por otra o se acondicionan para atenuar las deficiencias acústicas que presenta? Hablemos sobre la receptividad por parte del director y del productor ante estas exigencias de la gente de sonido.

HM: La tradición dice que las cosas aquí se deciden por imagen y nunca por sonido: no importa si al lado de la locación están taladrando la calle o si el actor tiene una pésima dicción. Si algo retrata bien, se escoge y punto. Yo no creo que nunca pueda lograr que un director me cambie una locación por razones acústicas. Yo he tenido que hacer sonido en locaciones terribles, con autopistas o avenidas muy cercanas, y finalmente se ha filmado con lentes muy cerrados, que apenas muestran la locación y que, por lo mismo, bien hubieran podido hacerse en estudio o en otro lugar más silencioso. Claro, yo sé que la escena se filma con planos cerrados justo en el momento en que la están haciendo, ya que tampoco se trabaja con guiones técnicos. Hay mucha improvisación en ese oficio. Nosotros nos limitamos a señalar que lo grabado en esas locaciones difíciles no sirven sino para referencia, es decir, que hay que doblar.

MN: Uno siempre ha aspirado a hacer una verdadera preproducción de sonido, parecida a la que se hace con la fotografía, en donde el fotógrafo y el director hablan de lentes, de filtros, de tonalidades, de at-

mósferas. Pero con sonido no pasa absolutamente nada. En el guión no hay nunca la más mínima referencia a cómo se ha concebido el sonido. Trabajamos sin una concepción de sonido, primero, porque nadie nos la pide y, segundo, porque si la llevamos, nadie nos la recibe con la debida seriedad.

Yo he trabajado en dos películas en las que sí se hizo una verdadera preproducción de sonido, en las que conversé largamente con el director, en las que se concibió una banda sonora bien rica y bien bonita. Pero al final todo fue mentira porque en la práctica la producción no tenía el presupuesto necesario para que las cosas se cumplieran.

OM: Pero ante esta orfandad del sonido, ¿hasta qué punto los sonidistas mismos son cómplices de los directores?

HM: Nosotros sí tenemos la culpa en una buena parte. Hubo un momento en el que el cine aquí no se entendía a nivel sonoro, los directores andaban desesperados porque todo el mundo no hacía sino recalcar una y otra vez esta falla. Entonces nosotros comenzamos a resolver la situación, pero la resolvíamos sin exigir nada a cambio. Los directores comenzaron a malacostumbrarse a que no era necesario que nos pagaran para que nosotros vigilaráramos los procesos de postproducción y que tampoco era necesario que tuvieran mayor consideración y respeto por nuestro trabajo, ya que al final nosotros nos empeñábamos en que las cosas se oyeran bien, independientemente de la poca colaboración que hayamos tenido para recoger el sonido. Hoy el sonido suena mejor, pero no porque los directo-

Un aspecto del foro (foto Eduardo Martínez).



Héctor Moreno, sonidista (foto Eduardo Martínez).

res hayan tomado mayor conciencia de la importancia del sonido, sino porque nosotros insistimos en trabajar aún en contra de ellos. Esto nos ha hecho, a la larga, sus cómplices. Ellos siguen escogiendo pésimas locaciones, siguen descuidando la dicción de sus actores, siguen sin hacer guiones técnicos, etc. Para eso estamos nosotros, para encubrir sus fallas.

SG: Somos nosotros, los sonidistas, quienes estamos en verdadera capacidad de concebir lo que será la banda sonora de una película desde que entramos en contacto con el guión. Y es que nosotros tenemos echada nuestra capacidad de trabajo sobre la base de la experiencia. Me explico: mientras que un director logra hacer dos películas, nosotros trabajamos por lo menos en ocho. Esto nos brinda una experiencia que el director no debería echar de lado. Yo me he encontrado con directores que, como decía Handler, no saben cuándo es mejor doblar o qué es un *play back* o cuándo se debe pensar en usarlo. Parece una exageración, pero es



Mario Handler (foto Julio Romero).

cierto. En estas condiciones es muy fácil atropellar al sonidista y a su trabajo, aún sin querer hacerlo.

ML: En todas las películas en las que he trabajado lo he hecho en calidad de Encargado del Sonido, no como sonidista. Cuando Iván Feo planeaba filmar *Otelo*, yo entré en contacto con esta película a nivel de guión. Revisamos en conjunto página por página, visitamos todas y cada una de las locaciones para estudiar sus condiciones y características luminicas y acústicas. Fui incluso hasta Nueva York para buscar determinados micrófonos de sistema inalámbrico sin los cuales era imposible filmar una de las secuencias del film con sonido directo. O se hacía con esos tres micrófonos que yo había seleccionado, o no se hacía. Yo tuve receptividad por parte del director en esa oportunidad.

Estoy totalmente de acuerdo con Gramitto. En la medida que el director domine más su oficio, las cosas son más favorables para el sonidista. Yo pertenezco al grupo de cineastas que necesita tener una visión acabada del trabajo aún antes de comenzar a realizarlo. Si el director no es capaz de proporcionarme esta globalidad, ya la cosa comienza a dispersarse. A veces no es tan necesario que el director esté totalmente claro de lo que quiere en cuanto a sonido, pero sí que lo esté por lo menos en cuanto a imagen. Necesito saber qué se va a hacer en primeros planos y qué se va a hacer en planos medios. Sabemos de directores que filman muchísimo hasta encontrar lo que realmente querían. Pero en Venezuela eso es totalmente imposible, por lo que cada vez se hace más imperioso que desde antes de comenzar a rodar, sepamos qué es lo que queremos y cómo lo vamos a conseguir.

Por otro lado, la infraestructura técnica



Héctor Moreno y Leopoldo Orzali durante el foro (foto Julio Romero).



Michael Luisi durante un momento de la discusión (foto Eduardo Martínez).

de la que disponemos nosotros los profesionales está por lo menos con veinte años de atraso en relación a los americanos o a los europeos. Los estudiantes de cine de estas cinematografías disponen de mejor tecnología que nosotros a nivel profesional. Es así como nosotros tenemos que realizar nuestras obras, basándonos en la debilidad de nuestra tecnología. Nuestros técnicos son unas verdaderas joyas: son ellos quienes han logrado sacar trabajos de primera categoría en las peores condiciones de trabajo. Los recursos humanos a nivel de cine en Venezuela son muy buenos. Por eso no es justo que nos obliguen a trabajar en estas condiciones. Aquí no hay un solo sitio en donde se puedan mezclar más de seis bandas simultáneamente, sin embargo, en el mundo hay miles de sitios en los que se puede mezclar hasta veinticinco bandas al mismo tiempo. Y esto no es más que una simple obviedad técnica que existe desde hace quince años, por lo menos. Estamos en pañales. Aquí los laboratorios lo hacen todo y no terminan por especializarse en nada: revelan, copian, transfieren sonido, mezclan, pasan a óptico. No tenemos casas especializadas en nada. El cine es in-

dustria, es negocio y es dinero. Si no invertimos más dinero en esto, jamás podremos hablar de un verdadero cine que llegue a otros países.

MH: Yo disiento de lo que dice Luisi. Estoy de acuerdo en que uno de los objetivos básicos de nuestro cine es conquistar mercados internacionales, pero debe hacerlo a punta de inteligencia y no a punta de dinero, por la sencilla razón de que no tenemos dinero. Además, no creo que nuestro camino sea el de entrar en la onda del cine hollywoodense. Si no hemos llegado al mercado internacional no es porque no trabajamos en Cinemascope o con sonido Dolby. Las razones son otras y no cabrían en este foro. Pero para mejorar la calidad de nuestro trabajo es necesario que se respete y se fomente al buen profesional.

OM: *A pesar de las intervenciones que hasta ahora hemos tenido, continúa en el aire una pregunta que es básica en esta discusión: ¿por qué se oyen mal nuestras películas?, ¿malas condiciones acústicas durante el rodaje?, ¿mala dicción por parte de los actores?, ¿inadecuada infraestructura técnica?, ¿malos profesionales del sonido?, o, simplemente, ¿malas condiciones de reproducción sonora en las salas de proyección?*

MH: Mi explicación es muy sencilla: hay un problema de diseño de lo que será la banda sonora; hay problemas con las condiciones acústicas de las locaciones, las cuales se escogen sin tomar en cuenta ese aspecto; hay problemas con la dicción de los actores, la cual rara vez es vigilada por los directores; y, finalmente, hay serios problemas con las salas de proyección, lo cual no es un secreto para nadie. Pero lo cierto es que ninguno de estos problemas



José Alcalde, director y montador (foto Eduardo Martínez).

tiene que ver directamente con la profesionalidad del sonidista frente a su trabajo.

JA: Si nosotros tenemos una película como *Oriana*, por nombrar alguna, con sonidistas franceses, con todos los procesos de postproducción hechos en Francia, y al final la escuchamos en una sala venezolana y la oímos tan mal como cualquiera de nuestras películas, entonces uno llega y se pregunta: ¿cuál es el camino correcto?

Como directores, nuestro punto de partida es justamente allí, la sala de proyección. Si hagamos lo que hagamos, si invertimos el dinero que invertimos, al final igual se va a oír mal, entonces, las exigencias comienzan a bajar, entonces comenzamos a sobrevalorar la claridad de la voz y a olvidarnos de otros aspectos. Más de una vez, como director o como montador, me he esmerado por determinados efectos sonoros, que al final no se oyen en ninguna sala.

Estoy convencido de que nuestros sonidistas poseen un *standard* realmente bueno. Creo que es hora que los sonidistas vayan exigiendo mejores condiciones de trabajo, pero también de que estén al tanto de que para nosotros, los directores, la imagen siempre será prioritaria al sonido, el cual se puede doblar, rehacer o trucar. No olvidemos tampoco que nuestras películas son hechas con presupuestos muy estrechos: nunca más de dos millones de bolívares (\$ 133.000), lo cual nos obliga a presupuestarle una determinada suma a sonido y a no salirnos de ella. Tal vez esta partida sea insuficiente para insinorizar o acondicionar acústicamente las locaciones, pero es que el presupuesto total es insuficiente para hacer una película.

HM: Pero hay cosas que pueden mejorar sin que se altere el presupuesto. En una oportunidad me tocó filmar una secuencia de una fiesta; por supuesto, había muchos extras. Cuando vamos a hacer los primeros planos de los actores principales, yo pido silencio, a lo que el director me responde que no se puede hacer silencio. Resultado: un sonido innecesariamente sucio. El problema no es sólo de presupuestos. El problema es que, en principio, el sonido es subestimado por los directores. Y lo subestiman justamente por lo que Alcalde señala: se puede rehacer, se puede doblar, se puede trucar. Lo peor es que muchas veces la plata se acaba y el sonido



Stefano Gramitto.

que va es el sonido que se tomó en campo.

SG: Mi perspectiva sobre el asunto es otra. Cuando vamos al cine oímos tan mal las películas extranjeras como las venezolanas. Pero en muchas de las extranjeras, a pesar de las pésimas condiciones de reproducción de las salas, encontramos una riqueza, una coloración y una atmósfera sonora que no encontramos en nuestras películas, lo que me lleva a pensar que antes que un problema presupuestario, lo del sonido es un problema de concepción. Como ya se ha mencionado acá, nosotros no diseñamos lo que va a ser la banda sonora de una película.

MH: Pero esa atmósfera está construida por ocho personas, por lo menos.

JA: Y volvemos a caer en lo mismo: aunque trabajemos minuciosamente una banda sonora, al final vamos y le decimos al mezclador que le aumente el nivel a las voces. Y si no hacemos eso, entonces, no se oye nada, ni voces ni efectos.

HM: Y son esas soluciones, Alcalde, las que nos obligan a dar un salto atrás de diez años en nuestra forma de trabajo. Hoy día los sonidistas grabamos casi todo con micrófonos unidireccionales, haciendo un registro básico de la voz y olvidán-



Un aspecto del foro (foto Eduardo Martínez).

donos del sonido ambiente de la locación. Trabajamos exclusivamente en función de los diálogos.

MH: Hasta el momento no hemos hablado de una parte esencial de este proceso: el proyeccionista, personaje que devenga un sueldo bajísimo y que, por lo mismo, no se le exige ningún tipo de conocimientos técnicos que le permitan un mejor desenvolvimiento de su trabajo.

JA: Por otra parte, los exhibidores saben que con mal o buen sonido las salas igual se les llenan. Entonces, ¿para qué invertir doscientos mil bolívares en reacondicionamiento de equipos de proyección?

SG: Otro punto que no hemos tocado hasta ahora es el de la falta de personal técnico para las funciones de microfonista. Resulta que con las tarifas tan bajas que se pagan por sindicato, el microfonista, por lo general, es una persona con muy poca experiencia, que tiene que realizar un trabajo de gran destreza. Cuando el microfonista ya ha pasado por varias películas, es lógico que aspire a ganar más, pero la única forma de lograrlo es saltando directamente al área de sonido, es decir, que se convierta en sonidista.

JA: Lo que sí tenemos que admitir es que nosotros, los directores, somos en gran

Seguro está el infierno, de José Alcalde.





Stéfano Gramitto.



La hora Texaco, de Eduardo Barberena.



José Alcalde (foto Eduardo Martínez).

medida los responsables de esta situación, ya que somos nosotros los que establecemos cuál debe ser el nivel de exigencia.

SG: Pero para eso los directores deben estar muy claros en qué es lo que quieren y a partir de allí tomar la decisión adecuada. Si van a usar sonido de referencia para doblar luego, lo indicado sería gastar lo menos posible. Pero si quieren sonido directo, me parece absurdo que luego de haber invertido en contratar a un buen sonidista, buenos equipos, micrófonos, etc., descuiden aspectos como los de insonorizar ciertas locaciones o la dicción de sus actores. Al final, pese a la inversión, tendrán que doblar igual o quedarse con un sonido que no es el adecuado.

OM: Pero el problema no es que el sonido esté suficientemente presupuestado o no. Creo que la cosa es más de principio: los directores, en general, menosprecian el sonido de sus películas. Se da el caso de directores que, trabajando con sonido directo, dan instrucciones a viva voz a sus actores durante la toma. Dado los altos costos de la película virgen y el revelado de laboratorio, hoy día es casi una ilusión pretender que una toma se repita por sonido, lo cual no significa que se hayan trabajado las condiciones que garanticen un mínimo de calidad acústicas. Es decir, cada día el sonido es arrinconado más y más, brindándose cada vez menos apoyo y menos consideraciones. ¿Cuál sería el camino a seguir ante esta situación?

HM: Eso es cierto. Los directores detienen el rodaje esperando que pase una nube, pero les molesta sobremanera, cuando lo hacen, esperar que pase un avión o una moto. En este momento no se repite una toma por fallas de sonido, sin tomar en cuenta que podría ser más económico repetir una toma más que tener que doblar luego.

JA: Y es que acá no doblamos por principio, porque el director decidió que esa era la vía adecuada, sino por necesidad. Tal vez por eso el doblaje no nos ha brindado buenos resultados.

LO: Yo como sonidista prefiero un sonido mediocre que un buen doblaje. Acá en Venezuela los actores no dan pie con bola a la hora de doblar.

MH: Ni se aplican métodos ni la organización necesaria para hacerlo adecuadamente. En España, Alemania, Italia o Argentina una película se dobla entre dos y cinco días. Acá no se hace en menos de un mes, lo que encarece enormemente los costos de postproducción.

JA: Tanto *La boda* (Thaelman Urgelles) como *La máxima felicidad* (Mauricio Walerstein) fueron dobladas en su totalidad. Y hoy tanto Mauricio como Thaelman se disponen a filmar nuevamente, pero utilizando sonido directo. ¿Por qué?, porque doblar implica una inversión de tiempo y de dinero enormes y los resultados, a nivel dramático y técnico, no son satisfactorios.

HM: Con *La hora Texaco* hubo un trabajo interesante a nivel sonoro. Claro, las cosas se planificaron y desde antes de rodar ya se sabía qué se iba a doblar y qué se iba a tomar con sonido directo. Eso aligeró mucho todo el proceso.

JA: Y la rapidez, en esta industria, es bien importante. Pero yo quería agregar algo como montador: nuestro cine es más un cine de efectos sonoros, como el americano, que un cine de atmósfera, como el europeo. Y en este sentido son bien importantes y decisivos los efectos sonoros y el montaje de los mismos en las bandas de



Michael Luisi, sonidista (foto Eduardo Martínez).

sonido. Esa figura que se dedique exclusivamente a la toma de efectos sonoros, no existe en nuestro cine. Y yo, como montador, diría que hace una falta enorme.

ML: Los efectos sonoros de *País portátil* se iban a hacer en España, pero, finalmente, me los encargaron a mí. Sólo cinco o seis secciones de la película fueron hechas con sonido directo, el resto fue doblado. Hubo partes muy complejas, por ejemplo, el último rollo, que contaba con dieciocho pistas. Cada estallido de bala de las ametralladoras tiene su respectivo impacto; se gastó más de dos mil bolívares en vidrios y cristales para lograr los ecos y la perspectivas adecuadas que la imagen exigía. Fue un trabajo arduo, pero en las salas de proyección venezolanas no se oye nada de esto. En video, sí.

SG: Una gran mayoría de las películas venezolanas que se han pasado por televisión se oyen bien.

MH: Otro recurso que se ha usado, indiscriminadamente, para evitar el uso de efectos sonoros es la música, es decir, la música como relleno. Salvando uno o dos casos, no recuerdo ningún otro en el que la música haya apoyado dramática o rítmicamente a la historia o a la estructura de una película nuestra. Y la música es costosa, mucho más que el sonido. Sería preferible gastar menos en música e invertir más en el sonido propiamente dicho.

JA: Porque la música, además de costosa, es muy pobre en nuestro cine: nunca

se pueden pagar más de cuatro o cinco músicos.

SG: Y los músicos terminan quejándose de las mismas cosas que los sonidistas: que no se les toma, verdaderamente, en cuenta; que no se les presupuesta bien su trabajo, etc. Además, tampoco se les respeta como creadores: más de una vez componen una pieza para determinada secuencia y el director termina usándola en otra porque le parece que suena más bonito. Eso es casi un atropello, más aún si tomamos en cuenta que casi ninguno de nuestros cineastas ha demostrado tener un mínimo de oído musical.

OM: *¿Cuáles son los problemas más comunes que un sonidista debe enfrentar durante el rodaje?*

MH: Las deficiencias acústicas de una locación (eco, ruidos externos, etc.), son un verdadero problema, pero se pueden amortiguar con el uso de determinados micrófonos, adecuada posición del microfonista, etc. Yo diría que uno de los problemas más graves y de más difícil solución para un sonidista —difícil porque la solución no depende de él— es la mala dicción de nuestros actores. Cosa que, por cierto, no se llegó a tocar en el foro anterior que trató sobre la dirección actuarial. Acá nuestros actores hablan mal. Y a esto debemos agregar el hecho de que hasta hace muy poco los parlamentos estaban hechos en una especie de jerga que era casi imposible de entender fuera de las



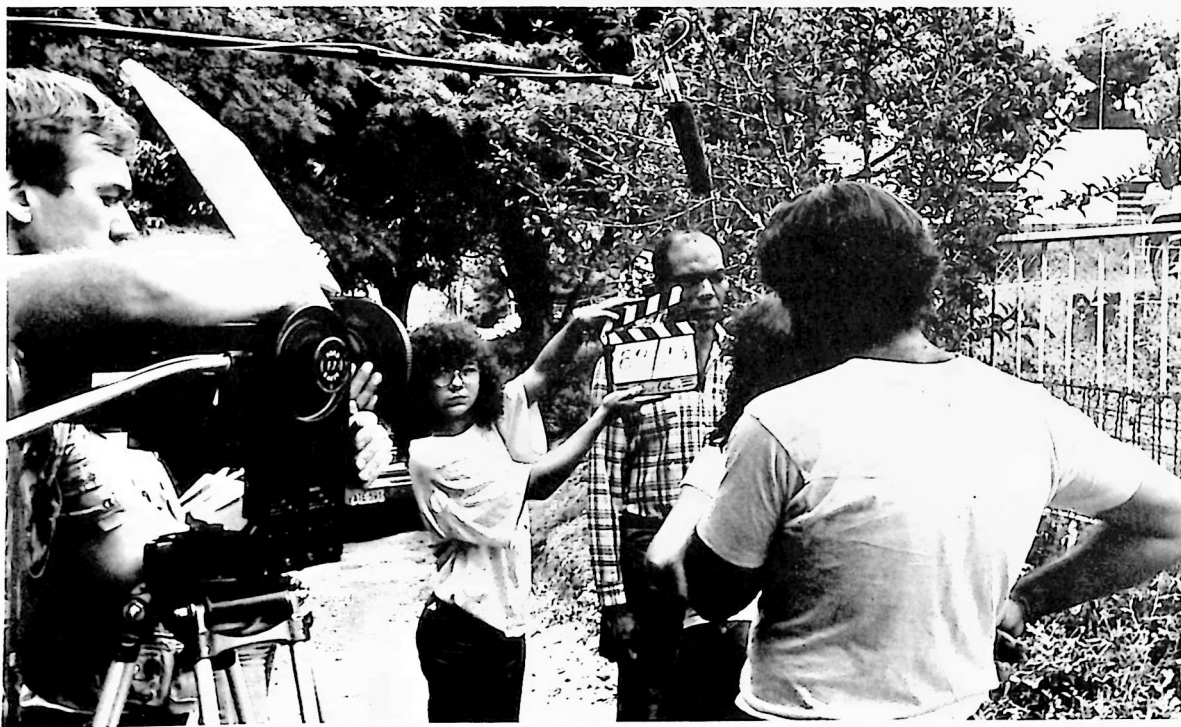
Stéfano Gramitto durante el rodaje de *Diles que no me maten*, de Freddy Siso.

fronteras venezolanas. Pienso que es, realmente, inadmisibles un actor que hable mal. Y en esto queda al descubierto el provincianismo de nuestra cinematografía.

MN: Y muchas veces tenemos que cuidar hasta las construcciones sintácticas de los actores. Porque ellos leen una cosa en el guión y terminan diciendo cualquier

barbaridad frente a la cámara. Es común que los actores confundan las concordancias de género o número, por lo que debemos estar muy atentos en esto. En realidad no se trata de un problema de sonido propiamente dicho, pero no podemos pedirle al camarógrafo o al electricista que se percate de estos defectos. El director vigila

Un aspecto del rodaje de *Anita*, de Alfredo Anzola.





Mario Nazoa (foto Eduardo Martínez).

su puesta en escena, la actuación; a veces el asistente de dirección está demasiado ocupado con los extras o con otros elementos de la toma. Es así como el sonidista, en ocasiones, debe asumir ese rol adicional que es el de vigilar el correcto uso del idioma por parte de los actores.

SG: Yo acabo de hacer una película con Franklin Virgúez y Chony Fuentes, (*Puerto... una historia Caribe*, de Gabriel Walfenza). Hacíamos dos, tres ensayos para cámara y sonido. Todo bien. Comenzábamos a rodar y tanto Franklin como Chony se inventaban un parlamento totalmente distinto.

HM: Cuando hice el sonido de *La hora Texaco* tuve una secuencia en la que Rubens de Falco y Orlando Urdaneta hablaban en voz baja, casi susurrando, en plano medio. Era de noche y para iluminar tuvimos que usar una planta eléctrica. Me arriesgué a usar sonido directo porque sabía que, aunque el ruido de la planta quedara registrado en mi sonido, no se oiría en las salas. ¿Qué pasa?, que la mala calidad de reproducción en las salas de cine no sólo nos desalienta para hacer un buen sonido, sino que nos deja tomar un sonido "sucio" ya que sabemos que las impurezas no se reproducirán, obligándonos así a bajar nuestro nivel de exigencias. ¿Resultado?, que hoy toman una de las películas en las que he trabajado el sonido y la proyectan en una sala con condiciones óptimas y el sonido sería verdaderamente malo, impuro, sucio.

MH: Pero ése es un método errado. Siempre es preferible trabajar en aras del mejor sonido posible.

ML: Totalmente de acuerdo. Si un director viene y habla durante la toma, no importa. Yo tomé el mejor sonido posible y él lo estropeó. Cuando le toque arreglarlo ya se dará cuenta de cuánto le ha costado (en términos de dinero) haber hablado en medio de una toma. Pero no podemos dejar que esta actitud nos desmoralice, porque entonces sí estamos perdidos.

OM: ¿Hasta qué punto el guión técnico facilitaría el trabajo del sonidista?

ML: Muchísimo. Y entre nosotros el guión técnico es mucho más necesario que en Hollywood, porque el guión técnico ayuda a bajar costos y a centralizar esfuerzos en zonas que serán verdaderamente aprovechadas. Para nosotros el guión técnico no es un lujo al que algún día deberíamos llegar. No. Es una necesidad imperiosa no sólo para el sonidista, sino para todos los que trabajamos en una película.

JA: Difiero profundamente. El nivel de imprevistos con el que trabajamos en el país es asombrosamente alto, razón por la que cualquier guión técnico se caería en apenas un par de días, ya que en un par de días todas las condiciones han cambiado. Cuando un director va a rodar una película de lo único que está seguro y que puede controlar son las caras de sus actores principales. No sabemos qué va a venir adelante: las locaciones se caen, los carros chocan un día antes del rodaje, a alguien se le muere un familiar y se nos cierra el paso a ciertos sitios, en fin, cualquier cosa nos puede pasar.

HM: Pero ya que no hay guión técnico y hasta última hora ni el director mismo sabe lo que va a hacer, entonces por lo menos es importantísimo que el director y el sonidista conversen sobre qué es lo que se va a hacer y qué es lo más importante dentro de la acción. Si un director quiere un diálogo en susurros con dos personajes al lado de un río y se lanza a filmar aquello con un lente 16 mm, es necesario

que hable con el sonidista y que entre ambos entiendan que se deben olvidar de los susurros, del río o del lente 16 mm. Pero resulta que esa comunicación tampoco se da y entonces anda uno por allí en un rodaje esperando sorpresas de este tipo a cada rato.

ML: Pero esa comunicación no es más que un paliativo. No podemos seguir reforzando la improvisación como método de trabajo ya que ése no ha sido nunca el camino para consolidar una industria. Yo he estado en rodajes en donde un sector grande del equipo técnico no sabe qué es lo que va a pasar cuando la cámara comience a funcionar.

MH: Otro vicio que valdría la pena recalcar en este foro es el de los directores que se empeñan en seguir viendo sus *roughes* sin sonido. Saben cómo va la fotografía, cómo se está revelando, cómo es la respuesta del material virgen. Pero de sonido no saben absolutamente nada, por lo que no pueden establecer correctivos que impidan un desastre sonoro.

MN: Pero esa situación encaja perfectamente dentro del trato que se le da aquí a un sonidista, quien, al fin de cuentas, no es sino un tipo que vive enredado en cables, que trabaja completamente solo y que casi siempre es un estorbo para el resto del equipo.

MH: Eso es verdad: el sonidista es el gran solitario de nuestro cine. Δ

Mario Handler y Héctor Moreno (foto Eduardo Martínez).



JOSE ALCALDE

Montaje: Tres tristes trópicos, La boda (Thaelman Urgelles), La máxima felicidad (Mauricio Walerstein), La gata borracha (Román Chabaud), Cóndores no entierran todos los días, El atentado (T. Urgelles), Macho y Hembra (M. Walerstein) Cangrejo II (R. Chabaud) Ratón en ferretería (R. Chabaud), La hora Texaco (Eduardo Barberena), Una noche oriental (Miguel Curiel), Manon (R. Chabaud), El Afínque de Marín (Jacobo Penzo), La Pastora resiste (Jacobo Penzo). Dirección: Operación chocolate, Seguro está el infierno, La casa de Pandora.

STEFANO GRAMITTO

Diles que no me maten (Freddy Siso), Cubagua (Michael New), 35 milímetros (Michael New), El patio se está hundiendo (Oscar Garbisu), El diablo de Cumaná (John Dickinson), Cruz Quinal (J. Dickinson).

MICHAEL LUISI

20 años trabajando en la industria en fotografía, dirección, montaje, sonido y post-producción. 14 lar-

INVITADOS

gometrajes realizados en Venezuela en post-producción y sonido de campo, cortometrajes y películas. Largos: Trampa Inocente, El Mar del tiempo perdido, País portátil, etc.

MARIO NAZO

Ha participado en un gran número de películas, tanto largometrajes como cortometrajes, así como en varios programas de TV. Maracaibo Petroleum Company (Daniel Oropeza), Santana (Alfredo Anzola), Fiebre (Juan Santana), Se solicita muchacha (Alfredo Anzola), Cotel de camarones (Alfredo Anzola), Lily (Abraham Pulido), Pequeña revancha (Olegario Barrera), Agua sangre (Abraham Pulido, Julio Bustamante), Anita (Alfredo Anzola).

LEOPOLDO ORZALI

Ingeniero de sonido. Inició su profesión en el año 1938 en Argentina. Cerca de 100 películas como sonidista en estudios Lumiton, en Argentina. En Venezuela, año 1950. Sonidista de 10 producciones en Bolívar Films (La Balandra Isabel, entre ellas). Jefe de sonido en Tiuna Films desde 1958 hasta la fecha.

GRAN ESTRENO

¡Una historia de amor diferente!

La famosa novela de MARCEL PROUST



"Swann in Love"

Dirigida por VOLKER SCHLÖNDORFF

- DIRECTOR DE "EL TAMBOR" -

con JEREMY IRONS - DE "LA AMANTE DEL TENIENTE FRANCÉS" -

ORNELLA MUTI · ALAIN DELON

FANNY ARDANT - DE "LA MUJER DE AL LADO"

Dist. KF

STEVEN SPIELBERG PRESENTA
EL SECRETO DE LA PIRAMIDE



UNA PRESENTACIÓN PARAMOUNT PICTURES - STEVEN SPIELBERG PRESENTA "EL SECRETO DE LA PIRAMIDE"
AMBLIN ENTERTAINMENT PRODUCTION EN ASOCIACIÓN CON BENTON WENDLER ROGER ABERNETHY - MÚSICA POR BRUCE BROCKINGTON
PRODOTTA DA STEVEN SPIELBERG - SCRITTO DA LINDSEY - FILMATO DA MARIANO - SCENARIO PER CECILIA COLLARAS - PRODOTTO PER MARK JOHNSON
DIRETTO PER BARRY LEVISON - LA PELÍCULA DISPONIBLE EN CASSETTES MC.

COPYRIGHT © 1983 BY PARAMOUNT PICTURES CORPORATION AND AMBLIN ENTERTAINMENT, INC. ALL RIGHTS RESERVED.
AMBLIN ENTERTAINMENT
DECEMBER 1983
A PARAMOUNT PICTURE

Imágenes de la Revolución Mexicana.

VALDEZ TREVIÑO

Es difícil suponer que Agustín Víctor Casasola imaginara alguna vez que sus fotografías y las que recopiló, se exhibirían décadas después en museos y galerías de diversos países. Desde 1900 abandonó el oficio de redactor y se dedicó de lleno al reportaje gráfico. Colabora en los diarios mexicanos de la época, *El Tiempo* y *El Imparcial*, en los cuales cubría la información sobre las actividades de la dictadura de Don Porfirio Díaz. Aquello fue el principio de lo que ahora constituye el llamado *Archivo Casasola*.

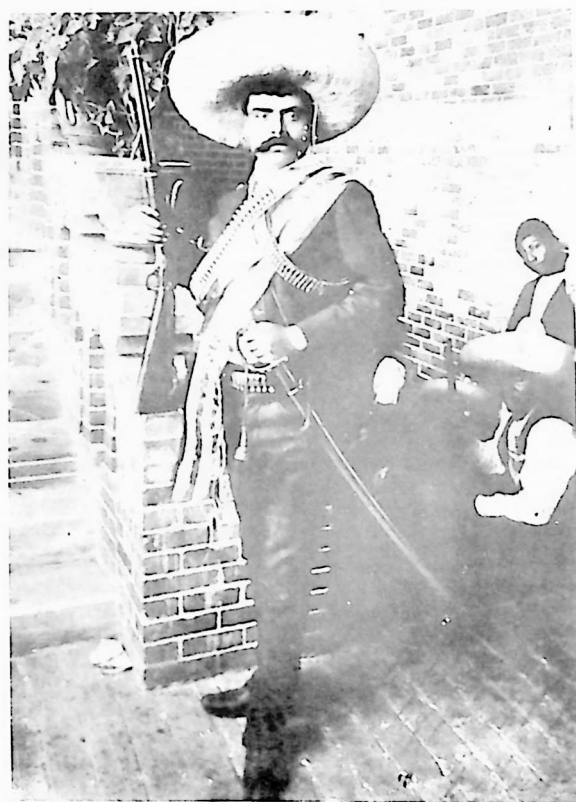
Con motivo de cumplirse en noviembre de 1985, el 75 aniversario de la Revolución Mexicana, la Embajada de México en Venezuela presentó en el *Museo de Arte La Rinconada* setenta y seis fotografías del *Archivo Casasola* que constituyeron una fiel y verdadera crónica visual de la Revolución Mexicana.

La posibilidad que actualmente se tiene de "ver" hechos, personas y condiciones sociales de la Revolución Mexicana en fotografías, se inició con la tarea de Agustín Casasola, nacido en 1874 y fallecido en 1938. Fotógrafo más bien urbano, contrató a otros para captar fundamentalmente los acontecimientos de la ciudad de México y en ocasiones para desplazarse a las regiones donde ocurrían los enfrentamientos armados entre revolucionarios y fuerzas del gobierno.

Así el actual *Archivo Casasola* de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México cuenta con decenas de miles de fotografías de índole documental e histórica, que integran un valioso relato gráfico de la vida de México en el presente siglo. Dicho acervo no sólo reúne el trabajo inicial de Agustín Casasola, sino también el de sus hijos y nietos, y de otros fotógrafos, entre los que se cuentan H. J. Gutiérrez, Agustín Mulhido, Manuel Ramos, Dawning, C. B. Waite y algunos más de la capital y provincia de México, así como del extranjero.

Las fotografías del *Archivo Casasola* exhibida en el *Museo de Arte La Rinconada*, presentaron a los caraqueños la amplia gama de personajes que participaron en la Revolución y los motivaron a imaginar sus sentimientos; igualmente, les acercaron a los acontecimientos de la época y les revelaron las condiciones sociales de entonces.

La obra de Casasola se suma a las fuentes escritas existentes pa-



Emiliano Zapata. Cuernavaca, 1912.



Soldado federal con su familia, (1913-1914).

ra conocer la Revolución de México. Además de los testimonios que registran las novelas y los relatos, la imagen clara y objetiva de los hechos y de los personajes podemos captarla a través de la fotografía. Bien sabemos que lo escrito contiene en ocasiones la visión y a veces la pasión ideológica de quien escribe. La fotografía, en cambio —en la mayoría de los casos—, carece de dosis alguna de sectarismo. Simplemente presenta una imagen/testimonio y la deja para la posteridad. Gracias al *Archivo Casasola* las escenas y los personajes de la Revolución, así como los rasgos de la vida social de la época, llegan a nuestra visión sensorial e intelectual sin elementos intermedios o interpretativos. El espectador recoge lo que la fotografía expresa y deduce lo que ella contiene.

En ese gran panorama de lucha reivindicatoria que fue la Revolución Mexicana se dieron acontecimientos y actitudes para inscribirse en la historia: lealtades y traiciones, valentía y cobardía, ideales y pragmatismos, agudezas e inocencias, pasiones y razones, canciones y carabinas, vida y muerte. Todo eso fue la Revolución Mexicana, nadie puede negarla. Para quien dude de aquel drama, basta que se acerque a las imágenes de los sucesos y seres humanos revolucionarios eternizados en fotografías y la realidad le saltará a la vista.

Por ello se escogió como representativa de la Exposición a que nos referimos la del famoso Caudillo del Sur, Emiliano Zapata. La figura señera captada eternamente, una verdadera estampa estética convertida en símbolo: Zapata con las cananas, el fusil, la banda tricolor, el rostro firme e impenable, y sus ojos tan expresivos y tan grandes como su esperanza.

Pero no sólo a los caudillos mexicanos de la Revolución captó el lente fotográfico. Entre las 76 fotografías que se exhibieron en el *Museo de Arte La Rinconada*, se encontraba también el expresivo rostro de la soldadera que se asoma desde la escalerilla de un tren con su mirada de valentía, firmeza, angustia, impaciencia y quizás también de miedo, como si llevara en sus ojos todo el drama de la Revolución. El niño soldado, cuyo rostro denota inocencia y desconocimiento de su suerte futura, quien no se dobla por el peso de la cobija, el bastimento, las cananas y todavía tiene fuerza para sostener el fusil. El soldado que abraza a su compañera, quizás su esposa, frente a la mirada del niño, seguramente su hijo. Y hasta el hombre que ante el pelotón de fusilamiento demuestra su desprecio a la muerte con irónica y despreocupada sonrisa.

La exposición mostró diferentes clases sociales, héroes, familias, sucesos, funcionarios públicos, sindicatos, huelgas, condenados a muerte, en fin; hizo penetrar, a quienes la vieron, al mundo de la Revolución Mexicana. Notable y valioso complemento lo constituyeron las fichas museográficas cuya redacción tuvo una función explicativa para orientar al público, introducirlo y llevarlo a través de todas las diversas facetas del movimiento histórico, desde sus epígonos hasta el final de su etapa armada.



Francisco Villa, Emiliano Zapata y Otilio Montano (4-12-1914).

Actualmente la Embajada de México está realizando gestiones para presentar esta exposición *Imágenes de la Revolución Mexicana* en diversas ciudades de Venezuela, de tal modo que pueda ser exhibida en museos de la provincia. La receptividad que tuvo entre el público caraqueño, nos permite augurar que también será apreciada en cualquier otro lugar que se presente. Las fotografías de la muestra no sólo son admirables desde un enfoque técnico, son además, de manera fundamental, fiel testimonio de la lucha social que sostuvo el pueblo mexicano, aquella que fue la primera revolución que aconteció en el mundo durante el presente siglo y que cumpliera su 75 aniversario en 1985.△

Tropas Federales y Soldaderas, (1913-1914).





Perché il presidente della Camera, Antonio Di Pietro, ha deciso di non dare il suo voto a favore della riforma del sistema elettorale? Perché il presidente della Camera, Antonio Di Pietro, ha deciso di non dare il suo voto a favore della riforma del sistema elettorale? Perché il presidente della Camera, Antonio Di Pietro, ha deciso di non dare il suo voto a favore della riforma del sistema elettorale?

a la Masificada: de la cámara portátil a la polaroid (1920-1949)

Algunos de los adelantos técnicos vienen a Venezuela en el

equipaje de los fotógrafos que por una u otra causa vivieron o visitaron otros países. Pedro Ignacio Manrique Arvelo, por ejemplo, anunciaba su llegada y, simultáneamente, el arribo de nuevas técnicas. Su descendiente, el Dr. Pedro J. Manrique Lander lo señala como el fotógrafo que introdujo el color en nuestro medio, información que no ha podido ser confirmada en toda su magnitud. Manrique, quien fallece en 1926, realiza una amplia labor en sus últimos años, dejando a través de muchos de sus alumnos-ayudantes en el taller, una escuela de estilo muy definido principalmente en la fotografía estudio. Su hijo, Pedro Antonio Manrique, se encarga del taller en los años siguientes. De allí salen M. Pietri, M. Ramírez y Oscar Toro, entre otros.

En los años treinta son Luis Felipe Toro "Torito" y Carlos Herrera quienes traen y utilizan el *flash* para trabajos nocturnos y en lugares oscuros y sombreados.

La muerte del General Juan Vicente Gómez, hecho señalado como un hito que marca el inicio de la Venezuela contemporánea, hace que algunos fotógrafos cambien el rumbo de sus trabajos: Manrique hijo, ingresa en el Departamento de Fotografía del Ministerio de Obras Públicas (MOP), al cual también se incorporaron algunos de los mejores fotógrafos del país. Otros, como Toro, se concentran en su trabajo privado y a domicilio por algún tiempo.

Durante estos años se amplían los canales de aprendizaje, pero sobre todo los de difusión de la fotografía, el taller, la ya tradicional clase a domicilio, los manuales y la Escuela de Artes y Oficios, continúan funcionando como vías principales de enseñanza. La prensa se constituye, como es el caso del diario *Panorama*, de Maracaibo, en otro vehículo para la formación del que quiere acceder a la técnica al difundir la sección "La gacetilla del fotógrafo aficionado", que circulaba en dicho diario zuliano. En cuanto a exposiciones se refiere, a las muestras más o menos regulares de los talleres, se suman las organizadas por la revista *La Hacienda*. En 1934 es el Ateneo de Caracas el que abre el primer salón fotográfico de Caracas, donde exponen 35 *amateurs*, entre quienes destacan Alfredo Boulton, Roberto J. y Margot Lucca, G. Rivero, R. J. Basalo y Carlos Lenfant. Boulton expone individualmente en 1938 en el mismo lugar; en 1944 lo hace en el *Museo de Bellas Artes de Caracas*; dos años después en el *Museo de Arte Moderno de New York* y luego en el edificio *Planchart*, en 1948. Este mismo fotógrafo publica el que, al parecer, se constituye como el primer libro de fotografías editado en nuestro medio. Se trata de *Imágenes del Occidente Venezolano*, aparecido en 1940.

Por otra parte, el aumento del poder adquisitivo, la simplificación de los procedimientos fotográficos y el abaratamiento de las cámaras estimulan, recién terminada la Segunda Guerra Mundial, la apertura de un mercado más amplio.

La imagen fotográfica, ahora sí, inunda la vida del venezolano. La fotografía está en el estudio, en el taller, pero también se encuentra en la plaza, con un telón de fondo improvisado y portátil, al tiempo que se incorpora a los procesos electorales.

Con referencia al tema, éste es totalmente variado y la persona fotografiada, en contraposición al pasado, cuando relativamente pocos podían costearse un retrato, pueden ser tanto un mestizo, como un obrero o un analfabeta. Mas, el estilo, la forma y, en algunos casos, los decorados dependen, al igual que en el pasado, de los centros originarios de la técnica. El aumento del número de cámaras, pero esencialmente el aumento de fotógrafos anónimos y aficionados, impulsa un proceso de distinción o deslinde de formas de ver y afrontar el trabajo fotográfico, que se extiende hasta nuestros días. De esta manera, se anuncia una nueva etapa en la que el fotógrafo será considerado *amateur* o profesional y podrá seleccionar entre la exploración de la fotografía científica, artística, documental, periodística u otras, si bien estas clasificaciones quedarán siempre cortas, ante la incontenible marea de eso que se llama realidad y ante este lenguaje que juega con la memoria y el tiempo y que oscila entre el sueño y la vigilia.

Este período significa, en síntesis, una verdadera apertura que pone al alcance de las masas lo que hasta entonces en Venezuela había resultado un curioso privilegio. Δ



Hotel Majestic, de Luis Felipe Toro.



"Gómez en visita a sus haciendas en el Edo. Aragua", Manrique 1925.



"Trencito de Guanta", de Carlos Herrera.



Foto de Luis Brito.

La Propia Foto

MARIA ELENA RAMOS

Asomarse al que se Asoma

La fotografía es una evidencia de las distintas maneras del acto de asomarse. Más directa o más sutilmente, con el beneplácito o no del sujeto fotografiado, el fotógrafo asoma su cámara al espacio del otro o, hasta incluso, puede mostrar cómo también el otro aparece asomándose al espacio del mundo.

Así Carlos Germán Rojas se asoma al hombre que mira hacia el lago, a la refinaria, asomado dentro de la foto al tema petrolero, al festín petrolero o a la extraña armonía de las formas, en esa industria. El hombre está de espaldas a la cámara. Como también lo está el "sujeto" fotográfico en la foto de Rodrigo Benavides, de espaldas en el banco del parque, y "arriba" o "al fondo" del espacio fotográfico, para que tras de él el fotógrafo encuadre primeros y segundos planos, cree ambiente y composición, "entorno" al que el sujeto de espaldas se vincula sin vincularse, se inserta sin mayor conciencia, pues el mundo al que se asoma está allende a la fotografía, ignorado a su vez por el fotógrafo, más arriba del límite superior de su encuadre.

María Teresa Boulton capta al grupo de adultos: atentos, asomados, curiosos, que "quieren saber" y para ello se cierran como grupo, se concentran; se aferran al piso y un cuerpo se acerca al otro. Y, lejos del grupo, capta a la niña en movimiento: sus piernas y cuerpo parecen iniciar el vuelo. La fotografía aquí produce el espacio del contraste: lo concentrado, cerrado y, de otra parte, lo

abierto. Lo atento y lo distraído. Lo apegado a lo horizontal (el grupo) y lo volátil (la niña). Los sujetos que se asoman al grupo y al "saber", a la seguridad y al apoyo de uno-en-el-otro; y la niña que se asoma a lo alto y extremo, a lo desconocido y lo infinito.

Asomarse al Espejo

El mundo del espejo es propicio al asomarse, al semiasomarse, al hacer ambiguo quién se asoma y quién es observado, cuál es el par de ojos acuciosos y cuál el par de ojos perplejos. Aunque no estén explícitamente los ojos. Enrique Hernández de Jesús hace un espejo-objeto, con marco de madera y a la altura del espectador, para que usted se mire cuando acceda a la fotografía. Usted está entonces mirándose, y mirando en el encuadre del espejo retrovisor del automóvil que refleja al árbol, y hasta el interior del automóvil. Y usted supone, casi lo siente allí mismo aún sin verlo, que el chofer está ahí mirando el espacio claro del cielo al fondo y mirando al espejito que es un doble primer plano: por objeto-retrovisor y por gran árbol contra un fondo. Usted sabe que, además de usted mismo, hay dos asomados que no se ven pero se sienten, el fotógrafo que encuadró la fotografía y el chofer que, al ajustar el espejo, encuadró el paisaje dentro de la fotografía.

Federico Fernández encuentra en el espejo la pareja amorosa, la cortina de flores, un bikini marcado por el sol en la piel desnuda. Una intimidad cualquiera. A primera vista es la foto rápida, el énfasis en lo cotidiano y hasta lo "balurdo" fotográfico. Cero finuras



Foto de Armando Valera.

compositivas, estéticas, lumínicas. Cero regodeo en la forma corporal o en la forma-acciones del discurso amoroso. ¡Ah, pero es difícil aún aquí escapar al encanto! No sólo porque está el espejo sino porque en él asoma apenas un fragmento de pie humano. Hacemos un seguimiento, seguimos la pista y ese pie corresponde a un ojo que no vemos pero que está justo en el sitio desde donde la pareja es mirada y desde donde también nosotros la estamos observando. Es la pista que señala a un tercero y no parece que para insinuar una "pareja de a tres" sino para señalar la acción del asomado, el tercero en discordia, el fisgón, gracias a cuyos dos ojos han de multiplicarse los fisgones, asomados todos nosotros al acto solitario de la pareja. El acto fotográfico es una necesidad y es un problema. Su fijación sobre el otro es un acto de solidaridad y a la vez una traición a su intimidad.

El personaje se asoma a sí mismo en el espejo. La gran cabeza calva de Luis Brito un primer plano se enfrenta (dándonos la espalda) a su calvo reflejo en el espejo. Una composición semicircular (la calva, el ordenamiento de los alfeites, el recurso del lente) ahondará la idea de lo cerrado, lo concentrado, el yo frente al yo, el personaje frente a la imagen. Un color amarillo se extiende por el espacio cerrado, personal, centrado, es el color de la "foto en tiempo" que aparece como habitat perfecto para el camerino donde el actor se prepara para el próximo desdoblamiento.

Asomarse al Desnudo

El tema del desnudo es de cualquier época. Ultimamente la fotografía venezolana está asomándose con frecuencia al desnudo, parcial o total; velado o directo; estilizado o cotidianizado; en la urbe como entorno o en la naturaleza; de mujer, de hombre o de niña. El desnudo, los temas del alma y del cuerpo, las subjetividades: la otra cara más individual, menos social del realismo fotográfico.

El fotógrafo se asoma al desnudo para exaltarlo. El cuerpo, parece decirse en las imágenes de Julio Iribarren, es la belleza por excelencia, belleza de la vida, belleza del arte. La luz marca el volumen como una escultura de bulto, la intensa superficie, texturada. La belleza durmiente o fragmentada, está, sin embargo, tensa, es una forma plena y vibrante. La fotografía muestra que la belleza es una superficie, un volumen, una juventud, una tersura.

Anabell García enfoca sutilmente al desnudo de niña y Orlando Hernández no vela ni sutaliza sino que revela y señala en su plenitud la gordura de la playera al sol que, ocultando su rostro de los rayos y de la cámara, se muestra. Pero el desnudo puede ser un drama. Abel Naim muestra al desnudo ahorcado ("El Enigma de Valencia") colgando frente al inodoro y la ducha. Si muchos desnudos estéticos son yacentes, horizontales, tendidos, éste cuelga. Y se verticaliza todo: el encuadre, el espacio, la imagen. Pero aún el drama-testimonio puede aparecer ambiguo: Naim dejó la cabeza y sogas fuera de encuadre. Así usted puede imaginar que es un



Foto de Orlando Hernández.

ahorcado (el título le ayudará a ello) o que es un ser levitante en proceso de elevarse, o que está siendo halado; o que, sin ser él mismo "alado" logró romper la gravedad. Pues, ¿por qué un "enigma" debe ser siempre un caso policial o un drama?

El desnudo más dramático es aquí tal vez el de Nelson Garrido. El perro muerto, casi-esqueleto pero aún con parte de su pelambre, de su "vestido". Relación entre la vida-muerte o el vestido-desnudo. El verdadero desnudo es la osamenta. Despojarse del ropaje es como un despojamiento de la vida.

Encubrir o Enfrentar

Los fotógrafos se aproximan al objeto para enfrentarlo, o para velarlo, encubrirlo, ocultarlo y a la vez des-ocultarlo. Antolín Sánchez, con sus fotomontajes hace transparente la imagen del árbol y la ventana. El árbol, corpóreo, centrado, enraizado, se vuelve frágil, penetrado por la luz y el reflejo. Fernando Carrizales trabaja con efectos de color tanto nubes como bicicletas, tanto sombras como fragmentos de objeto. Nelson Hyppolyte deja ver líneas-asomos de la luz sobre lo oscuro. ¿Rendijas? ¿Enfasis en los límites de algún imprecisable objeto? O, sencillamente, la fotografía como un espacio abstracto.

Isidro Núñez fragiliza el espacio fotográfico con la temática y la espacialidad de los vientos. "Vientos infinitos y en todas las direcciones" que abren el espacio en extensión y lo desdibujan en profundidad. Todo parece ir cambiando, y empañándose a la vista. El viento transforma y vela. María Mercedes Márquez muestra su modelo de espaldas. Oswaldo Blanco presenta su tema de la mujer velada. Capucha, humo del cigarrillo, imagen imprecisa, mirada distante, displicente, enigma y belleza, son elementos para la fotografía sugerente, que oculta y señala, que vela y devela.

Vasco Szinetar enfrenta. Mirada frente a mirada hasta llegar



Foto de Carlos Germán Rojas.

incluso a un fijamiento excesivo, a un cierto poder hipnótico; Yolanda Pantin (Homenaje a David Bowie) (nos) mira de frente. Mirada que emplaza, al ser emplazada; que señala la intensa relación fotógrafo-cámara-sujeto.

Entre el ocultar y el mostrar, la fotografía de Alexis Pérez Luna, una chatarra en el follaje o una fronda que emerge de un carro abandonado. Uno en otra, una en otro. Poética del abarcamiento, del entrecruzamiento, de las formas que se interpenetran y se transforman. Pero no sólo de las formas, también de los sentidos: "desarrollo urbano" y "paisaje natural" que se interpenetran.

Ricardo Armas reproduce el mirar en la urbe y a distancia: lo preciso, el árbol, el rascacielos y a la vez sus consecuencias visuales, sus sombras y siluetas, sus desdibujamientos. Nueva York es así una violenta y ruidosa ciudad de concreto pero también una



Foto de Alexis Pérez Luna.

"imagen", una "cierta mirada", un silencioso y distante despojamiento. Roberto Fontana pone en su serie de la Isla de los Piratas el énfasis en mostrar: es la foto como relato, y testimonio de estancia, como diario de viajes.

Paolo Gasparini propone la fotografía misma como recurso y como evidencia, como fragmentación del tiempo para producir señalamiento, para documentar, testimoniar, probar. Amplía la foto-contacto, con sus imperfecciones; magnifica los poderes realistas de la imagen y recuerda que "se inventó la fotografía (también) para retratar el lugar del crimen".

Varios nombres quedan, obviamente, fuera de mi vista. Cuando tomé las notas para este texto varias fotografías, además, habían sido retiradas. El teatro solitario, esperando un proceso de reparaciones, crujía en sus maderas un día cualquiera de febrero. Δ

Cine Conac-Maraven

CINE VENEZOLANO

Ciclo Manuel de Pedro

ABRIL 1986

Jueves 3: *Juan Vicente Gómez y su época* (1975)

Jueves 10: *La iniciación de un Shaman* (1980)

Jueves 17: *Los presos hacen teatro* (1981); *El extranjero que danza* (1978); *Trampas* (1976).

Jueves 24: *Un solo pueblo* (1985), con Jesús Querales, Ismael Querales, Florentino Querales, Francisco Pacheco, Juan Correa.

MAYO 1986

Jueves 8: *El rey del joropo*, de Carlos Rebollo y Thaelman Urgelles (1978) con Alfredo Alvarado, Oscar Martínez, Tito Aponte.

Jueves 15: *Profesión: vivir*, de Carlos Rebollo (1985), con Rubens de Falco, Irene Arcila, Omaira Abinadé.

Jueves 22: *La máxima felicidad*, de Mauricio Walerstein (1982), con Marcelo Romo, Virginia Urdaneta, Luis Colmenares. *¿Te acuerdas de Sony León?*, de Mauricio Walerstein (1975).

Jueves 29: *Macho y Hembra*, de Mauricio Walerstein (1985), con Elba Escobar, Irene Arcila, Orlando Urdaneta. *Los chimbangeles*, de Mauricio Walerstein (1975).

JUNIO 1986

Jueves 5: *Pequeña revancha*, de Olegario Barrera (1986), con Eduardo Emiro García, Elisa Escámez, Carlos Sánchez, Pedro Durán. *El beisbol*, de Alfredo Anzola (1975).

Jueves 12: *Una noche oriental*, de Miguel Curiel (1986), con Mimí Lazo, Jean Carlo Simancas, Juan Manuel La Guardia.

Jueves 19: *Manoa*, de Sulveig Hoogesteijn (1980), con Víctor Cuica, Diego Silva, Asdrúbal Meléndez.

Jueves 26: *Por los caminos verdes*, de Marilda Vera (1984), con Jorge Canelón, Yulay Sánchez, Joel Escalona.

PREMIOS DE FOTOGRAFIA CONAC "Luis Felipe Toro"

LAURA ANTILLANO

Josune Dorronsoro, Mariano Díaz y Jorge Gutiérrez integraron el jurado que calificó el último premio de fotografía del CONAC (1985), el cual lleva el nombre de Luis Felipe Toro. Resultó interesante para fotógrafos, críticos y espectadores, constatar que este jurado al decidir su veredicto puso en vigencia criterios nuevos al respecto, al dar primer lugar a aquellos trabajos fotográficos en los cuales el nivel de orden subjetivo, más bien estético, prevalece sobre la noción documental (fotografías de Luis Salmerón y las de Rodrigo Benavides). Decimos que este es un criterio "nuevo", y con ello no queremos en modo alguno señalar que haya estado ausente de la reflexión de jurados anteriores, pero sí pensamos que nunca antes como ahora tuvo lugar de prevalescencia.

El trabajo de Salmerón resalta justamente por la búsqueda en cuanto a zonas ocultas del traslado de la textura y la forma al plano de la fotografía. Sus cuerpos nos recrean en una perfecta relación de líneas creadas a partir del uso de telas que en un juego teatral rompe su dimensión primaria y nos producen sensaciones que pueden inscribirse en distintos planos imaginativos. La posibilidad de la sugerencia en una simbiosis de Eros y Muerte es aquí una especie de noción flotante, que al ser percibida nos sumerge en inconcretables mundos de nuestro propio imaginario como espectadores.

En las fotos de Rodrigo Benavides, más que forma, volumen o textura, el sentido de la composición parece ser el hilo conductor. Tomando en cuenta que esta dimensión en la fotografía adquiere señalamientos peculiares, puesto que el fotógrafo remite su sentido del mundo a la posible memoria visual que conforma su individualidad y no tiene "más remedio" que usar ese escenario que es el mundo "de lo real" para ir descubriendo en él las pistas de una fotografía que ya posiblemente previsionalizó; Rodrigo ejerce un juego de líneas en la construcción de la imagen poco común, sus planos solitarios centran la atención focal en un momento dado en una curva continua (la foto del banco en la calle) que pasa a convertirse en el *divertimento* central de la imagen, o logra trasladar nuestra mirada a un detalle centrado (las palmeras) a partir de la limpieza del fondo, casi geométrica. Sus fotos de sujetos tienen la peculiaridad de darle mayor "peso" significativo al juego de gestos que a la presencia misma, como en el caso del complicado estrechamiento entre los lectores, en la foto, del *Corriere de la sera*, o el retrato del hombre inclinado con el ropaje extendido en función de brazo y cabeza. Luis Brito de nuevo nos coloca frente a esos rostros "desterrados" donde el rostro aparentemente "cotidiano" deja aflorar su tragedia, su parte dramática, a partir de la imagen fragmentada en la cual el juego de blancos y negros tiene papel prevalescente, una fuerza, una extraña violencia, de lo

oculto en lo humano, se nos avalanza cuando miramos estas fotos, y en ella un carácter de lo solemne y lo pedestre, a pesar de la ambigüedad dispar, está presente. La nota informativa relativa a la ceremonia está en exacta concatenación con la supuesta intención del fotógrafo quien parece ser aquí un *voyager*, un mirón indiscreto, casi testigo acusador de circunstancias íntimas, reveladas en miradas y poses captadas al instante.

García Castro y Rafael Salvatores han mostrado su fotografía en la colectiva itinerante del grupo Veintidós, formando parte de esta nueva generación de fotógrafos que se caracteriza justamente por la diversidad de sus planteamientos.

En sus fotografías aparentemente prevalece el carácter documental; en García Castro hay una preocupación por la conservación de la memoria del país en sus tradiciones y en Salvatore prevalecen como sujetos de la foto personajes del mundo de lo popular, de la cercanía cálida, de la estética auténtica ligada al tabique tapizado de estampas, o al velorio y sus elementos, con ello queremos decir que sus imágenes incursionan en un mundo que nos es constante y que se inscribe en el afán de dar testimonio de la "realidad" (identidad, etc.). Sin embargo, si nos permitimos hacer una lectura de las fotos más al detalle, sentimos que en el trabajo de García Castro, la historia, la "narración", es un proceder de estilo, cada una de sus fotografías parece enfrentarnos a la posibilidad de leer en ellas un acontecimiento, con detalles y diversos puntos de mira, los rostros, los gestos, el escenario diversificado señalan una continuidad contextual mientras que en las fotos de Rafael Salvatore, el sentido de una composición abigarrada, cierta estética de lo heterogéneo, se pone en vigencia con un toque de humor como coordinada.

El trabajo de Pablo Krishc retorna (con relación a los planteamientos de los dos anteriores) al ensayo de la búsqueda estética como centro dinámico de la mirada. El fotógrafo construye diversas vías para plasmar el paisaje y, por momentos, sentimos una cercanía a planteamientos que forman parte más del lenguaje de la pintura que del de la fotografía: línea, textura y volumen, son estudiados en función de la construcción de un espacio en donde la ubicación de esa tercera dimensión fotográfica es prediseñada. Por momentos creemos encontrarnos frente a un grabado o aguafuerte, mientras en otras la limpidez del paisaje y la atención puesta en determinado detalle de continuidad en el paisaje, nos recuerdan tomas de Weston y otros fotógrafos de profundidad sin discusión.

En definitiva, insistimos en que el interés básico del veredicto de este año radicó en una valoración más paritaria de las búsquedas estéticas en la fotografía. Δ



Foto de Luis Salmerón, Primer Premio.



Foto de Rodrigo Benavides, Primer Premio.



Foto de Alvaro García Castro, Segundo Premio.



Foto de Luis Brito, Tercer Premio.

Fotografía: HUMBERTO FEBRES
CORDIDO
Cine: ROSELINE PAELINCK

Susan Sontag

ESTILOS RADICALES



Muchnik Editores

Estilos radicales

Susan Sontag
Muchnik Ed., Barcelona (España), 1985.
pp. 109-201.

Los ensayos que recoge este volumen datan de la segunda mitad de los años sesenta. Entre ellos, tres nos interesan particularmente por tener como objeto el cine: "Teatro y cine" (pp. 109-133), "Persona de Bergman" (pp. 134-157) y "Godard" (pp. 158-201). En cada uno lo que prima es el análisis, que se caracteriza por un amplio espectro de referencias, por frecuentes comparaciones con otras formas de arte, por su densidad y un desarrollo lento que no obedece a un claro plan expositivo. Lo que falta es el elemento de síntesis, carencia que se hace sentir sobre todo en el estudio sobre las relaciones entre el teatro y el cine. Mientras que éste concluye con unas consideraciones sobre el arte, el que trata de la película de Bergman termina con una comparación con el tema del lenguaje en films de Godard. Hecho significativo respecto a las

preocupaciones de Sontag, al finalizar su ensayo sobre Godard, destaca que el lenguaje se habría convertido en la principal fuente de inspiración del director.

En "Teatro y cine", la autora parte de dos preguntas complementarias: "¿Existe un abismo insalvable, una oposición incluso, entre ambas artes? ¿Existe algo auténticamente 'teatral', que se distinga por su naturaleza de lo auténticamente 'cinematográfico'?" (p. 109), para luego examinar la tesis según la cual el cine hubiese forjado su lenguaje específico a medida que se emancipaba de tres modelos teatrales: la frontalidad, la manera de actuar y el decorado. Para rebatir este enfoque "demasiado simplista", se apoya de modo crítico en las teorías de Siegfried Kracauer, Allardyce Nicoll y, principalmente, de Panofsky. Llega a la conclusión de que "si existe una distinción irreducible entre el teatro y el cine, quizá sea la siguiente: el teatro está circunscrito a un uso lógico o *continuo* del espacio; el cine (mediante el montaje, o sea mediante el cambio de toma que es la unidad básica de la construcción de la película) tiene acceso a un uso alógico o *discontinuo* del espacio (pp. 118-119). Otra diferencia residiría en la capacidad de manipulación total de las películas, dado su carácter de objeto, mientras que el director de teatro escaparía a ese tipo de preocupación formal y a ese grado de responsabilidad estética. Arte más riguroso que el teatro, el cine tiene también la virtud de conservar el pasado, en tanto que el teatro sólo puede "modernizar" obras. Estos rasgos y el hecho de que, desde un punto de vista sociológico, el cine sea uno de los rivales del teatro, no significan que los intercambios recíprocos entre ambas artes sean imposibles.

"Persona de Bergman" constituye una réplica a los críticos que no dieron mucha importancia a esta película y que, en vista de las dificultades que planteaba, optaron por describirla como si fuera totalmente subjetiva o por buscar en ella una

narración objetiva, pese a los signos contradictorios que incluye. Sontag demuestra que es factible determinar la pertenencia a la realidad o a la fantasía de distintas imágenes y episodios, pero sobre todo elabora una interesante hipótesis sobre el tipo de narración, que adoptaría la forma de "variaciones-sobre-un-tema". El tema es el del desdoblamiento y hay otro, subsidiario, el del contraste entre el ocultamiento y la exhibición a cara descubierta (la voz latina *persona* designa la máscara que usan los actores), mientras que "las variaciones son aquellas que emanan de las principales posibilidades de dicho tema (tanto en el plano formal como en el psicológico), o sea, la duplicación, la inversión, el intercambio recíproco, la fusión y la fisión, y la repetición" (p. 147).

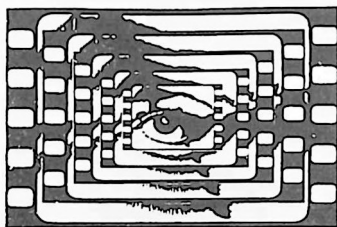
Escrito en febrero de 1968, el ensayo sobre Godard toma en cuenta las quince películas estrenadas hasta la fecha. Tras haber subrayado que el realizador es uno de los pocos en "haber filmado *sólo* películas que llevan el sello inconfundible e insobornable de su autor" (p. 160), Sontag lo define como un "iconoclasta inteligente" y como "el más tenaz, prolífico y oportuno" destructor deliberado del cine. Pasa luego a analizar extensamente su método narrativo, particularmente sus relaciones con la literatura.

EL CINE: CARA Y CECAS

Simón Feldman
Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1984. pp. 134

La falta de prólogo o de introducción hace que no resulte evidente desde el principio el propósito del autor, quien señalará sólo hacia la mitad de la obra que no se trata de "instruir minuciosamente al lector en todos y cada uno de los detalles de la profesión cinematográfica 'sino de' dar una visión de conjunto, lo suficientemente amplia y esclarecedora como para que los distintos aspectos del cine se integren en una concepción global" (pp. 69-70).

SIMÓN FELDMAN EL CINE: CARA Y CECA



 Ediciones de la Flor

Con una preocupación manifiesta por la práctica del cine en el llamado "Tercer Mundo", Feldman, realizador y pedagogo, además de autor de otros libros como *El director de cine*, *Guión cinematográfico* o *La realización cinematográfica*, parte de una presentación de "El mundo del cine más conocido", con datos generales sobre la psicología y las motivaciones del espectador, la extraordinaria influencia que ejerce el cine, así como los mecanismos de producción, distribución y exhibición de la gran industria del espectáculo cinematográfico. Sigue un capítulo sobre el cine "menos conocido" —cuando no "desconocido" por el espectador normal y corriente—, el que está conformado por el cortometraje, el documental y el cine científico, "experimental" y social, además del cine que utiliza formatos distintos al de 35 mm (16 mm, super 8 y video).

Pese a los interesantes apuntes sobre el rol del cortometraje, las posibilidades del super 8 y el cine científico, este capítulo se convierte en el más débil del libro por su falta de claridad respecto a las distinciones entre cine documental, experimental y social.

Para explicar en qué consiste el lenguaje cinematográfico, Feldman parte de una de las primeras definiciones del cine, la de "fotografía en movimiento", para seguir su evolución histórica hasta la constitución de un arte dotado de un lenguaje propio.

Provisto de estos conocimientos generales y básicos, el lector ve recompensada su paciencia con un capítulo más sustancial, donde se examinan las diversas etapas de la realización de una película, desde su concepción hasta las dificultades de exhibición en determinados contextos. Si bien la sección más trabajada es la relativa al guión, el conjunto es interesante, tanto más cuando ofrece diversos puntos de vista sobre el quehacer cinematográfico.

El libro concluye con unas breves pági-

nas sobre el aprendizaje y la difusión cultural del cine, las cuales, fuera de una posición digna de estudio sobre la creación de centros regionales de enseñanza, producción y exhibición, se caracterizan por su banalidad.

Aunque pueda servir de introducción al cine, en su intento de ofrecer una visión global el libro abarca demasiados aspectos cuyo tratamiento resulta muy superficial, con la excepción del capítulo sobre la realización de un film.

TECNICAS DEL GUIÓN PARA CINE Y TELEVISION

Eugene Vale
Gedisa, Barcelona (España), 1985
Serie Práctica, 198 pp.



De hecho, el título es más amplio que el contenido del libro de Eugene Vale, novelista, guionista y buen conocedor al nivel práctico —según el redactor de la contraportada— de todos los aspectos de la industria cinematográfica. El cine al cual se refiere implícitamente es sólo el que se exhibe en las salas comerciales, es decir, el largometraje argumental. Por otra parte, aunque reconozca la existencia de diferencias entre el cine y la televisión, entre ellas la mayor rigidez de la duración en la pequeña pantalla, considera que "en esencia, ambos son tan similares en sus técnicas que son intercambiables en la mayoría de sus aspectos" (p. 11). Por lo tanto, mientras dedica tres escasas páginas al tema específico de la televisión, estima que se aplica a este medio todo lo que se dice del guión cinematográfico.

Fuera de estas restricciones, el libro es interesante porque expone de manera clara, sistemática y detallada, con los ejemplos pertinentes, los elementos que deben tomarse en cuenta y los pasos a seguir para que los esfuerzos desemboquen en un guión presentable, que, eventual-

mente, se convertirá en una exitosa película.

El autor divide su obra en tres partes, con la idea de desarrollar una investigación pragmática que no dé nada por sentado.

La primera, titulada "La forma", consiste en un examen de los recursos de los cuales dispone el cine para armar el relato de una película, desde los diversos elementos del lenguaje del séptimo arte hasta la escena en su concepción temporal y espacial, la selección de la información y la noción de división del conocimiento, para concluir con una tabla de comparación entre las características físicas de la novela, el teatro y el cine. En la segunda parte, el autor analiza "de qué manera" se debe contar el relato, entendiendo por "manera" la construcción dramática. Puntualiza la diferencia entre ambos conceptos: "El relato es variado y rico como la vida y el mundo. La construcción dramática consiste en un número limitado de reglas que se aplican para obtener ciertos efectos. El relato surge de la imaginación del autor; la construcción dramática es resultado de su técnica" (p. 73), y analiza luego aspectos muy importantes, como la caracterización, la secuencia motivo-intención-objetivo, el ajuste que se busca después de una alteración dolorosa, el papel importante de las subintenciones y tres efectos que el film debe provocar en el espectador.

El libro concluye con indicaciones sobre el paso de la idea a la escritura y el posterior análisis del guión.

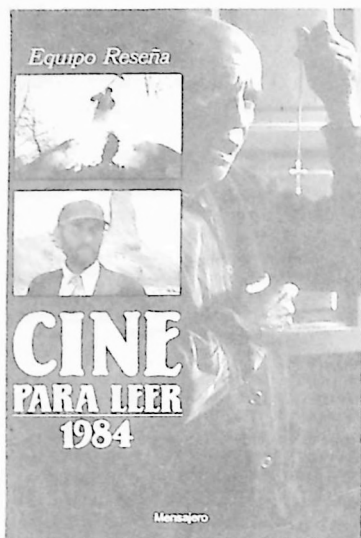
Queda claro que si bien esta obra está destinada a los novatos, también el guionista con experiencia encontrará en ella enseñanzas útiles. Esto es igualmente cierto para el crítico que desea encaminar de manera más sistemática la narración cinematográfica.

CINE PARA LEER 1984

(Historia de un año de cine)

Equipo "Reseña"
Ed. Mensajero, Bilbao, 1985.
392 pp.; 148 Bs.

Con un equipo amputado de dos de sus miembros (José Ramón Díaz Sande y Tomás Rodríguez Cidón), vuelve a aparecer, como lo hace desde 1972, esta publicación anual dedicada a la revisión crítica de los films estrenados en España durante este lapso. Algo más voluminoso que el libro anterior, debido a la extensión de ciertas críticas, en su sumario figuran las secciones habituales: "Un año de cine en España", "Un año de cine mundial", "Memorandum del año 1984" (fechas, premios y bibliografía), "Críticas de películas", "Fichas técnicas de las películas estrenadas y repuestas en Madrid en 1984" y diversos "Índices".



Según Angel A. Pérez Gómez, la entrada en vigor de la "ley Miró" ha supuesto un serio impulso a la producción de películas españolas, si bien se han manifestado diversos problemas en el momento de su aplicación. Pese al impacto de la difusión del video, la asistencia al cine fue estacionaria en general, mientras que en las salas reservadas a las películas pornográficas la asistencia no respondió a las expectativas de los empresarios. El ensayista señala el auge del cine vasco, la decepción que causó la producción de los "consagrados" (de Saura a Garcí) y cierta tendencia a la realización de films de *qualité*, sin que las adaptaciones cinematográficas de obras literarias superen su fuente de inspiración.

En su panorama del cine mundial, Manuel Alcalá analiza los fenómenos positivos y negativos, desde la competencia televisiva hasta los video-clips y los sistemas para cromatizar. Como en el volumen del año anterior, de su antología de las doce mejores películas sólo cuatro han sido estrenadas en Venezuela: *Viaje a la India*, 1984 y, recientemente, *París, Texas* y *Amadeus*. Entre las que no han sido proyectadas aquí figuran *Cóndores no entierran todos los días*, del colombiano Francisco Norden, y *Memorias de la cárcel* de Nelson Pereira Dos Santos, lo que demuestra que el "mercado latinoamericano" es todavía una ilusión.

Ya sabíamos que las películas proyectadas aquí eran en su gran mayoría norteamericanas y a expensas del cine de otros países, pero la magnitud de la laguna en nuestra cultura cinematográfica se puede apreciar más correctamente —y dolorosamente— por comparación, con cifras y títulos. De las ochenta y una películas criticadas, sólo treinta y seis llegaron a nuestras salas; tres de ellas han sido exhi-

bidas únicamente en la Cinemateca y otras cinco han sido proyectadas gracias a la organización de ciclos (italiano y francés). Entre las películas no estrenadas se encuentran diecinueve españolas, pero también una decena de norteamericanas, entre ellas tres de F. F. Coppola. Esto significa que ni siquiera vemos necesariamente lo más interesante de la producción del vecino del norte.

Cine para leer. 1984 es un libro serio, bien documentado, con críticas que adoptan como criterios los de "calidad artística específica; resonancia mayoritaria y valores humanos y culturales" (p. 70). Permite conocer la evolución, año por año, de la cinematografía mundial, y de la española en particular, por lo que se constituye en una obra de consulta imprescindible.

NEGRO SOY NEGRO

Christian Belpaire

Impresión: Talleres Editorial Arte
Fotografías, texto, duotono: Christian Belpaire
Diseño: Susan Anderson y Christian Belpaire
Fotocomposición: Sarria, S.R.L.
Editorial Palladium/Biblioteca Nacional
Caracas, Venezuela, 1984

CHRISTIAN BELPAIRE
NEGRO SOY NEGRO



"Dos años, 45.000 kilómetros recorridos y unas 10.000 fotografías tomadas fueron los catalizadores del trabajo sintetizado en este libro..." (1) en el que Christian Belpaire (n. 1949 en Zaire, Africa) presenta 45 fotografías (35 mm B&N) que muestran comunidades negras del Distrito Federal (11) y de los Estados Aragua (13), Miranda (9), Zulia (8) y Bolívar (4). Trabajó, como él señala en el texto de la presentación, "...limitando los parámetros espaciales a las comunidades de Venezuela; los parámetros visuales a los rasgos fisionómicos (sic) dominantes en cada una de ellas y la cobertura cronológi-

ca a las principales actividades cotidianas, folklóricas y religiosas".

La mayoría de las fotos, de grata lectura —por la impresión (duotono) y el diseño acertados— están bien copiadas y captadas con gran angular, subrayándose, quizá por esto, la presencia y ubicación del autor. Todas fueron hechas en nueve meses de los años 80 y 81 y, excepto una (es Puerto Cruz y no Puerto La Cruz, el nombre del pueblo), están debidamente identificadas con fecha y lugar. De ellas, ocho, en su mayoría interiores, están resueltas con luz artificial y en cuatro de éstas, el sincronismo alterado del flash recoge el movimiento de los sujetos produciendo, en una parte de los tonos y contornos de las figuras, la variación característica de este procedimiento. Un conjunto de fotos que sin documentar los intersticios sociológicos de estas comunidades (no era, creo, la intención) evidencia la calidez y simpatía de estos pobladores que recibieron, por cierto, de Belpaire varias visitas y "...centenares de fotografías para compensar la fuerte desconfianza encontrada". (2) Pareciera (es muy subjetivo) que aún así no logró conquistar la seguridad de todos, por la distancia que toman en algunas de las fotos. En todo caso, el trabajo fotográfico y la publicación del libro constituyen una meritoria iniciativa del autor y del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional que financió el trabajo de campo y la edición y, el libro (el primero en su tipo que financia la Biblioteca), constituye un interesante material para ver y comentar. Cuesta 120 bolívares y lo distribuye Litexsa.

CARACAS, UNA QUIMERA URBANA

Ramón Paolini
Diseño Gráfico: John Lange y Pedro Mancilla
Impresión: Editorial Arte, Caracas, Venezuela, 1985



Apoyadas por un buen diseño y los textos de Federico Vegas, Ortega y Gasset, Fernando Chueca, Jacques Ellul, Walt Whitman, John Turner, Jesús Tenreiro y del propio Ramón Paolini; estas 66 fotos (35 mm B&N) de la ciudad capital nos muestran su iconósfera atiborrada de la dramaticidad y la tipicidad categóricas de la estética arquitectónica dominante: una irracional e insensible violencia ante el legado sociocultural del tiempo histórico y contra el discurso ético y geográfico del espacio. Calles y espacios públicos, como escribe Paolini, "...otrora modestos pero armónicos, hoy han sido sustituidos por una serie de volúmenes amorfos y dispersos llenos de entrantes y salientes. Las fachadas continuas de casas y edificios en convivencia, que eran el cuerpo primario de la ciudad, han sido sustituidos por paredones; las plazas, lugares de reunión, se transformaron en zonas verdes y el paisaje natural en bosques de concreto"

Las fotografías, realizadas con angulaciones cortas y largas y, algunas, con óptica correctora de perspectivas o desde el aire; registran a través de encuadres premeditados, las aberraciones y contradicciones (belleza-fealdad, miseria-opulencia) que denuncian los textos. Muchas impactan al orden visual por los contrastes formales y texturales del plano denotativo y, en casi todas, el índice señalante del autor enriquece el plano connotativo de lo ético y estético de los significantes de las imágenes. Sin duda, de todas se recibe la lección de una visión adiestrada en la lectura del texto urbano resemantizado por el lenguaje fotográfico en el cual Paolini ha guardado buena parte del patrimonio cultural, en especial arquitectónico, de Venezuela y América Latina.

Como un instrumento de distanciamiento ha calificado Federico Vegas a la cámara de estas fotos: "En las fotos con vista desde el Ávila o desde el tope de los más altos edificios, hasta en la del interior de una fuente o de los rostros de una procesión, la ciudad está detenida, observada con un sensible alejamiento, con una extraña ausencia que es casi el opuesto absoluto de la deserción".

El plano focal no siempre cubre las formas y los valores tonales de todas las que están muy saturadas hacia las zonas de bajas luces impidiéndose la visión de detalles en estas áreas. Esto es atribuible —no a malas copias, pues las hizo Franca Donda— sino a la impresión de una sola tinta (mediotono) que por lo general aumenta un poco el contraste y sobresatura de tinta las partes más oscuras. Esto se evita imprimiendo a dos tintas (duotono) y pagando la diferencia de costo correspondiente.

Hay ocho fotografías aparte de las 66, que aparecen al comienzo del libro que corresponden a imágenes de ciudades del mundo (New York, Bogotá, Venecia) y que, es de suponer que sean de Paolini también. Es curioso, pero ninguna fotografía está identificada con fecha y lugar

(excepto estas ocho) y en ninguna parte del libro se dice que el autor de las mismas sea Ramón Paolini, más bien éste señala, para aumentar la duda, su agradecimiento a Gisela Díez quien "...pudo ayudar, durante cuatro años, a localizar las imágenes que se correspondían con las ideas". Es, no obstante, un libro "documento-de-lación" que viene a aportar un diagnóstico más para el conocimiento del caos urbano y sobre el pensamiento visual de sus ciudadanos. Está dedicado a Jesús Tenreiro, su maestro. Cuesta 190 bolívares y se consigue en las librerías.

HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA

Marie-Loup Sougez

Editorial: Ediciones Cátedra

Impreso en Artes Gráficas Benzal, S.A.

Madrid, 1981

Como tantas otras, esta historia tiene el encanto especial de referirse a una que es la más corta de todas, pero aún desconocida o desenfocada. Es una historia de la fotografía europea y norteamericana. No hay ninguna referencia al desarrollo de la fotografía en América Latina. Se señala sólo que Manuel Álvarez Bravo nació en tal fecha, en México y que conoció a Weston y a Tina Modotti. De lo que más adolece el libro es de una óptica o criterio verdaderamente histórico: es un desfile de hechos e inventos protagonizados por individuos, es, como se señala en la misma contraportada del libro, "una historia de corte clásico, desde los antecedentes remotos de la fotografía hasta nuestros días". Al parecer está dirigido al público español pues se le dedica un capítulo especial en el que se conjetura, incluso, sobre las posibilidades de haberse inventado allí la fotografía: señala la existencia de un presunto inventor hispano, José Ramos Zapetti, "que habría descubierto el modo de reproducir imágenes en 1837, dos años antes de la divulgación oficial del daguerrotipo".

A pesar de haberse escrito luego de la publicación de dos de los más importantes ensayos sobre el tema (*Sobre la Fotografía* de Susan Sontag y *La Cámara Lúcida* de Roland Barthes) y luego de celebrados los dos primeros Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, e incluso, tomando referencias del bien documentado ensayo "Medios de Masas e Historia del Arte" del español Juan Antonio Ramírez, no hay la intención de ubicar el desarrollo y evolución de la fotografía dentro de la dialéctica de los acontecimientos sociales y económicos que han avalado y financiado el perfeccionamiento de los medios de expresión del medio. Ni siquiera "consecuencias sociológicas en la vida cotidiana" que es un aspecto al cual se refiere la contraportada como "tema de estudio", contempla la autora en su peculiar enfoque "histórico". Como en muchas historias del arte, se orienta el análisis hacia el biografismo y el morfologismo (al

tratarse los estilos y tendencias) haciendo hincapié, por supuesto, en las obras y dejando a un lado la razón o efecto social de las causas y agentes de tendencias y movimientos. En un capítulo titulado "¿Es Arte la Fotografía?" se aprecia, ya sin dudas, la ideologizada visión de arte como "sucesión de obras maestras realizadas por genios" que instrumenta la autora para sus análisis. En ningún párrafo se leen las causas que determinan la evolución de la estructura material del soporte, ni la influencia de la fotografía en la economía doméstica ni de mercado. Ni en el capítulo en que se refiere a los archivos fotográficos ni en el que se refiere al color, hay mención alguna a los peligros e inconveniencias de considerar a este material como objeto de archivo (son conocidas las demandas contra la Kodak y otras compañías, por la poca durabilidad de estos materiales).

Sin embargo, proporciona la lectura del libro, unos datos básicos avalados por una extensa, amplia y mal aprovechada bibliografía y el deleite de seguir los pasos de los experimentos de Niepce (parte muy bien documentada) a quien reafirma como el verdadero inventor de la fotografía. Tiene, además un buen número de fotografías (regularmente impresas) gratas de ver. Vale la pena tenerlo por esto y por la abundante bibliografía que trae. Cuesta 124 bolívares y se consigue en librerías.△

UNA NOCHE ORIENTAL

V. F. Perkins decía que no podía exigírsele a las películas aquello que éstas se resisten a darnos. Robin Wood, por su parte, se acerca a este punto de vista cuando afirma que cierta crítica desapruueba procedimientos dramáticos y estéticos específicos que caen dentro de lo que el uso ha dado en catalogar como correcto, antes de examinar si tales procedimientos están o no en función del contenido del film analizado. Ambas consideraciones remiten a un vicio muy frecuente que consiste en "empujar" la película hacia donde ésta no quiere ir; al inventarle propósitos estamos cerrándonos a la posibilidad de su libre expresión, máxime cuando es obvio que un film no es una serie de intenciones sino de concreciones.

Algo de esta actitud afecta al primer largometraje de Miguel Curiel, **Una noche oriental**, film al que se ha querido encauzar sin ningún motivo por la vía de las expectativas personales, sin darle oportunidad a explicarse por sí mismo. En este proceso entran en juego varios factores, siendo el más importante ese molesto fantasma sociologista-naturalista-historicista que, como base de la crítica de cine, permite ver claro dentro de los films que, justamente, admiten ser tratados dentro de esas coordenadas. El abuso que representa el desbordamiento de los límites de este procedimiento, no hace más que momificar la producción nacional dentro de estrictas señalizaciones de los que ésta debe y no debe ser. Pero más que a un abuso, quiero hacer referencia a un malentendido.

Al reprocharle al film de Curiel su falta de rigor histórico, su negligencia desde el punto de vista social y su caricatura del ve-



Una noche oriental, de Miguel Curiel.

nezolano medio, no se ha comprendido que al enmendar estos supuestos errores no se obtendría ganancia alguna. **Una noche oriental** no es un film histórico ni participa en nada de los que supone esta categoría; no lo es en el sentido oficial de la palabra. Más bien niega lo que la oficialidad afirma sobre un momento decisivo de nuestra historia como lo es el 23 de enero de 1958. No hay rastro en esta película de la retórica triunfalista que año tras año entonan, con el solo designio de legitimar el poder que detentan o han detentado, los participantes visibles en el derrocamiento de la dictadura. Por el contrario, **Una noche oriental** es profundamente cínica al presentarnos un panorama incierto, disperso y absurdo del 23 de enero, pues tal es su visión de la participación popular en los movimientos políticos que se concretaron en ese período. No hay heroicidad alguna en este film, como tampoco una clara conciencia política por parte de los representantes de la resistencia que

actúan siempre de forma un tanto desmembrada y arbitraria. Si se quiere, se propone aquí una desmitificación: la dictadura cae, en efecto, pero no gracias a las reuniones clandestinas de personas mal informadas, ni a las bombas que explotan a destiempo o caen donde no es, ni a las comunicaciones que nunca llegaron a su destino. La verdadera conspiración efectiva nunca aparece, no se dan rastro de ella. Y al final, un rápido reajuste de las vocaciones democráticas, hacen que el militar y el camaleónico policía subsistan en el nuevo régimen. El poder se perpetúa a pesar del cambio de sistema. En fin, que vivimos un ilusorio connubio con los mecanismos de represión en el marco de un frágil decorado de cartón.

Una noche oriental adelanta, lamentablemente sin fuerza ni constancia suficientes, la idea de que, al permanecer ocultos al ciudadano común los verdaderos procesos políticos, sus luchas siempre

serán puestas al servicio de un poder que provisionalmente se identifica con ellas. La ignorancia nos hace manipulables, utilizables.

Respecto a lo anterior, es imposible objetar el tono paródico y hasta absurdo que impregna el film de Curiel. Lo que resulta molesto es que ni el director ni el guionista comprendieron que la parodia tenía en sí misma un valor consecuente con el espíritu desmitificador del film. Es por eso que al obligarse a provocar risas extras, insuflaron un aliento de comedia que en todo caso resulta artificial e innecesario. Explico: los personajes que entran y salen del escaparate desvalorizan, ridiculizándolas, las reuniones clandestinas. No hay ningún énfasis en que tal cosa resulte explícitamente cómica. Ahora bien, la secuencia del bombardeo igualmente resume una idea de lo sucedido el primero de enero, pero Curiel incluye a dos conocidos directores de cine como pilotos del avión, forzando un chiste que provoca risitas espúreas. Esta gratuidad de lo cómico, por lo conciliadora, entorpece constantemente que el film se instale en sus bases netamente destructivas.

El principal escollo, gravísimo por lo demás, de *Una noche oriental*, es que difícilmente el espectador comprende lo que en ella ocurre. Esto por dos razones: una inherente a su naturaleza; la parodia es un género que requiere de la actualidad para verificar su eficacia. El público mayoritariamente joven de nuestro cine tiene el referente histórico demasiado lejos como para comprender qué es lo que se está parodiando (y esto es inevitable, no se puede hacer historia y contrahistoria a la vez). La segunda es que el guión confunde la curiosidad con el suspenso, tratando de sostenerse dramáticamente con las apariciones y desapariciones de una película que encuentra un supuesto valor a la mitad del film (es una película filmada en La Orchila, ¿y bien? ¿qué significa eso?) y una apresurada utilidad al final del mismo (la transmisión por televisión). Igualmente, una serie de lagunas narrativas le restan valor a todos los personajes, tanto activos (Simancas y Laguardia) como pasivos (Mimi Lazo) y neutros (Daniel Alvarado y Fausto Verdial), llegando al punto del desconcierto en algunas soluciones dramáticas (el inexplicable peso trágico de La Salvaje Blanca, la alianza entre el conspirador y el policía).

El espectador se encuentra así, un paso más acá de la información. Falta en el guión una declaración de objetivos precisos (lo cual no quiere decir que la historia se haga más creíble sino simplemente se expliciten los mecanismos del drama) para así crear expectativas reales concernientes a la consecución o frustración de tales objetivos, y permitir la evaluación de la naturaleza dispersa de las acciones emprendidas por los protagonistas así como la absoluta inconciencia de estos últimos.

Una noche oriental resulta, en resu-

men, una película muy irregular que deja escapar por momentos una interesante tesis sobre nuestra historia reciente, muy a pesar de su torpe construcción que roza, sin atravesar, el interés medular y las posibilidades del material. Cabría agradecer la colaboración de unos actores cumplidores y agradables, una fotografía homogénea y un montaje que ayuda en lo que puede a los desbalances de la historia. Lamentaremos sobre todo que la indolencia y la irresponsabilidad, no permitieran a los esbozos de irreverencia ser efectivamente sacrílegos.

RICARDO GARCIA

Una noche oriental. Venezuela 1985. Color 35 mm. Dir.: Miguel Curiel. Guión: José Ignacio Cabrujas. Frank Balz Quevedo, Miguel Curiel. Asist. de Dir.: Fernando Lira. Script.: Marianela Alas. Prod. Ejec.: Pancho Toro, Antonio Almeida. Jefe de Prod.: Dora Lira. Prod. de Camp.: Edgar Larrábal. Sect. de Prod.: Josefina Izquierdo. Fot.: José Alcalde. Cdm.: Johnny Semeo. Fog.: Henry Guerrero. Asist. de Cdm.: Freddy Perales. Mont.: José Alcalde. Asist. de Mont.: Sergio Curiel, Esther Durán. Mús.: Arr. Guillermo Carrasco. Sond. de Camp.: Héctor Moreno. Sond. de Estudio.: Luis Lara. Sergio Curiel, Amado Dehesa. Micr.: Carlos Bolívar. Transf. de Sond.: Sergio Curiel, José Alcalde, Esther Durán. Mezcla.: José Alcalde. Foto Fija.: Antonio Puente. Jefe de Elect.: Luis Rojas. Asist. de Elect.: Gustavo Montenegro. Jefe de Maq.: Rafael Nieves. Asist. de Maq.: Jesús Alfonso Rondón. Dir. Artística.: Eva Ivanyi, Jorge Sánchez. Escn.: Jorge Sánchez. Dis. de Vest.: Eva Ivanyi, Roberto Spoladore. Vest.: Lucía Navea. Asist. de Vest.: Eduardo Bastidas. Maquill.: María del Carmen Lira, Haydée Ascanio. Asist. Maqll.: María Madonna. Util.: Nelson Ponte. Asist. Util.: Guillermo Uribe, Rafael Gómez. Lab.: Bolívar Films. Int.: Jean Carlo Simancas, Mimi Lazo, Juan Manuel Laguardia. Compañía Productora: Cine Aventuras. Distribuye.: Blanca.

PANCHITO MANDEFUA

José Rafael Pocaterra a pesar de ser uno de los escritores venezolanos más intere-

Panchito Mandefuá, de Silvia Manrique.



santes de este siglo, ha tenido la desdicha de que siempre le adaptan el mismo cuento: *De cómo Panchito Mandefuá cenó con el niño Jesús*. La excepción que confirma la regla es *Doctor Bebé*, dirigida por Fernando Toro, que hasta ahora no ha sido estrenada.

Panchito Mandefuá es un cortísimo cuento, cuyo único encanto es el juego de palabras del título. Exceptuando esto, es un cuento sin ningún interés, y sin la carga de ironía y sarcasmo contra la sociedad que encontramos en otros relatos de Pocaterra.

Hasta ahora, este cuento ha tenido dos adaptaciones al cine, una de ellas es el cortometraje dirigido por Luis Rosales, cuyo mayor acierto consiste en que no se adaptó el cuento sino que se tomó la anécdota y el título. Aunque el corto de Luis Rosales no es extraordinario, es muchísimo mejor que la segunda adaptación, largometraje dirigido por Silvia Manrique.

Panchito Mandefuá, como ya dijimos, es un cuento corto. Convertir un cuento corto en un largometraje no es tarea imposible, aunque sí difícil. Olegario Barrera hizo una formidable película basada en un cuento de Antonio Skármeta. Barrera no sólo hizo una estupenda película (*Pequeña Revancha*), sino también un buen guión, ya que desarrolló la corta historia de Skármeta ampliando lo sugerido y colocando nuevas situaciones que no desvirtúan la historia. En el caso de *Panchito Mandefuá*, en cambio, no se desarrolló la historia, sino que simplemente se infló, en un esfuerzo por llegar, por lo menos, a los 90 minutos necesarios. Es por eso que se crearon personajes y situaciones nuevas que no significan nada, que no dicen nada, y que nada tienen que ver con la historia, como por ejemplo, la pelea con los limpiabotas, el nacimiento viviente, la muerte del mendigo, los sueños de Panchito con el juego de beisbol, la visita al cuidador del parque y al papá de Enrique, la situación en casa de la niñita, el ob-

vio e inaguantable comercial del panqué dentro del programa de *Almorzando con Orlando*, y no sigo nombrando porque creo que las escenas que le sobran a la película son todas las del film.

Por otra parte, y haciendo una comparación necesaria entre nuestros dos últimos largometrajes para niños, es interesante la diferentísima visión que tienen Manrique y Barrera de los niños. En el largo de Barrera los niños hablan como niños, se comportan como niños, tienen actitudes infantiles y se tratan con las niñas de igual a igual. En *Panchito Mandefuá* los niños o son idiotas (especialmente las niñas), o son pequeños monstruos precoces, con actitudes que no tienen que ver, en ningún momento, ni con la actitud de un niño que vive en la calle ni con la de ningún otro niño. La mirada en los niños de Manrique está llena de los eternos lugares comunes sobre los niños, con niñitas desvalidas y estúpidas que cuando crezcan, como vemos con *Panchito*, serán esclavas de sus maridos, o con niñitos limpiabotas que si no mueren la noche de Navidad, llegarán a ser *self-made-man* triunfadores.

La verdad es que *Panchito Mandefuá* sería insalvable si no fuera por la escena final, tan estúpidamente literal, absurda y horrorosa que nos hace pensar que, en comparación, las demás escenas de la película no eran tan espantosas.

VIOLETA ROJO
(A.V.C.C.)

Panchito Mandefuá. Venezuela, 1985. Color 35 mm. Dir.: Silvia Manrique. Guión.: Rodolfo Santana. Asist. de Dir.: Gerardo Becerra. Script.: Marisa Bafille. Prod. Ejec.: Lidia Córdoba. Jefe de Prod.: Lidia Córdoba. Prod. de Camp.: Julio González. Secr. de Prod.: Carmen Chedes. Fot.: Vitelvo Vázquez. Cdm.: Mario Becerra. Fog.: José Arteaga. Asist. de Cdm.: Michelle Montes. Mont.: José Garrido. Mús.: Mariano Alberto Sozio. Sond. de Camp.: José Saavedra. Sond. de Estudio.: Leopoldo Orzali. Trans. de Sond.: Leopoldo Orzali. Mezcla.: Leopoldo Orzali. Corte de Negt.: José Garrido. Foto Fija.: Alberto Cano. Jefe de Elect.: Rafael Díaz. Asist. de Elect.: Alberto Díaz, Federico Lira. Jefe de Maq.: Antonio Subero. Dir. Artística.: Silvia Manrique. Esca.: Emilia Anguita. Lab.: Tiuna Films. Int.: Adrián Guacarán, Johan Andrade, Escarlet Villalobos, Rodolfo Santana, Orlando Zarrameña, Maite Galán, Carlos Rebollo, Dilia Guacarán, Graciela Alterio, William Goites. *Compañía Productora:* Silvia Manrique Producciones. *Distribuye:* Blancica.

NOCHE DE MACHOS

El público gozaba un puyero. Tal vez sólo buscaba diversión y la tenía. La pantalla servía un menú con plato único: quinchonchos al ajillo! Es decir, la consabida impotencia del novio en la luna de miel; los maridos y picarescos chistecitos

de los invitados a la boda; la reyerta de los suegros porque el marido descubre que su vida ha sido castrada por el puritanismo de la esposa. Pudibundeces, rugidos machistas y cornamentas. ¡He ahí el motivo de la fresca nacional!

Los espectadores reían con carcajadas superficiales, de amigdalas afuera. A mí, por el contrario me provocaba lástima porque ciertamente se trataba de una película regresiva, desfasada, mal concebida y peor realizada.

Noche de Machos es una especie de astracana o vodevil a la criolla. El guión fluye según un desarrollo plano, chato y lineal. Situaciones forzadas sin ningún atisbo de sugestión. La hojarasca verborreica ahoga las imágenes. No se muestra nada, todo se dice como en las radionovelas. No existe ningún tipo de tensión o estructura dramática. Las anécdotas discurren de

Noche de Machos no se convalida como evocación de una determinada época moral o como espejo de una superada fase cultural. Ni siquiera como tragedia de algún desadaptado social o como melodrama. Mucho menos como introspección psicológica de una tara sexual.

Si se opta por el mero disparate, por la descarnada chabacanería sin guión verosímil o elaborado, sin historia probable se queda entonces en el guiño, en el regodeo de superficie, en la farsa grotesca de bar o de tertulia, donde los cornudos afeitan sus astas.

Noche de Machos pierde el encanto enseguida. Nos satura muy pronto. Desde que aparece el rufián "echador de chistes", comilón, zafio y mujeriego ya se nos devela el itinerario. Ya nadie actúa según el sobresalto ingenioso, sino según esa fastidiosa lógica de lo preanunciado y sabi-



Noche de Machos, de Tito Rojas.

bruces, en andas de un lenguaje frontal, procaz, maloliente, convencional.

La acción se desarrolla en interiores (ambientales y, por supuesto, también textiles). Este hecho produce acartonamiento formal. La cámara carece de espacio para ubicarse cómodamente y no siempre puede pasearse con holgura o seleccionar los encuadres más eficaces.

Existe igualmente rigidez en la realización: idénticas, cansonas e inflexibles recurrencias de la habitación donde se festeja la boda, a la habitación donde tratan de culminar el himeneo y de ahí a la habitación donde los suegros arañan su pasado.

Rigidez también en los actores. Ni siquiera Virgilio Galindo pudo explayar su facundia histrionica. Los excesivos parlamentos ahogan la espontaneidad. Muy gris Zoe Ducós. Nancy González da lástima. Sólo Imperio Zammatoa irradia la frescura propia de la comedia.

No hay comedia, ingenio, agudeza y humor sino la dictadura de una trama en cuadrillos de rompecabezas. Nada se sugiere y se transfigura. Ni siquiera se trata de un cine erótico sino neurótico. Es un cine que estafa al espectador porque no lo libera. Más bien lo afianza en sus tabúes, en sus obsesiones.

Quienes apoyamos, alentamos y creemos en el cine venezolano, quienes respetamos a nuestro pueblo, a la gente que viaja en metro o en autobús y sueña con el amor porque anida dentro alguna bella historia sentimental, deberíamos lamentar esta película.

Tito Rojas, el director, es novato. Pero, ¿qué le sucedió a Zoe Ducós, Pilar Romero y José Gabriel Núñez autores del guión?

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

Noche de Machos. Venezuela, 1986. Color 35 mm. Dir.: Tito Rojas. Guión: Zoe Ducos. Pilar Romero y José Gabriel Núñez. Asist. de Dir.: Leonardo Aranguibel. Prod. Ejec.: Arnaldo Limansky. Prod. de Camp.: Fernando Figueroa. Fot.: Ricardo Younis. Cóm.: Eddy León. Fon.: Henry Guerrero. Asist. de Cóm.: Michel Montes. Mont.: Gabriel Brenner. Sond. de Camp.: Simón Fleszler. Transf. de Sond.: Leopoldo Orzali. Mezcla.: Leopoldo Orzali. Corte de Neg.: Tiuna Films. Foto Fija.: Alirio Rojas. Jefe de Elect.: Alirio Rojas. Int.: Zoe Ducos, Virgilio Galindo, Pedro Lander, Honorio Torreálba, Néstor Carvullo, Nury Flores, Erick Noriega, Domingo del Castillo, Betty Rulh, Nancy González, Dante Carle, Guillermo Vento, Imperio Zammataro, Lourdes Medrano y Flavio Alberici. *Compañía Productora.: Carlos Stevan.*

AMADEUS

Ganadora de siete premios Oscar, reterida a la figura de un intocable representante de la cultura occidental, adornada de la música más irresistiblemente hermosa del milenio, rodeada de indignadas polémicas de mozartianos puros e italianos patrioterros, narrada con caleidoscópica agilidad y perfeccionismo espectacular, **Amadeus** ha sido uno de los grandes éxitos mundiales de público de 1985.

Es útil notar además que el diseño del título de la película, repetido en créditos y afiches, engloba el nombre del autor teatral y guionista: "Peter Shaffer's Amadeus". Se plantea, pues, una doble autoría orientada a la elevación del producto cinematográfico a las altas esferas del arte tradicional, agregando el prestigio cultural del teatro al de la música clásica. La producción de **Amadeus** se presenta así, soberbiamente, como una obra que rechaza la acogida corriente al espectáculo cinematográfico y obliga al respeto y la circunspección previas e ineludibles con que se rodea la cultura consagrada en la sociedad masiva. **Amadeus** es, en conclusión, una operación-impacto de grandes y novedosas dimensiones.

Al reclamar legítimamente su derecho a realizar "una fantasía basada en un hecho real", Shaffer —o los "comunicadores" encargados de divulgar noticias con fines promocionales— no hace sin embargo referencia alguna a otras implicaciones culturales que son antecedentes directos, diríamos los verdaderos creadores, de esa fantasía. Es, en efecto, en 1830 (cinco años después de la muerte de Salieri, siempre cómodamente instalado en la corte vienesa) cuando Alejandro Pushkin escribe su microdrama *Mozart y Salieri*, transformado en ópera, una generación más tarde, por Rimsky-Korsakov. El olvido es curioso, puesto que **Amadeus** resulta ser una auténtica variación sobre el tema de Pushkin.

Mozart y Salieri, como **Amadeus**, asigna el máximo peso del drama al segundo personaje, que absorbe además aproximadamente el doble que Mozart del

espacio físico de la composición. En ambos, las razones de Salieri están profundizadas en monólogos atormentados, en las tinieblas del íntimo secreto; las de Mozart se apoyan en una conducta vital, aun cuando Pushkin, quien oponía las dos figuras a la luz encendida de su propia ruptura romántica con el clasicismo, confía a Mozart el papel de vocero consciente de esta nueva postura. El uno es tortuoso, solemne, egocéntrico; el otro directo, ingrátido, modesto y alegremente sociable. En uno, la idea del arte es divino privilegio, en el otro es parte de la vida.

El hallazgo de esas polaridades básicas pertenece, pues, a Pushkin. Pero a partir de una oposición estructural a la cual el literato ruso asociaba igualmente la antinomia moral de bien y mal, planteando la incompatibilidad de "genio y delito", **Amadeus** (en la difícilmente deslindable autoría de Forman y Shaffer) desarrolla un sin fin de complejas variaciones que, bajo la fastuosidad apabullante de la puesta en escena, producen ciertas contradicciones o, por lo menos, severas ambigüedades.

Amadeus es una tragicomedia en la cual el polo trágico es el personaje de Salieri y el polo cómico un Mozart que evoluciona hasta lo patético. Construida mediante el relato que Salieri anciano, recluido en un manicomio, confía al cura que lo visita en busca de su arrepentimiento, mantiene inalterable la gravedad de su figura mientras produce una curiosa ambivalencia por la tonalidad cuasi farsesca que tiñe el ambiente y el resto de los personajes: por una parte la comicidad, particularmente concentrada en la figura excéntrica de Mozart y su risa estrafalaria y chocante, obedecería a la óptica severa del narrador, a su sentimiento de superioridad ante la vileza del mundo; por otra, ella funciona en la obra como burla sangrienta al

propio Salieri, función explícitamente confirmada por la carcajada de Mozart que concluye la película, prolongándose sobre el fundido en negro final. Este juego no siempre claro del estilo dramaturgico arroja sin embargo uno de los significados morales de la película, el del burlador burlado que es también, en definitiva, el malvado castigado. Pero si no olvidamos que en algunos momentos esta inversión funciona también en relación a Mozart, toda vez que exterioriza su ofensivo desprecio por Salieri sin percatarse de que éste se vengará de él, tal significado se ofusca y nos lanza a buscar en otro lugar la esencia del relato.

En efecto, la figura de Mozart (¿por qué "Amadeus"? ¿por qué, también, el ridículo "Wolfie" que acentúa objetivamente el tono farsesco que rodea a Mozart?) presenta una notable reducción en comparación con la de Salieri. Su constante excitación, hilaridad y torpeza, hacen de él casi un payaso al comienzo de la película. Su dependencia (del padre, de la esposa, de Schikaneder y del propio Salieri) e infinita ingenuidad, lo hacen dramáticamente débil a la segunda parte. Su genio aparece involuntario, casi de poseído, misterioso e inexplicable, a pesar de una que otra sentencia intelectual sobre la música y en defensa de sus óperas. Rasgos todos que coinciden perfectamente con la óptica de Salieri, según la cual es indigno del genio que Dios le ha concedido. Sólo hay dos pistas para que el espectador pueda pensar que Mozart es algo más que un mequetrefe monstruoso, un eterno niño prodigio: la insoslayable belleza de la música que tan sabiamente maneja Forman a lo largo de toda la película, en comentario, en contrapunto, en redundancia enfática, en complemento significativo, en suceso mismo; y la admiración infinita de Salieri

Amadeus, de Milos Forman.



junto a su confesión final de mediocridad. Wolfgang Amadeus Mozart, el gran artista, el músico verdadero de cuya herencia disfrutamos, no es en *Amadeus* sino una sutil implicación que, después de todo, deja en pie "la insoponible tesis que pone en conflicto la genialidad arrolladora con la creación metódica" (*) que hizo el fracaso artístico del poema dramático de Pushkin. Con el agravante de que esta tesis ya no está respaldada por un gran movimiento artístico y cultural como el romanticismo, y las tesis románticas tienen hoy en día una validez muy diferente, decantada por la historia. La coherencia de Mozart, en Pushkin, es enunciada: "¡Así de la armonía todos sintieran / la fuerza! Pero no, ya no sería / el mundo; ya nadie cuidaría / de las necesidades de la vida vulgar; / al arte, libre, todos se entregarían". En Forman, o en Shaffer, el prodigio del arte se vincula a un cómico frenesí por la novedad, a una infantil avidez de diversión, a una insolencia gratuita, a una sumisión ingenua, sin el respaldo de pensamiento alguno. La excelente interpretación de Tom Hulce nos entrega un niño asustado, constantemente sorprendido por el momento, determinado únicamente por lo inmediato, conmovedor como un cachorro. Nos quedamos, en el fondo, con la visión del Salieri de Pushkin: el "don sagrado" ha sido otorgado, injustamente, a "un vagabundo ocioso, un loco".

El sentido firme de la película reside en la figura de Salieri y su pasión por el arte. Es la creación magistral de este personaje lo que hace de *Amadeus* una obra cautivadora e inquietante. De todas las facetas desagradables de su carácter —la hipocresía de cortesano, la lujuria trasladada a la gula, el fanatismo místico y blasfemo, la miseria de la envidia asumida, la calculadora frialdad del odio— ninguna logra una densidad igual a su amor por la música, ninguna puede opacar es sentimiento. Amor absoluto, entrega total que le confiere, hasta en las incidencias más grotescas del relato, una increíble dignidad. La misma fragilidad de la tesis que opone el arte a la conciencia hace que la intensidad emotiva, como valor predominante de la obra, respalde en todo momento la tragedia de Salieri. Es la emoción de Salieri la que da validez a la música de Mozart: él es el único que la comprende en toda su belleza, no sólo en las sensacionales secuencias de la lectura de la partitura que le lleva Constanza y de la composición del Requiem, sino en todo momento: en su asombro constante, desde la visita a Salzburgo, desde las variaciones que Mozart improvisa sobre la marcha de bienvenida a Viena, hasta cada estreno de sus obras, engrandecida por esa presencia atormentada y solitaria, hasta el exceso del intento de apropiación del Requiem, y finalmente la dulzura extrema con que, ya viejo, Salieri describe esa música y sus propios sentimientos.



África Mía, Sidney Pollack.

La mezcla dolorosa de amor y frustración de Salieri es en mucho, más elocuente que la patética euforia o la fecundidad milagrosa de Mozart, como medidas de la grandeza del arte y sobre todo de la relación del hombre con el arte, como revelación de las dimensiones pasionales de esa relación.

Lo repetimos. El verdadero hallazgo de esta obra es el de haber transmitido el costo de la sublime, el auténtico rostro de su experiencia, su hondísima raíz en lo humano, es decir, sus vínculos tenaces con impulsos y sentimientos, de lo doloroso a lo voluptuoso, del asombro al cálculo, del amor al odio. Salieri es envidioso, pero lo que confiere potencia a su personaje es el amor, en su forma acaso aberrante pero específicamente humana que es la pasión. El arte es su amada, que lo traiciona con Mozart. El duelo con dios —"fantasía" que le corresponde netamente y de primera mano a Shaffer— no es sino la justificación racionalizada de una pasión poderosa y secreta que necesita un testigo igualmente poderoso, reconocido por el mundo. La subyugante interpretación de Fahrid Murray Abraham es posiblemente co-responsable de esta visión: como un malvado shakespeareano, sus dimensiones superan las de cualquier "bondad". La misma definición de mediocre que Salieri se da a sí mismo al final indica una lucidez y un coraje que, lejos de empuñarlo, lo agigantan. Es una lástima que el logro esencial de *Amadeus*, este sentido denso y auténticamente humano, haya sido debilitado por el incansable afán de "variaciones" de Shaffer quien, según el crítico inglés Richard Combs, introduce aquí (¿influido por el Forman de *Atrapado sin salida*?) el elemento reductor del manicomio, ausente del original teatral.

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

Amadeus. Estados Unidos, 1985. Dir.: Milos Forman. Guión.: Peter Shaffer. Prod.: Saul Zaentz. Prod. Ejec.: Michael Hausman y Bertil Ohlsson. Fot.: Miroslav Ondricek. Mús.: John Strauss y Neville Marriner. Mont.: Nena Danevic y Michael Chandler. Int.: F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Roy Dotrice. Distribuye: Blancica. Ficha técnica incompleta.

AFRICA MIA

Hay un noble arruinado, pero noble. Hay una burguesa deshonrada, pero rica y un aventurero algo cínico, pero Redford. Hay una serie de ingleses emigrados al África y hay, pero ya más alejados, una serie de nativos de color (negro). Detrás de ellos está la vida y la obra de Isak Dinesen, un libreto, un director llamado Sydney Pollack y un número de técnicos que tarda cinco minutos en desfilarse por los créditos después del *The end*. El todo envasado dura dos horas y media y aunque en inglés se llame *Lejos de África* para los latinoamericanos se llamará *África mía*.

Hay también una cierta anécdota: la burguesa de buenas intenciones se casa con el noble, éste se dedica a la cacería en vez de trabajar y ella moriría cultivando café en África sino fuera porque en sus ratos de ocio ella se dedica a demostrarle a los nativos que es más inteligente que ellos y porque cuando se aburre de cultivar café y vacunar nativos, se empata con el aventurero cínico. Entre estos menesteres (café, beneficencia y sexo) se le va la película.

Es posible imaginar que tras esta arbitraria unión de hechos, que el libreto una sin mayor fortuna, haya algo más que una gratuita voluntad de despilfarrar dinero para recuperar más a la hora de la exhibición. Llegados a este punto se cuela por la ventana el viejo tema de la relación entre la literatura y el cine. Cuando el material

(*) Angelo M. Ripellino, *Tre capitoli su Pushkin*, en Aleksandr Pushkin, *Teatro e favole*, Einaudi, Turin, 1961.

filmico tiene una carencia de autonomía tal que es imposible de analizar en sí mismo es inevitable buscar en el libro que le dio origen las razones de esta falla. En este caso la repetida referencia al hecho basado en la vida y la obra de Isak Dinesen hace sospechar que esa falta de autonomía no pasó desapercibida a los responsables del material. Esta referencia externa, sin embargo, no logra opacar la mediocridad y el tedio de una historieta de amor que para ser historia hubiera debido abordar temas que no estaban tan lejos: el desarraigo, la soledad, la visión de la mujer en la cosmovisión victoriana, la cosmovisión victoriana vivida en la periferia del imperio y, por supuesto, el viejo tema del colonialismo. Pero todo eso está tan lejos de la película como Hollywood de Nairobi.

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

Africa Mía. Estados Unidos, 1986. Dir.: Sidney Pollack. Guion: Kurt Luedtke. Prod. Ejec.: Sidney Pollack. Int.: Robert Redford, Meryl Streep, Klaus Maria Brandauer, Michel Kitchen, Malick Bowens, Michel Gough. Ficha técnica incompleta



Las hermanas alemanas, de Margarethe von Trotta.

dilección paterna por una siempre obediente Marianne contrastada con la irreverencia impulsiva de Juliana; la visión de un film (*Noche y niebla* de Alain Resnais) que con imágenes dantescas ilustra el holocausto nazi.

Con este caldo de cultivo, Marianna intenta explicarse a sí misma la radicalización de su hermana transformada de niña obediente en mujer terrorista, porque el film es esencialmente la búsqueda de explicaciones ante estas conductas que sacudieron a Alemania en 1977 con las misteriosas muertes de tres dirigentes de la banda Baader-Meinhoff en la prisión de alta seguridad de Stammheim. La aparición del terrorismo en esa Alemania confortable y plomiza hizo surgir nuevamente el síndrome nazi en una sociedad que se erigía en verdugo de unos jóvenes que con consignas revolucionarias apelaban a la violencia. El tema se convirtió en una aguda reflexión por parte del cine alemán enfrentado a la requisitoria de todo un orden que contaba con el apoyo popular. Fassbinder rodó *Tercera generación* para afirmar que el terrorismo es el desahogo de un alma desesperada. En *Mañana en Alabama*, Norbert Kückelman encontraba la raíz de esa violencia en los propios intereses del estado y Margarethe Von Trotta exponía la incompreensión de esos seres en *El segundo despertar* de Christa Klages, film que a manera de ensayo junto con *Las hermanas* preludian a *Las hermanas alemanas*.

Mientras el resto de la sociedad acusa, Julianne busca alegatos de defensa, porque entiende que Marianne es una víctima de la historia, de allí su solidaridad e identificación que la arrastra al sacrificio ante el carácter imperioso de la hermana. En plano medio y sin nada que perturbe el encuentro de ellas, la cámara registra feroces discusiones. Las ideas se exponen con violencia verbal, en ningún momento hay acuerdo. El amor se asoma en gestos tímidos y nunca llega a lo argumental, pero es preciso cuando intercambian sus *pullos* en la celda de la cárcel.

La configuración efectiva de estas dos mujeres en sus intimidades están a nivel meramente informativo de la angustia y la soledad, expresados en frialdad alemana donde la inteligencia analítica se superpone a la fuerza sentimental, así nos enteramos del suicidio del amante de Marianne, de la relación de July con su compañero (Rudiger Vogler, el angustiado camionero de *En el filo del tiempo* de Wenders) los inconvenientes que crea el hijo de la terrorista del que nadie quiere encargarse. Desconcertante resulta la relación de la feminista con el niño, sin un ápice de ternura. Yo no creo que la Von Trotta haya querido criticar el carácter germano en esa relación ni apuntar ironías sobre el comportamiento maternal de las feministas, sino que conforma sus personajes a niveles meramente ideológicos y los mueve dentro de la trama como las piezas que accionan el discurso. En ese mismo plano está también la relación de July con su compañero, cuando éste la abandona porque no soporta la relación de las hermanas, July no sufre ningún tipo de conflicto, lo asume con una pasmosa naturalidad. La autora ha colocado el personaje de Vogler tan solo para ilustrar el egoísmo y el rechazo al compromiso de esa sociedad. En ningún momento el amor o sus tribulaciones es tomado en cuenta como segmento unificador o distanciador de esas vidas. Son estas consideraciones que fracturan el discurso de la Von Trotta, su desapego a lo vital y su reforzamiento en lo intelectual y ello revierte totalmente las significaciones de su película, evidentemente demoledor y sumamente doloroso, en gran parte por la brutalidad de las imágenes documentales sobre los campos de concentración. Pero al nivel de las relaciones entre los personajes es de una apabullante sequedad. A la Von Trotta no le interesa la significación humana de la muerte en la cárcel de Marianne, sino en la medida que ello da pie para acusar al estado de criminal (alusión a la muerte de los Baader-Meinhoff). Las secuencias mediante las cuales July logra comprobar que su hermana no se suicidó, sino que fue ahorcada, son sumamente pobres como argumento acusador, puesto que ese colectivo insinuado en la figura del Estado no ha sido tomado en cuenta durante todo el discurso.

El atentado al niño por parte de unos desconocidos que incendian la cueva donde éste juega, alude a los hornos crematorios del III Reich, expresando con ello la existencia del nazismo en la actual sociedad alemana. El film cierra con la imagen del niño que quiere saber (ser amado sería lo lógico) el porque su madre ponía bombas y July se coloca para contarle un cuento, le va a contar la historia de su país, allí encontrará la respuesta a su pregunta.

La Von Trotta se evidencia como una hábil narradora con una gran capacidad de síntesis, con imágenes desnudas y con los rostros de los personajes llenando totalmente la pantalla, sin crearle fondos narra-

LAS HERMANAS ALEMANAS

La violencia y la soledad de unas mujeres enfrentadas a la sociedad ha caracterizado la obra de Margarethe Von Trotta, quien con un estilo realista ha intentado elaborar un diagnóstico de la Alemania contemporánea donde lo histórico se disuelve en anécdotas personales.

El título original del film *Los años de plomo* está tomado de un poema de Hölderlin citado por la protagonista: "Es como si fueran años de plomo", expresando con ello la angustia ante el tiempo detenido, donde nada evoluciona. El argumento del film se apoya en hechos reales, según propia declaración de la realizadora, construido a partir de sus conversaciones con Christiane Ensslin durante el rodaje de *Alemania en otoño* (episodio de Volker Schlöndorff y Alexander Kluge). Esta le habló de sus relaciones con su hermana y la Von Trotta fascinada por historias de hermanas lo ha traducido en una película donde lo individual es absolutamente histórico.

Sostenida esencialmente en un elaborado estudio de personajes, la trama narra la solidaridad y enfrentamiento ideológico de dos hermanas que intentan cambiar las cosas y la vida por rumbos diferentes: Julianne (Jutta Lampe) por el feminismo y Marianne (Barbara Sukowa) por el terrorismo. Entre ambas flotan los recuerdos del pasado: la infancia en el hogar; la pre-

tivos a esas situaciones que están bajo la absoluta responsabilidad de los actores. Evita las escenas sentimentales (arresto y muerte de Marianne, el suicidio de su amante, la despedida del compañero de July) para centrarse en secuencias que derivan ideología y explicación histórica de la conducta individual

Las interpretaciones de Bárbara Sukowa y Jutta Lampe se concentran más en los diálogos que en los gestos, a veces resultan excesivamente discursivas. Más carnalidad y espíritu poseen las niñas que interpretan la infancia de las protagonistas. En la búsqueda de su objetividad analítica, la Von Trotta narra con dureza y expresividad, con un estilo que revela a plenitud la identidad alemana del film, al que se le pudiese objetar su excesiva alemanidad. Algo que pretende cuestionar la película pero cae en ello: conectarse con la realidad a través de la ideología obviando de una manera flagrante los sentimientos.

DAVID SUAREZ
(A.V.C.C.)

Las Hermanas Alemanas. Alemania. Dir.: Margarethe von Trotta. Guion.: Margarethe von Trotta. Prod.: Eberhard Junke-Rsdorf. Fot.: Franz Rath. Mont.: Dagmar Hirtz. Mús.: Nicolás Economou. Int.: Jutta Lampe, Barbara Suñowa, Rüdiger Vogler, Doris Schade, Verence Rudolph, Luc Bondy, Franz Rudnick. Ficha técnica incompleta

LEYENDA

Leyenda es el cuarto largometraje del británico Ridley Scott. Siendo una buena película, **Leyenda** paga el precio —muy alto, por cierto— de aparecer después de **Blade Runner**; la obra cumbre de Scott y una de las obras maestras más completas de la historia del cine. Más aún, particularmente, debo confesar que **Leyenda** me gusta menos que **Los duelistas** o que la propia **Alien**, sin embargo, hay que reconocer que el filme, que se propone ser un cuento de hadas, cumple ampliamente con sus aspiraciones.

Incluso no estamos ante una historia banal o de tipo "zanahoria". Por el contrario, la princesa Lili es la responsable de crear un espantoso caos en su universo al correr en pos de los unicornios, que sin duda representan lo prohibido, lo divino y lo desconocido, al mismo tiempo que su incontenible impulso sexual. Más adelante, la princesa se sentirá eróticamente atraída ante el mal, la perversión, el poder y la riqueza y demostrará una particular fascinación ante la muerte y lo repugnante.

Pero además de esto, también la envidia, la frivolidad, la vanidad y la violencia serán los atributos que conforman la per-



Leyenda, de Ridley Scott.

sonalidad de los singulares seres que pueblan el mundo de **Leyenda**: gnomos, duendes, hadas, brujos y monstruos; aunque esos sentimientos no impedirán los de bondad, valentía, solidaridad y amor.

Una vez más, Scott demuestra su extraordinaria maestría para plasmar en imágenes imponentes las características del mundo que describe. Muchos críticos han dicho que el inglés es el más grande estilista visual del cine actual. Estoy de acuerdo con tal valoración, aunque pienso que un hombre que nos legó una obra de la profundidad y perfección de **Blade Runner** es bastante más que un estilista, aunque en **Leyenda** parezca haberse conformado meramente con eso.

Dentro de un elenco que no muestra grandes interpretaciones —pero tampoco un solo desnivel—, se destaca David Bennent en el rol de Gump. Bennent es el muchachito que personificara al terrible niño de **El tambor de hojalata**.

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

Leyenda. Estados Unidos, 1985. Dir.: Ridley Scott. Guion.: William Hjortsberg. Prod.: Arnon Milchan. Prod. Ejec.: Hugh Harlow. Fot.: Alex Thomson. Mus.: Jerry Goldsmith. Mont.: Terry Rawlings. Cdm.: Peter Mc. Donald, Shaun O'Dell. Escen.: Ann Mollo. Efectos Especiales.: Nick Alder, Stanley Sayer BSC. Int.: Tom Cruise, Mia Sara, Tim Curry, David Bennent, Aileen Payne, Billy Barty, Peter O'Farrell, Kiran Shah, Robert Picardo, Liz Gilbert, Cork Hubbert, Tina Martin, Eddie Powell. Distribuye.: M.D.F. Ficha técnica incompleta

SILVERADO

"En cuanto puedes hacer películas, ya no puedes hacer películas como las que te hicieron querer hacer películas".

Jean Luc Godard

El Dorado era, según se cuenta, un reino mítico lleno de riquezas que los conquistadores españoles buscaron afanosamente sin haberlo encontrado nunca (o sin haberlo encontrado todavía, como dijo una vez un tozudo y optimista representante de la Madre Patria). **Silverado** (versión inglesa del ansiado paraíso) es una búsqueda similar en pos de riquezas sin par en la que productores y personajes buscan riqueza y directores y libretistas un regreso a los films de antes. **Silverado** es un *western*. Un *western* que se propone a sí mismo como un regreso auténtico y triunfal al viejo *western* en que los buenos eran limpios y los malos usaban bigote fino y fumaban habanos elegantes. A veces, estos bandos, irreconciliables estratégicamente, establecían entre sí alianzas tácticas con el fin de liquidar indios o mexicanos, pero esto era perdonable, sencillamente, porque los *westerns* aquellos combinaban tan bien los disparos, con el desierto, con las flechas, el amor, la amistad, los caballos, las diligencias y el sonido lejano pero inconfundible de la corneta avisando al público que quedaban cinco minutos de película porque llegaba el quinto de caballería, que se necesitaron tres generaciones de críticos, primero franceses, luego ingleses y finalmente norteamericanos para que alguna parte del público empezara a preguntarse por qué demonios eran tan buenos los *westerns*.

Pero para este momento habían llegado los años sesenta. Ya nadie creía en esos dos pilares nunca abiertamente admitidos del *western*: el maniqueísmo tácito y el gusto por la gratuidad de la aventura. Y por otra parte los *westerns* habían perdido su valor genérico. No era lo mismo uno de John Ford, que uno de Budd Boetticher, ni uno de Allan Dwan, que uno de Howard Hawks. La *politique des auteurs* había trazado, allí donde antes sólo estaba "el *western*" un mosaico de actitudes y

estilos. Peor aún fue lo que vino después. El *western* se hizo cosmopolita: los italianos transformaron los limpios pueblos de Texas en fangosos amontonamientos de ranchos de Nuevo México, los *cowboys* llegaron a tomar vino en vez de *whisky*, el cazarecompensas codicioso y despiadado sustituyó al vaquero solitario, íntegro y desinteresado. Y tras ese estertor vino la muerte. A veces es cierto, se lo intentó rescatar con zigzagueos existenciales como en *The shooting of Monte Hellman* (1967) o con tardíos golpes de timonel en favor de los indios como en *Soldier Blue* de Ralph Nelson (1970). Pero *westerns*, lo que se dice *westerns*, como los de antes, no volvieron.

Hollywood sin embargo cree en *El Dorado*. Y lo encontró. Y lo que es peor, lo sigue encontrando después de perderlo cada tanto. Tal vez por eso apunta a nuevas fórmulas para viejas recetas, como forma de mantener siempre en pie la fama de la fábrica de sueños. Su última jugada ha sido la apuesta a una generación de jóvenes formados primero en las salas de cine, luego en las escuelas de cine y más tarde en la industria del cine. El punto de referencia de los Steven Spielberg, los George Lucas y los Lawrence Kasdan no es el tema que abordan sino el cine que han visto y *Silverado* es, pues, un regreso del libretista de Spielberg y Lucas a los *westerns* de maestros.

El homenaje parte de un libreto sólido que firma el propio Kasdan y que en la simplicidad de su trama (cuatro amigos que arremeten contra la corrupción institucional del sheriff del pueblo, anterior cuatrero y amigo de uno de ellos) no deja un solo respiro al espectador. La anécdota es un movimiento continuo que empuja la

acción siempre hacia adelante, dejando aquí o allá los espacios suficientes para insertar una broma nostálgica o un personaje secundario sobre el que vale la pena detenerse con una pincelada (caso del sheriff de inconfundible estampa y acento británicos y de la gerente del salón de juego, versión reducida de la Joan Crawford de *Johnny Guitar*). Pero lo que cuenta es la aventura asentada sobre el homenaje. Nada hay que reprocharle a Kasdan en este plano, la acción, siempre teñida de un cariñoso humor por el pasado perdido compagina en un espectáculo más que disfrutable.

Algo desentona sin embargo, los homenajeados Ford, Hawks y Stevens eran capaces de narrar una aventura y al pasar echar sus opiniones sobre el amor, la amistad, la vida y la muerte. Ideas estas que los realizadores se negaron a explicar dentro o fuera de las películas pero que se manifestaban sin mucha pompa en la sencillez, ascetismo o "dureza" de los personajes. Después de todo no eran el plato principal, sino el aderezo, —inevitable, pero aderezo al fin— del mismo.

Silverado adopta, el sentido opuesto: sus personajes no se revelan en sus acciones, sino que poseen, sustancialmente la cualidad de buenos, malos o peores, y luego actúan en función de esa característica. Sus actos tienen el peso de lo grandioso, grandiosidad que se ve reafirmada por planos lejanísimos que los personajes invaden desde el ángulo en que la cámara más los favorece. No es que esto importe mucho, a pesar de todo, entre el homenaje y la diversión, el balance de la película es más que positiva. Es sólo que la solitaria armónica de uno de los hermanos Earp en *My darling Clementine* de John Ford

(1946), por citar un ejemplo, sonaba más auténtica, en su simplicidad, que la pretendida grandiosidad de la banda sonora y el film todo en este rimbombante retorno al pasado.

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

Silverado. Estados Unidos, 1985. Dir.: Lawrence Kasdan. Guion.: Lawrence Kasdan. Prod.: Lawrence Kasdan. Prod. Ejec.: Charles Okun y Michael Grillo. Fot.: John Bailey. Mus.: Kelvin Kline, Scott Glenn, Rosanna, Arquette, John Cleese, Kevin Costner, Brian Dehhehy, Danny Glover, Jeff Goldblum, Linda Hunt. Distribuye.: M.D.F. Ficha técnica incompleta

MASCARA

Mucho es lo que influyen los comentarios en la elección de una película. Predispone al espectador, lo preparan —a veces— a ver lo que no es. Y ese "a veces" muy bien puede aplicarse a la película de Bogdanovich, *Máscara*, cuyo aviso de prensa dice:

A Rocky Dennis, de 16 años, le dijeron que nunca podría ser como los demás. El se propuso ser mejor.

Con una afirmación de este tipo, uno espera ver una recreación del drama que aqueja, por ejemplo, al hijo de Ted Kennedy y que tanto les gusta a los norteamericanos: un joven que sale adelante con una fresca y triunfal sonrisa, aunque lleve tras su espalda el peso de una terrible enfermedad.

La idea es conducir al espectador a ver la historia de un muchacho valiente que, gracias a ese enfrentamiento con la adversidad, se convertirá en un héroe y ablandará nuestros corazones, además de ser un ejemplo para nuestra juventud. Y, en el caso específico de este "deforme", hará que lo aceptemos sin ningún tipo de reacción natural como podría ser asco, repugnancia, horror.

La misma película logra colocarnos frente al joven en un estado de aceptación, desde el principio. Pero... —siempre hay algún pero— sucede que cuando uno deja la sala, se va con la espalda encorvada y deprimido. Nadie pronuncia ni un comentario de lo que acaba de ver. Ahí viene el golpe. Uno se pregunta cómo, si fue a ver un "canto a la vida, a la bondad humana, a la resistencia y a la voluntad" puede salir con ese gustito amargo.

Pasa que se nos presentan unos personajes y un entorno aparentemente felices. Un joven deformado que, a pesar de su cara, sonríe. Una madre fuerte que le da ánimos. Una pandilla de *Hell Angels* que lo acepta y lo quiere. Un amigo que planea recorrer Europa con él, sin importarle

Silverado, de Lawrence Kasdan.





Máscara, de Peter Bogdanovich.

las miradas indiscretas. Todo va bien, hasta que... surgen las "realidades".

Rocky le dice, en un momento, al director del colegio: "Parezco raro, pero soy normal". Esta frase nos la creemos todos mientras vemos que, incluso en el colegio, el medio más hostil que debe enfrentar nuestro héroe, es aceptado. Pero...

Tenemos la idea de que Rocky es un ser fortalecido por la dureza-ternura de una madre especial, de un protector mudo-forzudo, de una figura paterna macho-comprensiva.

Con el pasar del tiempo vemos que Rusty, la madre (muy bien caracterizada por Cher) no es tan fuerte como aparenta. Debe ofrecer la imagen de fortaleza que, subrepticamente primero y descaradamente después, escuda tras la droga, que la ayuda a evadirse de una realidad dolorosa, en el hijo —aparentemente— débil, simpático, pero realmente fuerte, organizado, que le impone un cariz normal a su vida disipada.

La "máscara" la tienen todos, y no es tan visible como la de Rocky. Bogdanovich nos muestra una mujer agresiva, fuerte y cariñosa en Rusty, pero en realidad es débil y necesita apoyo en la droga, en su hijo y en su compañero. Gar, el compañero de Rusty muestra una imagen dominante y avasalladora, pero en realidad es tierno y comprensivo.

La relación madre-hijo es lo más hermoso del tratamiento de la película, porque juntos se transmiten afecto, fuerza, amor, amistad, compañerismo y son capaces de llevarse al mundo por delante. Cada uno de ellos, solo, no es sino la mitad de un ser íntegro. Cuando llega el momento de separarse, Rusty se hunde y Rocky fracasa.

Salimos deprimidos de la sala porque se nos está mostrando —demostrando— que

un muchacho como Rocky no tiene cabida en esta sociedad. *Máscara* es una película derrotista, que nos dice que el protagonista sólo puede moverse en círculos marginales, porque él mismo es un marginal. Tiene cupo dentro de la pandilla de *Hell Angels* porque están al margen de una sociedad consumista, hipócrita, agresiva y egoísta. Tiene cupo entre los ciegos porque no pueden agredirlo, al no verlo. Pero cuando trata de seguir los pasos "normales" se le ponen trabas en el camino. Ben, su amigo, debe integrarse al mundo adulto, ya no podrá realizar el viaje soñado a Europa con él. Diana, la joven ciega que conoce en el campamento, debe volver con sus padres, que interceptarán todo intento de comunicación entre los jóvenes.

Rocky es vencido, al final de la película (y de su corta vida) porque mientras estuvo protegido por el cascarón maternal y por los *Hell Angels* se sintió "normal", pero cuando su cuerpo le exige valerse por sí mismo y conectarse con otros grupos sociales, que no son ni la pandilla, ni sus abuelos, ni su madre, toma conciencia de su verdadera "rareza".

Vencido, derrotado, Rocky quita una a una las chinchetas de un mapa que resumía sus sueños más caros. Y se acuesta a dormir. Se da por vencido. No tiene ya ninguna posibilidad de sentirse "normal". La nostalgia juega un papel importante, que no falta en ninguna película de Bogdanovich, quien la incluye como un estado de ánimo dominante. A pesar de que la acción transcurre en 1979-1980, está presente en el film la música rock de los años 70, las motos, fotografías de los peloteros de un equipo de béisbol, campeón en 1955, el afiche de *Los Beatles*, pero sobre todo el comportamiento y la revalorización de la pandilla de *Hell Angels*, que tiene como principio la solidaridad y el compañerismo, contrastado al comporta-

miento "normal" de "gente-como-uno", que peca de hipócrita y cruel: los padres de Rusty, los de Diana, y con una excepción momentánea, los compañeros del colegio, que poco a poco irán convirtiéndose también en "normales", pues poseen todos sus ingredientes.

En conclusión, Bogdanovich nos relata una historia impecablemente, contando con el apoyo de Laszlo Kovacs, en la fotografía, quien logra atmósferas sugerentes y transmite estados de ánimo a través de ellas. Un ejemplo es el cuarto de Rocky, que pasa de una iluminación alegre, al principio del film (paralelo a la presentación de joven feliz) a una triste y sombría al final (con la derrota y muerte del personaje). Toda la película está fotografiada con el look de los años 70 (recordando la iluminación de obras como *Mi vida es mi vida*, 1970, Bob Rafelson).

Máscara es una película de buena factura, nostálgica y que deja un sabor amargo, estableciéndose, como al principio, un epígrafe, ahora concluido:

"A Rocky Dennis, de 16 años, le dijeron que nunca podría ser como los demás. Él se propuso ser mejor. Y NO LO LOGRO".

LILIANA SAEZ

Máscara. Estados Unidos 1985. Dir.: Peter Bogdanovich. Guión.: Anna Hamilton Phelan. Prod.: Martin Starger. Int.: Cher Sam Elliot, Eric Stoltz. Distribuye.: Blancica. Ficha técnica incompleta

LA TRAICIÓN DEL HALCON Y EL HOMBRE DEL ZAPATO ROJO

Hemos tenido otra vez la sensación de tragicomedia que experimentamos hace casi diez años ante la novela de Robert Lindsey, *El Halcón y el Hombre de las Nieves*, al presenciar la adaptación bastante pobre que de ella ha realizado John Schlesinger bajo el título de *La Traición del Halcón*, exhibida sin mayor éxito en las pantallas caraqueñas.

Tanto así que no sabemos al final si el enfoque del espionaje del veterano cineasta británico resulta no menos gracioso que la grata comedia *El Hombre del Zapato Rojo* de Stan Dragoti, que tiene entre sus muchos méritos el presentarnos un rostro nuevo y juvenil dentro del cine estadounidense del que habremos de oír con frecuencia en los próximos tiempos.

En la película de Schlesinger tenemos un caso real que atrajo la atención del público norteamericano en el período in-

mediato al Watergate. Entonces, dos adolescentes —Andrew Daulton Lee y Christopher John Boyce— de diferentes orígenes sociales y de personalidad dispar, se embarcaron en una rocambolesca historia de espionaje para entregar a la embajada soviética en Ciudad de México los documentos ultraconfidenciales que Boyce sustraía, con la mayor impunidad, de un complejo militar en California.

Se lee la novela de Lindsey y surge la perplejidad ante el conjunto de situaciones relacionadas con la aventura de los dos amigos. Y el film de Schlesinger, por su esquematismo y barata producción, contribuye a acentuar todavía más la incredulidad ante la prolongada labor de Boyce en una de las estaciones de espionaje por satélite más sofisticadas de su país, desde su fácil contratación, que permitió a su colega, Lee, drogadicto payasesco, entregar al enemigo una cantidad de información clasificada de invalorable significación.

En el caso de la película debemos señalar la superficialidad como su falla fundamental. Desde luego es difícil transponer a la pantalla toda la complejidad de la trama, que Lindsey recoge en casi quinientas páginas de apretada narración; pero la ambientación de Schlesinger se reduce a unas pocas referencias al proceso contra Nixon en el Congreso norteamericano y a la campaña desestabilizadora llevada a cabo por la CIA contra el Primer Ministro australiano Whitlam, que a la postre se saldó con la renuncia del líder laborista.

Al mismo tiempo, el escenario mexicano, de tanta importancia en todas las incidencias, ha quedado reducido a la fachada de la misión diplomática soviética, un mercado pobretón donde tienen lugar los encuentros con los agentes soviéticos, y un restaurante de mala nota donde los secretos son intercambiados por el oro de Moscú.

La obra de Schlesinger, veterano de varias decenas de películas, algunas excelentes, es confusa y, a falta de luces para comprender los entretelones del juego a que se libran las grandes, y otras no tan grandes, potencias, parece más conveniente tomar las cosas en broma y reír con Tom Hanks, el hombre de zapato rojo, a quien las querellas de los altos jefes de la inteligencia norteamericana colocan en las peripecias más desopilantes.

Una vez que Tom es abordado por una de las facciones en pugna, en el aeropuerto de Washington, su vida se complicará en un sinfín de enredos que Dragoti desarrolla con fineza e ironía, haciendo énfasis en los niveles demenciales que alcanzan las trapisondas de los espías en competencia.

No escasean en la comedia numerosos episodios eróticos, hábilmente conectados con un ritmo homogéneo y entretenido. De allí la recomendación a obviar el espionaje involuntariamente farseco de John Schlesinger para disfrutar, en cambio, de



La traición del Halcón, de John Schlesinger.

este **Hombre del zapato rojo** de Dragoti que aporta una buena dosis de picardía a la cartelera capitalina.

ALBERTO VALERO

La traición del halcón. Estados Unidos. 1985. Dir.: John Schlesinger. Guión: Steven Zaillian basado en el libro de Robert Lindsey. Prod.: Gabriel Katzka. Prod. Ejec.: John Daly. Fot.: Allen Daviau. Mús.: Pat Metheny, Lyle Mays. Int.: Timothy Hutton, Seam Penn, Richard Dysart, Pat Hingle, Lory Singer, David Suchet. Distribuye: M.D.F. Ficha técnica incompleta

El hombre de los zapatos rojos.



COCOON

El antecedente más inmediato de **Cocon** lo encontramos en el corto de Steven Spielberg, el cual formaba parte de la película de episodios **Al filo de la realidad**. Tanto en uno como en otro lo fantástico invade a una comunidad geriátrica, para cumplir momentánea (en el episodio de Spielberg) o eternamente (en **Cocon**) con la restitución de lo que más puede sentir un anciano al perderla: la juventud, y alejarlo de lo que más teme y espera: la muerte a la vuelta de la esquina. Si en el corto de Spielberg no se centra en el origen del negro anciano que llega a la comunidad y que es el que permite la realización de los sueños de sus integrantes, en **Cocon** se remarca la procedencia del elemento fantástico: seres del espacio exterior que se nombran **antareanos**. Pero la misión que ellos tienen que cumplir en la tierra no está relacionada con la comunidad geriátrica, aunque tenga que ver con la vida o la muerte de seres, por lo que la irrupción de lo fantástico en los integrantes de la comunidad de San Petersburgo en la costa del Estado de Florida es de signo accidental. Se puede decir que son los ancianos los que entran a lo fantástico sin percatarse. El proceso de rejuvenecimiento de los tres ancianos protagonistas aparece después de sus zambullidas clandestinas en la piscina incubadora de los **cocoon** (capullos) antareanos. Pero esta irrupción de lo fantástico en la vida de los ancianos lleva necesariamente a una decisión vitalmente importante: seguir siendo viejo y esperar la muerte o alcanzar la inmortalidad. En el episodio de Spielberg todos los ancianos, menos uno, piensan que es una decisión errada no volver a ser viejos y permitir que sus vidas conti-

núen igual que como estaban al principio, en **CoCoon** todos los ancianos, menos uno, deciden partir en la gran nave espacial **antareana** más por escapar de la muerte, de alcanzar la inmortalidad que los antareanos poseen, que por un verdadero deseo de seguir siendo útiles o por una posición pesimista ante la vida que han llevado o la que llevan en el lugar al cual han llegado para pasar sus últimos días. Esto por lo menos en lo que respecta a las tres parejas en la cuales se centra la historia. Cabe suponer que los demás ancianos se embarcan respondiendo también a esta posibilidad de escape a la muerte.

No obstante, si bien consideramos la muerte como la desaparición física de la persona, los ancianos realmente mueren. Ya no verán más a sus seres queridos, se irán a otro mundo distinto y mejor. La despedida del viejo Ben de su nieto en la laguna es exactamente igual a la de un viejo moribundo. La película termina, incluso con el funeral de los ancianos y el pequeño nieto mirando sonriente hacia el cielo. Los ancianos mueren con esa visión infantil de "subir al cielo".

En **Cocoon** no pareciera haber diferencias entre las características humanas y humanitarias tanto de los ancianos como de los antareanos, sobre todo cuando se presenta el casi simultáneo dolor que sienten tanto unos como otros ante la muerte de un ser querido, más aún el antareano deja que los ancianos se sigan bañando en la piscina aún con el riesgo que ello implica para los capullos.

El esquema de la historia de **Cocoon**, en rasgos generales, tampoco se aparta de los de películas como **Encuentros cercanos del tercer tipo**, **El extraterrestre** o **Starman**: llegan los seres del espacio con una misión que cumplir, sus inevitables relaciones con los humanos y su también inevitable partida hacia un mundo más avanzado tanto tecnológica como mental y físicamente, un mundo al que nos imaginamos, o nos hacen imaginar, mejor al que conocemos. La diferencia es que en **Cocoon** los protagonistas son ancianos. El papel dramático que cumple el único personaje infantil de la historia es el de ayudar con su relación a la partida de los ancianos en el pequeño barco, además de representar, él y su madre, las personas más ligadas sentimentalmente a una de las parejas de ancianos.

Cocoon no es un film de peligrosas acciones ni grandes aventuras ¿será porque los ancianos no están para esas cosas?, y la película avanza con ritmo pausado y tranquilo, olvidándose de la trepidante acción y la incontenible tensión a que estamos acostumbrados en este tipo de películas. Las primeras secuencias del film son sumamente descriptivas por lo que el interés del espectador se empieza a manifestar a partir del proceso de rejuvenecimiento de los ancianos. Sin mayores problemas la película pasa de lo divertido (las peripecias

de las tres parejas rejuvenecidas), al drama (la muerte de uno de las ancianas y de un capullo antareano). Los únicos momentos de mayor clímax infaltables en este tipo de película, son la pelea de ancianos que conlleva a la introducción de todos los ancianos de la comunidad a la piscina con los capullos dentro y la persecución del barco que los llevará al encuentro con la gran nave viajera extraterrestre. Tampoco los efectos visuales especiales son tantos ni tan abrumadores ni tan espectaculares, a excepción, otra vez, de la aparición de la gran nave antareana.

En fin, **Cocoon** se presenta como una de esas películas inofensivas, por su contenido, donde la única reacción que provocan en el espectador es el de dejarse llevar por la historia o no interesarle ésta, de creérsela o no.

PABLO ABRAHAM

Cocoon. Estados Unidos. 1985. Dir.: Ron Howard. Guión: Tom Benedek, basado en la novela de David Saperstein. Prod.: Richard Zanuck, David Brown, y Lili Zanuck. Mús.: James Horner. Efectos Especiales: George Lucas Industrial Light and Magic. Int.: Don Ameche, Willford Brimley, Hume Cronyn, Brian Dennehy, Jack Gifford, Steve Guttenberg, Maureen Stapleton, Jessica Tandy, Gwen Verdon, Herta Ware, Tahnee Welch, Tyrone Power Jr., Mike Nomad, Barret Oliver. Ficha técnica incompleta

VOLVER AL FUTURO

El tema de la historia y el tiempo han flotado sobre el pensamiento en todas las formas en que éste se ha manifestado. Sin embargo, la historia comienza a ser tratada con propiedad filosófica a partir de San Agustín, quien cuenta con la concepción del tiempo lineal del cristianismo, en contraposición con la concepción circular del paganismo. Y tendrá luego que espe-

rar hasta el romanticismo, Hegel median- te, para su apoteosis metafísica. Apoteosis que llevará a Marx a descubrir su motorci- to.

En cuanto al tiempo, fue sacado de la filosofía por Newton, cosa que todavía es- pera la historia a pesar del mencionado motor, para ser convertido en paradigma de la ciencia, hasta que el bigotudo de Einstein lo convirtió en un paradigma rela- tivo.

La literatura ha tratado antes que Eins- tein esa relatividad del tiempo, ya sea per- dido o recuperado. Pero quienes lo han hecho de la manera más explícita han sido los escritores de ciencia-ficción. H.G. Wells ha jugado con la posibilidad de viajar al futuro, no como Rip Van Winkle, y encontrar lo que nos espera en la histo- ria futura. Stanislaw Lem ha especulado del encuentro de todos nuestros diferentes yos en el tiempo. Y Bradbury sobre las consecuencias de un irresponsable viaje al pasado.

Spielberg se conecta en este film con esa posibilidad del viaje al pasado y sus posibles consecuencias en el presente (¿o futuro?). Y hablamos de Spielberg, pues a quien hay que pedir cuentas es a él, no al director ocasional que la realiza, y a quien usualmente sólo se le pueden achacar desmejoras. Este film, como los otros hechos por un director tífere, posee sus preocupaciones, su temática, su luminosidad, su tipo de actores y hasta sus *ticks*. Su autoría está de manera omnipresente, así como todas las disparatadas cometidas de la Keystone eran de Mack Sennett. Y específicamente esta cinta está más cerca de su nivel de calidad que **Los Goonies** de Dante, cuya acartonada cueva compite desventajosamente con la de **Indiana Jo- nes**.

La trama comienza con el spielberiano planteo del análisis de la cotidianidad: la familia aburrida, el padre oprimido por un amigo de la juventud, la madre amarga- da y mojiata, los hermanos descuidados

Cocoon, de Ron Howard.



y vulgares, y fuera de la casa, a los edificios se les descascara la pintura y a las plantas se les seca el césped, donde los alcaldes no son WASP (*White - anglo - saxón 'protestant'*), las calles están sucias y el servicio de las gasolineras es deplorable.

Y el joven protagonista intenta escapar a esta realidad social y familiar por el consumista deseo de una incomprable *pick-up* Toyota (cuña a la industria automotriz japonesa) y la amistad de un doctor loco, ingrediente arquetípico del género, quien trabaja (¿ya lo adivinaron?) en una máquina del tiempo, propulsada con material radiactivo robado a unos terroristas libios, quienes lo habían sustraído originalmente a una planta atómica, ladrón que roba ladrón... Terroristas caricaturizados con la concepción política de Reagan, quien también ocupa un papel en esta película.

Pero el joven escapa, de hecho, de la realidad presente, por un inesperado (?) azar provocado por los terroristas, en la máquina del tiempo, representada por un veloz auto de carrera que despidе lenguas de fuego, la idea más cinematográfica de toda la cinta.

Y ¿a dónde llega? Pues aterriza treinta años atrás, 1955, a diez años del fin de la guerra, en la Norteamérica que estrenaba el titánico título de superpotencia, aquella de los inmensos automóviles, los muchachotes rubios de pelo corto, donde el cine del pueblo pasaba películas de vaqueros protagonizadas por Reagan, los edificios estaban bien pintados y el césped era verde, los alcaldes no eran de razas inferiores, las calles estaban limpias y el servicio de las gasolineras era estupendo. El país sin síntomas de decadencia.

Pero allí también encuentra el origen de todos los males, por lo menos de los suyos personales, el padre era el mismo bolicón pusilánime humillado por el mismo amigo de siempre. Pero también se lleva una sorpresa, su madre era una linda chica deseosa de sexo que termina persiguiendo su edípico pene, cuando él interrumpe el momento en que su futura madre debía enamorarse de su futuro padre y, por lo tanto, imposibilita el nacimiento de sus hermanos y hasta el suyo mismo.

Lo más interesante aquí no es tanto esta trama de relativismo naturalista, la cual comparte de cierta manera con **Terminator**, sino el relativismo cultural que desnuda este desfase del tiempo: la contraposición evidencia la irracionalidad del tiempo que ha permanecido continuo. El vaquero de las películas ha saltado de la pantalla a la más importante silla de la Casa Blanca: "Si Reagan es Presidente, Jerry Lewis es Vicepresidente". Lógica implacable, desdicha por la aún más implacable lógica histórica.

Este relativismo cultural, que bordea el abismo de la anomia, es lo más significativo de la cinta. Cosa que queda eviden-



Volver al futuro, de Robert Zemeckis.

ciado con algunos cambios de códigos: el muchacho al llegar al pasado pide un refresco, "Deme una coca-cola *free* (libre de calorías)", y le contesta el despachador "Chico, en esta época nada es gratis (*free*)". Otros gags son logrados con lo estrambótico de nuestra presente cultura, como la patineta, o la torturante música de Van Halen que usa el muchacho para convencer a su futuro padre que debe enamorarse a su futura madre.

No sólo se destaca en esta línea lo sorprendente que puede ser nuestro presente para ellos, sino que también como ellos ven el futuro, nuestro presente: "Ese traje debe ser para defenderse de la radioactividad de las guerras atómicas del futuro" dice alguien al ver el traje protector. Pero se han equivocado, evidentemente, la guerra no ha venido. Y como dice el poeta griego Kavafys: los bárbaros no llegaron y la ciudad no volvió a ser la misma. La gran conflagración no ha tenido lugar y no hemos sido purificados por el fuego. Estamos atrapados por el terror y sólo encontramos catarsis en la desesperación. Una posibilidad tan sutilmente terrible que era imposible de predecir.

Pero, a diferencia de la fantaciencia bradburiana, la modificación fue reparada. Sin embargo, esta reparación conlleva a su vez una leve modificación, la cual no desembocará en tragedia. El protagonista salva su propio nacimiento y el de sus hermanos, por medio de la preparación de otro encuentro entre sus padres, pero donde el padre se ve obligado a emanciparse de la tiranía del amigo de la juventud.

Y ese cambio de actitud de su padre hará que el regreso al presente sea exageradamente gratificante. Todo queda, gracias al cambio de actitud, de acuerdo a sus deseos: la familia no está ya en estrecheces económicas, su padre es un hombre exitoso, su madre una señora hermosa y comprensiva, sus hermanos elegantes y

educados, y el cuento con la camioneta que había deseado como el niño pobre al juguete rico.

Pero hay algo que no se ve si también fue modificado: la decadencia de la sociedad norteamericana claramente planteada al principio. ¿Será ese el tema de *Back to the Future II*?

ELOY PASOLOBO

Volver al futuro. Estados Unidos. 1985. Dir.: Robert Zemeckis. Guión: Robert Zemeckis y Alan Silvestri. Prod.: Bob Gale y Neil Canton. Prod. Ejec.: Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall. Int.: Michael Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover, Thomas Wilson. Distribuye: Blancica. Ficha técnica incompleta

LOS GOONIES

Lo asombroso de *Los Goonies*, como de un sin fin de películas estadounidenses de este género, es precisamente su incapacidad para producir asombro.

En realidad, sobre este tipo de film, sobre esta forma de estructura, sobre esta temática, sobre la manera en que se cuenta la historia, la imbecilidad que se desprende de su anodino mensaje es imposible decir más de lo dicho por otras críticas sobre esta super comercial escuela de la ciencia ficción.

No le estamos pidiendo "peras al olmo" pero tampoco tenemos por qué tolerar o justificar el cansancio, el agotamiento de estos productores, su flojera intelectual.

Los Goonies es la típica historia del rescate de un tesoro, la travesía de su búsqueda dentro de un "mundo encantado". Y como no basta lo trillado de la historia en sí misma, los personajes tenían que representar los más burdos estereotipos: el gordo goloso-cómico-bobo; el japonés hábil-técnico; el avaro-ambicioso; el personaje principal inteligente-precoc-perseverante que como todo niño genio es medio enfermizo; y su hermano, el adolescente que al final se queda con la madrina del equipo. Un cuadro de siete personajes más conforma el grupo actoral: los padres del dúo "inteligente-adolescente"; ella, una chillona y enloquecida ama de casa; él, un ocupadísimo esposo, trabajador y honrado. La familia tiene a su disposición los servicios de una asombrada sirvienta mexicana. Los otros personajes constituyen la pobre visión norteamericana del gansterismo italiano: una extravagante mujer es la jefe del grupo que completan sus dos hijos cacheteados cada vez que a su madre le viene en gana. El trío desarrolla una historia alterna en la película de fechorías ciudadanas que paulatinamente se conecta con la expedición de niños que buscan el tesoro. Un tercer hijo de esta



Los Goonies, de Richard Donner.

mujer es una suerte de jorobado-drácula-hombre elefante que, por supuesto, es una joya de sensibilidad.

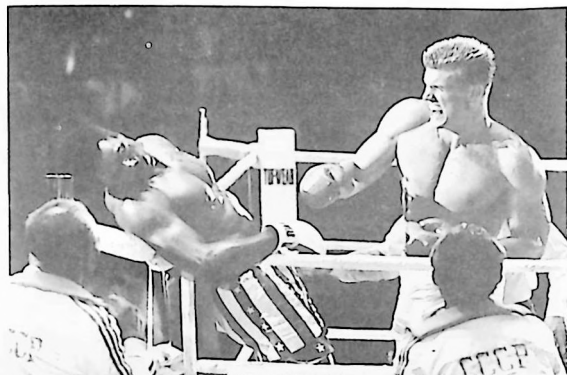
¿Hay una implícita necesidad de denunciar la violencia y el crimen como forma de vida cotidiana de la sociedad norteamericana en este film? Si la hay, ya hemos visto, pasa de lado entre su propia rutina (aunque, claro, "los malos" son apresados por la justicia: no podía faltar el caramelo para la policía de USA).

Un elemento que intenta enriquecer la trama del film es el que los niños (**Los Goonies**) se dan a buscar el tesoro para salvar el embargo que pesa sobre la casa familiar del precoz de ellos. La idea de que **Los Goonies** burlen a los empresarios que reclaman el embargo y lo hagan de una manera tan fantástica (los niños regresan después de encontrar el tesoro y perderlo. Es el niño genio quien guardó un grupo de piedras preciosas en su bolsa de canicas, tesoro con que cancela la deuda) habría podido hacernos olvidar el fastidio que produce la visión del film si no fuera por la simplicidad, la banalidad con que presentan y resuelven el hecho.

En fin, **Los Goonies** no es otra cosa que un subproducto industrial aún con todo su derroche técnico y su mensaje no es más que la manipulación expedita del público infantil.

ANTONIO CRESPO

Los Goonies. Estados Unidos, 1985. Dir.: Richard Donner. Guion: Chris Columbus, sobre historia de Steven Spielberg. Prod.: Richard Donner y Harvey Bernhard. Prod. Ejec.: Steven Spielberg, Frank Marshall, Kathleen Kennedy. Int.: Sean Astin, Josh Brolin, Jeff Cohen, Corey Feldman, Kerri Green, Martha Plimpton, Ke Huy-Quan, John Matuszak, Robert Davi, Joe Pantoliano, Anne Ramsey. Distribuye: M.D.F. Ficha técnica incompleta



Rocky IV, de Sylvester Stallone.

ROCKY IV

El frenesí anticomunista y el arrase de taquilla de **Rambo** incitan a Sylvester Stallone a mudar toda la carga ideológica de su héroe a su alter ego Rocky Balboa. Ambos filmes mantienen la misma línea narrativa: La derrota, la revancha y el triunfo de los americanos en el enfrentamiento Este-Oeste. Stallone asume la dirección, el guión y el rol protagonista del film más débil de la serie y el más sonado por la desmesura de su manipulación política, logrando revivir dentro del cine americano la guerra fría en su vertiente más radical.

La trama es débil y narrada con torpeza: Los rusos se lanzan al ruedo del boxeo profesional desafiando a los gringos con un púgil semejante a un robot, que recuerda a Arnold Schwarzenegger en **Terminator**, enunciando con ello al deportista como máquina humana fabricada por el Estado. Un golpe bajo del film nos presenta su antítesis en el peleador americano que disfruta su libertad en una acogedora atmósfera familiar. Balboa elude el reto argumentando un cínico pacifismo, confesando a Apollo Crew, su rival en **Rocky III**. Con esta reconciliación están solventadas las diferencias raciales que flotaban en el film anterior, exponiendo una unidad nacional desafiada por los rusos, el enemigo común. Stallone guarda bajo la manga su patriotismo cuando el ruso mata a Apollo Crew en el cuadrilátero, lo que da lugar a un melodrama de muy baja factura que desemboca en el hombre pacífico obligado por las circunstancias a asumir un destino violento.

El ansia guerrera de los soviéticos rompe la tranquilidad del héroe americano y vamos al combate final, premonitoriamente anunciando el triunfo de los americanos como final de receta. El campo de batalla es Moscú. Stallone elige para su entrenamiento las frías estepas soberbias mientras que la del ruso es netamente tecnológica. El ardid americano se desnuda

abiertamente sin lecturas de doble fondo: Rusia es Siberia y preparación armamentista, por su lado los gringos sorprenden con su opción naturalista.

El entrenamiento de Rocky revela unas patologías por parte de Sylvester Stallone tal como lo apuntaba también en **Rambo**. Sus ejercicios contienen elementos de suplicios elegidos por propia voluntad: la naturaleza hostil, arrastre de pesados trineos, rescate de caballos atrapados en la nieve. Esos exhibicionismos de cine colonial —a lo Hércules o Macistes del cine italiano— evidencian ciertos comportamientos masoquistas similares a las torturas en barro y golpizas que le asestaban los esbirros rusos en **Rambo II**. Esos deseos de sacrificio por el honor americano se sostienen en cierta dosis de placer perverso, configurando su nacionalismo a niveles de enfermedad, como todo nacionalismo.

Los dos combates del film agrupan todo el interés del discurso y como segmentos unificadores un guión describe en frágiles trazos un hogar feliz, una esposa amorosa y un niño que proporciona el material melodramático para la despedida.

El romanticismo de Stallone es desvergonzado, usa a la mujer tan sólo como elemento dramático en las escenas de boxeo, sentándola en las gradas para que sus gestos apoyen la brutalidad del encuentro y con ello enervar la emocionalidad narrativa es parte del esquema de los filmes boxísticos.

Entre mordaces y cínicos resultan los retratos de los funcionarios soviéticos: Fríos, calculados y sepultados por la personalidad del Estado. En sus descripciones fluye un humor maquiavélico a veces logrado. El buró del PCUS presenciando la derrota de su héroe en un buen guiño de comedia.

Stallone no evidencia ningún signo de oficio cinematográfico, pero sí cierta destreza en la puesta en escena del espectáculo, como lo demostrase en **Staying alive**. La parafernalia que despliega en la pelea entre Apollo Crew y el ruso, en América, en estado puro y, concretamente

te, *Las Vegas*. La cultura americana sintetizada en un gran casino. La secuencia se apoya en un plano sarcástico de los rusos sorprendidos de la poca seriedad de los gringos.

Las secuencias de boxeo es lo más resaltante cinematográficamente, primordialmente por el lujo fotográfico y por el movimiento zigzagante de la cámara que capta y exagera la brutalidad de los puñetazos. Evidentemente quedan fuera de juego el boxeo técnico para dar paso a un *show* de violencia que se regodea y crea un morbo apasionante en la sangre, en la ferocidad, en la barbarie de ese espectáculo donde dos hombres, enunciativos de las dos potencias casi se desbaratan a golpes. El verismo de las imágenes es pleno e incluso aumentado por la riqueza técnica de la fotografía, con unos primeros planos emocionalmente certeros. Ese realismo visual encefalea y hace fluir la adrenalina entre los entusiastas espectadores, puesto que la metáfora de la pelea es la libertad contra la opresión. Primitivismo político de una película de propaganda. Pero lo que auténticamente nutre la visceralidad de ese combate, es la venganza y el odio. Estos son los nutrientes que maneja un público arrinconado en el delirio emotivo.

Stallone intenta hacer chistes con el material que tiene entre manos, como queriendo avisar que la película es tan sólo una parodia sobre el enfrentamiento ruso-americano. De allí que la sirvienta de su casa sea un robot totalmente humano, capaz de cambiar de sexo por sus preferencias sentimentales. Este elemento de ciencia ficción no cumple la función significativa que el autor pretende. Es tal la avalancha propagandística que no hay ningun-

na posibilidad de reflexión. El discurso busca el nervio puro de la emoción y lo consigue a pesar de la pobreza argumental. Para exaltar más a su héroe, Stallone tiene el tupé de finalizar con una declaración pacifista. Como es el vencedor se puede dar ese lujo, puesto que los gringos no respetan la paz cuando son los vencidos. Por eso su guerra en Nicaragua.

DAVID SUAREZ
(A.V.C.C.)

Rocky IV. Estados Unidos. 1985. Dir.: Sylvester Stallone. Guion: Sylvester Stallone. Prod.: Robert Chartoff, Irwin Winkler. Prod. Ejec.: James Brubaker, Arthur Chobanian. Fot.: Bill Butler. Mús.: Vince Di Cola. Int.: Sylvester Stallone, Talia Shire, Burt Young, Carl Weathers, Brigitte Nielsen, Dolph Lundgren. Distribuye: Blancia.

Ficha técnica incompleta

SANTA CLAUS

Al igual que los niños, los distribuidores y exhibidores esperan mucho del período navideño, el mejor para estrenar películas aptas para toda la familia. Como buenos padres, reservaron a los pequeños un film que publicitaron parcialmente en base a sus elevados costos —como si ello fuera sinónimo de calidad—, **Santa Claus**, con el deseo de que el ilustre personaje les traiga también un bonito regalo de Navidad: Un deseo legítimo ¿qué duda cabe! Pero lo que interesa al espectador no es tanto la cuestión de los millones invertidos sino la posibilidad de disfrutar una buena película. **Santa Claus** no alcanza esta categoría.

No es que tuviésemos expectativas exa-

geradas, pues la última película que hayamos visto de Jeannot Szwarc —director francés que se apresuró a pasar a los Estados Unidos—, **Supergirl**, no las justificaba. Por otra parte, la conjunción del tema navideño con un cine infantil podía fácilmente degenerar en un producto empalagoso.

Resulta difícil distinguir si el defecto principal del film reside en el relato o en la construcción dramática, pero su consecuencia es obvia: las imágenes desfilan en la pantalla sin que la historia que cuentan logre despertar las reacciones del espectador, que se queda pasivo la mayor parte del tiempo.

En principio, el relato consistiría en el origen de la leyenda de Santa Claus y en las características míticas del personaje barrigón, vestido de rojo y provisto de una barba blanca, rasgos que incluirían además el amor por los niños y la distribución de juguetes a todos ellos, ricos o pobres. Destinada a los infantes, la historia no insiste en los aspectos legendarios y míticos, en el sentido de que no los presenta como tales. Sin embargo, el propio relato peca por falta de unidad: toda la parte final, desde la fuga de Patch (Dudley Moore) y sus tropiezos posteriores, está simplemente yuxtapuesta a lo que precedió, sin que pueda siquiera ser considerada como una sub-trama que ayude a la consecución del objetivo principal.

Esta observación lleva a interrogarse sobre la construcción dramática, es decir, sobre la manera de narrar y de articular los elementos del relato. Si bien al principio se despierta la atención con el cuento de los duendes, por lo que no sorprende su aparición después que el futuro Santa Claus y su mujer se hayan dormido-muerto en la tempestad de nieve, lo que sigue es meramente descriptivo (vida en casa de los duendes, las nuevas funciones de Claus, sus primeros viajes, la relación entre el niño pobre y la chica rica), no hay ruptura dolorosa ni lucha para realizar un objetivo, sólo un poco de cansancio de parte de Santa Claus que tiene mucho trabajo. Entonces, para impedir que el espectador se duerma del todo, se introduce un nuevo elemento, la necesidad de un asistente. Lógicamente, su función debería consistir en ayudar a repartir los juguetes, ya que Claus siente fatiga. Pues no, la competencia para el puesto de asistente versa sobre la capacidad para fabricar más juguetes en menos tiempo. Y a partir de este punto, se desarrolla la segunda historia, la de Patch y del industrial inescrupuloso, historia potencialmente más interesante, pero desvalorizada por su unión artificial a la primera. De hecho, podría constituir la materia prima de otra película. El resultado de esta estructuración aberrante es que, pese al repunte final, no se mantiene el interés avivado al inicio, pues no hay conflicto ni meta. Se puede entender que un film destinado a niños se preocupe por no incluir más elementos de los que pueda asimilar y por resaltar el as-

Santa Claus, de Jeannot Szwarc.





La chica explosiva, de John Hughes.

pecto mágico y maravilloso de un mundo, pero esto no justificaba que la mitad de la obra esté dedicada a su pintura, pues a los niños también les gusta la acción.

Aparte de contar la historia de Claus y de su conversión en santo, el relato enuncia unas ideas: la superioridad del trabajo artesanal sobre la fabricación en serie; la existencia de juguetes aptos para los niños y de otros, peligrosos, según la preocupación del constructor: el placer de los pequeños o el interés propio; y otro, presentada de modo mucho más ambiguo, que se podría interpretar como cierto sentido igualitario entre los pequeños, la menor importancia que atribuyen al hecho de pertenecer a clases sociales distintas, cierta generosidad... quizás, pues molesta el plato colocado en el umbral de la puerta, como si estuviese destinado a un perro. A esta relativa simplicidad de los temas corresponde la reiteración de los mismos decorados (casa de los duendes, vista desde arriba de la gran ciudad, techo en el cual se posa el trineo, mansión de la muchacha), lo que, en cierto sentido, significa un desperdicio, pues ¿de qué sirve tener un trineo con renos que vuelan si es para ver siempre lo mismo? Al respecto, cabe observar que el efecto del vehículo de Santa Claus que se desplaza por los aires es bastante tosco.

Todo eso nos lleva a la conclusión de que los millones invertidos han sido desaprovechados. Si bien la leyenda de Santa Claus, el mundo de los duendes y de los juguetes tienen cierto encanto, la falta de unidad y las carencias en la estructura dramática del relato impiden clasificar *Santa Claus* como un buen entretenimiento.

ROSELINE PAELINCK
(A.V.C.C.)

Santa Claus. Estados Unidos. 1985. Dir.: Jean-noi Szwarc. Guión: David Newman y Leslie Newman. Prod.: Ilya Salkind, Pierre Spengler. Prod.

Efect.: Robert Simmonds, Vicent Winter. *Fot.*: Arthur Ibbetson. *Mús.*: Henry Mancini. *Mont.*: Peter Hollywood. *Cdm.*: Wally Byatt. *Efectos Especiales*: Martin Gutteridge, Derek Medding, Roy Field. *Int.*: Dudley Moore, David Huddleston, Burgess Meredith, Judy Cornwell, Jeffrey Kramer, Christian Fitzpatrick, Carrie Kei Heim, Tim Stern, Dickie Arnold, Don Estelle, Peter O'Farrell, Melvin Hayes. *Distribuye*: Blancica. Ficha técnica incompleta

LA CHICA EXPLOSIVA

Como necesario complemento, consciente o inconsciente, de la estrategia de mercado de las *Personal Computers (PC)*, se va abultando cada vez más el catálogo de las películas cuyo protagonista es ese impertinente sabelotodo entre los artefactos domésticos.

Algunas películas que han tratado de estos cerebros electrónicos caseros han sabido prever sus posibles consecuencias (labor de toda buena ciencia-ficción), ya sea lo que unos chicos talentosos pueden llegar a hacer con ellos, como penetrar el sistema de defensa nuclear de los Estados Unidos, tal como lo muestra *Juegos de Guerra*, y que parece que luego sucedió en la realidad; ya sea planteando el viejo tema de la competencia del hombre con la máquina, pero con la novedad, tal como lo muestra *Sueños eléctricos*, que también puede ser en el plano sentimental, muy a lo Cirano de Bergerac.

No puedo dejar pasar esta cibernética oportunidad para expresar mi admiración por la incompredita producción de los estudios de Walt Disney, *Tron*, donde aquellas aventuras en la *res extensa* alcanzan niveles de gran lirismo. Dejando pendientes algunas proposiciones estéti-

cas que no han encontrado continuidad sino en fugaces imágenes de algunos videoclips y francas degradaciones en algunas series de TV.

Esta películita, cuyo título en inglés es mucho más sugerente *Weird Science* (ciencia misteriosa o sobrenatural), a diferencia de las cintas antes mencionadas, toma el tema de las *PC* no como verdadero eje conceptual, para vislumbrar sus posibles consecuencias, es decir, para dejarnos ese exquisito sabor amargo que acompaña a la tragedia del optimismo cientificista. El papel protagonista de la *PC* es sólo una ocasión, perfectamente se pudo sustituir por una lámpara o una lavadora y no habría cambiado nada. Así como el auto de *Volver al futuro* pudo haber sido una nevera (cosa que realmente pensaron los productores y que no se llevó a cabo por temor a que los niños terminasen convertidos en cubitos de hielo).

El argumento quiso destacar sus aspectos mágicos. Pero no la verdadera magia que hay tras de las computadoras: su capacidad de catapultar a la mente humana hacia las más arriesgadas aventuras del intelecto. Más bien desvía el interés hacia el aspecto supersticioso de la computación: su capacidad de ser un coroto que parece que puede pensar por el ser humano, y, como lámpara de Aladino, realizar sus deseos. El embrujo de *hardware* que tan bien saben explotar los creativos de *Madison Avenue*, y que llegó al extremo de *deliriums tremens* en nuestra pasada opulencia petrolera, donde nos llenamos de todo tipo de máquinas estrambóticas. Ahora en el terreno de la computación se sufre la misma presión psicológica que en el automovilismo o en la fotografía. Recuerdo que en mi ya lejana afición por la fotografía sufría por el sentido de culpa de no poseer a aquellas lustras *Nikons* glamorosamente publicitadas en las revistas de fotografía, culpa que no lograba mitigar el ejemplo de la fotógrafa mexicana María Cosindas, quien logra unas fotografías de un delicadísimo estilo impresionista con una vieja cámara *Polaroid*.

Embrujo que se manifiesta en las consecuencias que estamos sufriendo ya de padres que han apertrechado a sus hijos de las *PC* como sustituto de la televisión, el Atari y el afecto (incómoda pasión resto de nuestro pasado animal). Pero que no se ha convertido en una verdadera pasión por apropiarse del conocimiento que ha hecho posible a las *PC* y a sus programas, pues en eso se reduce todo: pasar de la actitud pasiva de jugar con el programa a la actitud activa de la creación de programas. Lo cual nos abre un mundo de posibilidades para nosotros los del Tercer Mundo, pues si no podemos entrar en la competencia del complicado *hardware* por razones de infraestructura tecnológica, sí podemos entrar en el *software*. Pero esta luminosa posibilidad será boicoteada, como siempre, por nuestro subdesarrollo mental. Pero como aquí no vinimos a hacer discursos sobre las relaciones norte-

sur, sino crítica cinematográfica, sigamos con lo que empezamos.

Resulta que luego de la desilusión inicial que produce la dirección que tomaba el contenido, y olvidándose de los purismos antes citados, se entretiene uno un poco, sobre todo al ver como se combinan los temas de Frankenstein y la Cenicienta.

Los elementos cenicientos están representados en los dos protagonistas, chicos impopulares, masturbadores impenitentes, despreciados por las compañeras íde clases, burlados por los guapos del salón, es decir, productos tímidos y cobardes de una familia de clase media superprotectora, la cual es capaz de suministrarle más de lo que necesitan para vivir pero no lo suficiente para costear los lujos que suplan su timidez y cobardía.

Los elementos frankestianos vienen a suplir a la mágica hada de los cuentos, quien en el tema de la Cenicienta es el necesario *deus ex machina* que convierte a la menesterosidad en opulencia. Y estos elementos tienen su origen cuando los cenicientos comienzan a pensar que pueden potenciar sus fantasías eróticas a través de la computadora, así empiezan a alimentarla con la información de las medidas de los senos de las conejitas de *Playboy*, la inteligencia de Einstein y los músculos de

sus héroes. Además conectan electrodos a una muñequita *Barbie*, mientras en la televisión transmiten una vieja película de la construcción de una mujer monstruo.

Y ciencia y magia terminan fundiéndose cuando, luego de un inocente ritual con sostenes de mujer en la cabeza, se desata un cataclismo esotérico-tecnológico, el cual es muy injustificado. Mucho más sentido tenía la gran fuga de espectros de la cárcel electrónica de los **Cazafantasmas**.

Y así aparece la **Chica explosiva**, la androide mágica que le resuelve los complejos de inferioridad a los chicos y los inserta en la realidad con el mismo poder que utilizaba, por medio de un mohín nasal, hechizada.

Lisa, pues así terminan bautizándola, es tan ideal que los chicos se inhiben de desahogar con ella sus reprimidos impulsos. Sin embargo, les hace vivir aventuras nocturnas para darles experiencia, les facilita estupendos trajes (aunque a mí no me parecieron muy distintos de los que llevaban), lujosos deportivos europeos, y luego los hace anfitriones de una *open party* con cientos de invitados y abundantes manjares y licores. Además neutralizó las molestias que pudieron haber cometido los inoportunos abuelos congelándolos y al hermano fascista lo dejó convertido en

sapo (¡oh, cuentos de hadas!).

Luego de hacerlos populares, les da confianza en sí mismos y respeto ante los demás, por medio de una falsa imagen de agresividad, haciéndoles vencer a unos inexistentes pandilleros motorizados. Y finalmente los deja novios de chicas reales, las compañeras de colegio de quienes estaban enamorados desde lejos, poniéndoles en el lugar de sus antiguos novios vulgares y maleducados.

Queda la promesa en el aire de que si usted es alguien incapaz de llevar por sí mismo su propia vida, déjese llevar por un aparato incomprensible y él (o ella) se encargará, por medio de insospechados artificios, de brindarle sexo, dinero y poder, sin mayor esfuerzo de su parte. Pues será Wiener y no Freud (solo o junto a Marx) quien hará posible la posibilidad nirvánica de hacer coincidir el principio de realidad con el principio del placer.

ELOY PASOLOBO

La chica explosiva. Estados Unidos. 1985. Dir.: John Hughes. Guion: John Hughes. Prod.: Joel Silver. Fot.: Matt Leonetti. Mont.: Mark Warner. Mús.: Ira Newborn. Efectos Especiales: Henry Millar. Int.: Anthony Michael Hall, Kelly Le Brock, Ian Mitchel Smith, Bill Paxton, Suzanne Snyder, Judie Aronson, Robert Downey, Robert Rusler, Vernon Wells, Britt Leach, Barbara Lang, Michael Berryman. Distribuye: Blancica. Ficha técnica incompleta



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

CORTOMETRAJE

CRUZ QUINAL. EL REY DEL BANDOLIN

Este tercer documental de John Dickinson, se inserta junto a sus dos anteriores trabajos: *El Diablo de Cumaná* y *Cleto Rojas, Pintor Campesino*, en una serie llamada *Los habitantes de la Tierra de Gracia*. Cruz Quinal, *El Rey del Bandolín* al igual que los otros cortos del autor, cuenta con una poderosa y acabada forma técnica. Una cámara precisa y limpia, una fotografía cuidada que se apoya en un buen trabajo de laboratorio y un registro de sonido de muy buen nivel. En ese sentido es evidente que Dickinson conoce su oficio perfectamente. Lo mismo puede decirse del montaje (de su parte formal), donde el ritmo es cadencia, medida del tiempo derivada de la realidad que retrata y no por el capricho de la tijera, la costumbre de la cuña o la concesión comercialoide a un público que busca ser ametrallado por imágenes de las que finalmente no aprehenderán nada.

La estructura del film opera sobre dos ejes: la detallada descripción de la manufactura de un cuatro (tarea en la que Quinal es un reconocido artífice) y, por derivación, su faceta de intérprete, de músico. El otro eje lo constituye su vida, su entorno campesino, su enfermedad.

Entre líneas es perceptible la intención de no estrangular al sujeto de la película con opiniones, puntos de vista o afirmaciones (siempre dudosas) y que justamente en esta "falta de intencionalidad" radica su intención. El rechazo de la locución en *off*, la entrevista a terceras personas de cualquier tipo, que marcan estilísticamente todos los trabajos de Dickinson, abren un espacio que sólo puede ser ocupado por una exploración exhaustiva de las posibilidades expresivas de la imagen y por un montaje que más allá del formalismo académico crea sistemas de relaciones y, por consiguiente, de significación. Esto puede ser acertado en el sentido que obliga al espectador a un necesario alerta y obliga a la película a mostrarse en sí misma, en su cinematografía.

Pero para que este propósito sea eficaz, la estructura del filme debe también trabajar en esa dirección. Los dos ejes (hechura del instrumento con su derivación musical y vida de Cruz) se construyen simétricamente lo que genera una inevitable monotonía. Esta rigidez formal contradice lo que aparenta ser la proposición inicial del trabajo restándole elasticidad y fresca exposición, moviendo al personaje dentro de límites excesivamente estrechos, cosa que



Cruz Quinal, el Rey del Bandolín, de John Dickinson.

no sucedía en el *Diablo de Cumaná*. Allí la fuerza del personaje saltaba las formas y trascendía el orden de la estructura misma.

La película se abre y cierra sobre la letra de un joropo que resulta premonitor: "cuando Cruz Quinal se muera un recuerdo va a quedar..." y que se convierte en una preocupación siempre presente en el autor ¿quién continuará la tradición popular, cómo se trasmite?

Aún con sus problemas, este documental resulta un trabajo muy digno y serio en un autor infatigable que definitivamente anda a la caza de algo importante.

ANTONIO CRESPO

Cruz Quinal, *El Rey del Bandolín*. Venezuela, 1985. Color 16 mm. Dir.: John Dickinson. Guion.:

Benito Irady. Asist. de Dir.: Rafael Salvatore. Prod. de Camp.: Elizabeth Hernández. Fot.: Miguel Nazario. Cóm.: Miguel Nazario. Mont.: Carlos González. Mús.: Cruz Quinal. Sond. de Camp.: Snelano Gramitto. Mezcla.: Francisco Ramos. Lab.: Du Art, USA. Int.: Cruz Quinal y el Conjunto de los Hermanos Quinal.

UN CUENTO A LA ORILLA DEL MAR

El ver aparecer en nuestras pantallas una película infantil siempre será una buena nueva en un país donde los niños no parecen ser fuente de inspiración para nuestros cineastas; aún más cuando se tra-



Un cuento a la orilla del mar, de Isabel Urbaneja.

ta de un corto de animación que, como bien es sabido, requiere de una gran cuota de dedicación y paciencia; si a esto sumamos un buen nivel técnico, producto de una acertada selección del equipo, tendremos como resultado el filme de Isabel Urbaneja **Un cuento a la orilla del mar**, premio del Instituto de Conservación del Lago de Maracaibo (ICLAM) 1985.

La joven directora realiza su ópera prima con una mezcla de maqueta, dibujos y técnica de animación en plastilina; iniciada en nuestro país por Monteagudo y su **Cuatro de hojalata** (1978), Armando Arce y **Manzanita** (1978) y excelentemente expuesta por Leopoldo Ponte y su **Historia de un caballo que era bien bonito** (1984). Mostrándonos un corto que intenta exhibir la vida cotidiana de un pueblo a "la orilla del mar" y los avatares que sufren sus habitantes cuando su *modus vivendi* (la pesca) se ve amenazado por un fenómeno natural (la marea roja).

Pero ni las hermosas intenciones, ni el equipo que la respalda, logran superar los problemas de estructura narrativa que presenta el filme, lo cual no permite comprender a cabalidad las pretensiones de la autora. ¿Qué pasa en aquel pueblo de cartón de habitantes de plastilina donde en el cine local se proyecta **Manzanita**?, ¿es un pueblo modelo donde mucha gente va al cine a disfrutar la simpática película de Arce; o es un pueblo tenebroso, a pesar de los colores, donde las madres se oponen a la fantasía compartida entre padre y niños? ¿La marea roja es una ficción, un fenómeno natural, o producto de la contaminación? y... ¿los problemas que ésta acarrea son fácilmente solucionables por los lugareños con sólo echar al mar una buena cantidad de líquido azul?, o es que ¿con este desenlace la realizadora pretende señalar que tal fenómeno es perfectamente controlable por el hombre. O será acaso la abrupta ruptura de la cadena productora padre-hermano-madre-vecino-amigo, a propósito de la marea roja, y su reinicio gracias a la "magia" y la tecnología lo que intenta exponer la cineasta? ¿Qué piensan nuestros niños una vez finalizado el corto y solventado el impacto de la animación?, son las interrogantes que surgen al observar el filme.

El asalto de tantas preguntas evidencia la debilidad de un producto "no terminado", vale decir, de algunas reflexiones balbuceantes a través de una "buena intención" y un manejo deficiente de los recursos expresivos. En síntesis, un resultado que no termina de objetivar las necesarias relaciones entre lo que se quiere decir y lo que se obtiene en la pantalla, quedando en la atmósfera sólo colores, detalles, costumbres y maneras que de alguna forma nos recuerdan nuestros pueblos de la costa oriental. Un buen intento de factura aceptable.

ERUBI CABRERA
(A.V.C.C.)

Un Cuento a la Orilla del Mar. Venezuela. Color 16 mm. 1985. Dir.: Isabel Urbaneja. Guion: Isabel Urbaneja. Asist. de Dir.: Eugenia Adam. Script.: Eugenia Adam. Prod. Ejec.: Donald Myerston. Jefe de Prod.: Isabel Urbaneja y Dpto. de Cine U.L.A. Asist. de Prod.: Eugenia Adam. Fot.: Pedro Laya. Cdm.: Pedro Laya. Dibujos.: Viveca Baiz. Efectos.: Francisco Ramos. Animación.: Armando Arce, Isabel Urbaneja. Mont.: Donald Myerston, Pedro Laya. Mus.: Gilberto Márquez. Corte de Negt.: Bolívar Films. Lab.: Bolívar Films. Distribuye.: EMEU Producciones. Compañía Productora.

CARACAS NIGHT CLUB

El sub-mundo nocturno de las ciudades (cabareteras, ficheras, travestis, bailarines de revista, público asiduo, proxenetas y demás) es un tema que ha cautivado a escritores, dramaturgos y cineastas. En **Caracas Night Club** se toma de nuevo este tema y se intenta hacer un documental, que no llega sino a la altura de un mal reportaje, con un entrevistador en cámara, con respuestas que abarcan demasiados temas y sin una coherencia que permita que la cantidad de temas tratados tengan algún sentido, o por lo menos nos den una idea precisa de lo que se quería decir.

Caracas Night Club es una mescolanza en la que entran lo contentas que están las *stripper* de serlo, lo aburrido que era trabajar de secretarías y lo excitante que es su nuevo oficio, los buenos sueldos que ganan (según algunas) y lo explotadas que están (según otras), la satisfacción artística que obtienen según su trabajo, su sindicato, la moral de las muchachas, sus patrones, los clientes fastidiosos y falta de respeto, y una cantidad de temas más.

Cualquiera de estos temas podría resultar interesante tratado individualmente, pero la suma de todos los temas, mezclados

de una manera tan poco coherente, sin desarrollarse por completo, sin objetivo definido ni un punto de vista concreto, sin un buen montaje que suprima algunos testimonios irrelevantes y, por lo menos, agrupe los temas y con un entrevistador en cámara que no tiene ninguna función específica, convierte a **Caracas Night Club** en superficial, aburrida, poco clara y dispersa.

Por otra parte, en un documental (o un reportaje) para cine, la imagen es lo más importante. En **Caracas Night Club** las imágenes son siempre las mismas, son irrelevantes y sólo funcionan como relleno o ilustración de lo que se dice, y esto en cine no tiene sentido. A lo mejor en radio, sí.

VIOLETA ROJO
(A.V.C.C.)

Caracas Night Club. Venezuela. 1985. Color 16 mm. Dir.: Rodolfo Graziano. Guion: Rodolfo Graziano, Martha Rodríguez, Genny Ali Carrasquel. Jefe de Prod.: Rodolfo Graziano. Prod. de Camp.: Genny Ali Carrasquel, Martha Rodríguez. Asist. de Prod.: Edgar Rodríguez, Gilberto Durand. Fot.: Rodolfo Graziano. Cdm.: José Sosa, Carlos Caballero, Rodolfo Graziano. Mont.: Rodolfo Graziano, Carolina Graziano. Sond. de Camp.: Alejo Portal. Foto Fija: Héctor Romero.

X-VOCACION

Claro que el juego de palabras fue una tentación que Oscar Lucien no pudo resistir al titular este su tercer cortometraje, realizado en 1985 por encargo de la Federación de Centros Universitarios de la UCV, específicamente en los últimos días de Julio Casas como Presidente de la FCU. Pero no es un título que se corresponda con lo que se dice en el corto, o mejor será de-

Caracas Night Club, de Rodolfo Graziano.





Oscar Lucien durante el rodaje de *X-vocación*.

cirlo de entrada con las muchas cosas que el corto intenta decir en la misma oportunidad. Y esto porque el título sugeriría que la vocación profesional está ausente en todos o en la mayoría de los casos de quienes ahí estudian, bien sea por falta de orientación en el bachillerato o por las exigencias del cupo en la UCV o por la situación de ciertos mercados de trabajo.

Ciertamente, muchas veces la vocación no es descubierta ni por el estudiante ni por sus profesores ni por los orientadores, si es que a los últimos llegara a interesarles tal descubrimiento que no sólo ayudaría a evitar fracasos al primero sino a racionalizar el ingreso de bachilleres a las universidades, escuelas técnicas, colegios universitarios y otros institutos de educación superior. Pero no es generalizable la situación y esto es lo que parecen afirmar tanto el título *x-vocado* del corto como la mezcla de diversos problemas en un mismo saco. Hay una afirmación que desde hace 21 años venimos oyendo en todos los corrillos de la UCV, pero sobre todo en los últimos años: estudiar en la UCV sigue siendo la opción de más prestigio social, sobre todo cuando se aspira estudiar Medicina, Arquitectura u Odontología, para dar sólo tres ejemplos. Sin embargo, no se avanza mucho, en forma concertada y a nivel nacional, para promover entre los bachilleres otras opciones, menos tradicionales pero con un mercado de trabajo menos estrecho que el que tienen los abogados o los médicos, como afirma en algún momento del corto el actual Decano de Medicina. Tampoco se adelanta, paralelamente, la promoción de institutos de educación superior distintos a la UCV y a las otras universidades nacionales. ¿No era el corto de la FCU encargado a O. Lucien (guion y dirección) la mejor oportunidad para comentar estas alternativas, al mismo tiempo que se dijera —como en efecto se dice— que para 1985 había 50 mil profesionales desempleados (a nivel nacional y no sólo egresados de la UCV, lo cual tampoco queda bien claro) y 160 mil “sin cupo”

(también a nivel nacional), entre otras cosas porque aquí todos queremos ser “doctor” y de la UCV?

Tomando en cuenta quienes patrocinaban el corto (la Federación que, presuntamente, representa los intereses de la población estudiantil) y quienes son los entrevistados (el ex-Rector C. Moros Ghersi, el actual Rector E. Chirinos, el ya mencionado Decano de Medicina, el Dr. R. Castellanos, el Ex-Pdte. de la FCU, una líder de los “sin cupo”, ex-estudiante del Liceo M. A. Caro entre otros) el guion ha podido prever que el espectador viera también las alternativas de las que todos los días hablan los ucevistas.

Pareciera que la idea de Lucien, Hernán Toro y Carlos Azpúrra (si es que de alguna manera sabían del clima que se estaba creando) era desalentar a estudiar en la UCV a los bachilleres y a los actuales estudiantes de la UCV, no por la vía de explicarles las alternativas de institutos y carreras, desmontándoles el estereotipo de persona próspera y con poder (como los ucevistas de la generación del 28) que aspira alcanzar al licenciarse en la UCV, sino mostrándoles uno de los pocos autobuses en mal estado que hay en la UCV en la actualidad; un Julio Casas con una pared a punto de caerse al fondo; pies de estudiantes en una manifestación pobrísima y que, según parece, no irán a ninguna parte; manos estrechándose en un Aula Magna que, para variar, de repente aparece vacío con una voz en *off* que se refiere a la gloria de graduarse en ese magno recinto, manos que tampoco, claro está, están llamadas a estrechar ni otro diploma y, ni siquiera, un cheque a fin de quincena. Angustia y depresión son los sentimientos que quedan al final del corto. ¿Qué sentirán los aspirantes a ingresar y, sobre todo, los que están a tres pasos del Aula Magna?

Angustia, depresión y, en todo el corto, la confusión por el intento fallido de decir muchas cosas: no sólo que hay vocaciones frustradas por falta de empleo al graduarse, por las limitaciones del CNU, por el cupo, sino las solicitudes de palanca a la FCU y a OBE, por parte de los padres de los aspirantes a ingresar y, como queda dicho varias veces, la desesperanza sin salida de todos.

GIOCONDA ESPINA

X-vocación. Venezuela. 1985. Color 16 mm. Dir.: Oscar Lucien. Guion: Oscar Lucien. Prod. Eject.: Oscar Lucien y Carlos Azpúrra. Prod. de Camp.: Virginia Sardi. Fot.: Hernán Toro. Cam.: Carlos Azpúrra y Hernán Toro. Mont.: Leonardo Henríquez. Asist. de Mon.: Ana María González. Mús.: Lanfranco Spadazo. Arr.: Remo Giarleta. Sond. de Camp.: Carlos Azpúrra y Oscar Lucien. Mezcla: Orlando Andersen. Corte de Negt.: Tito Reyes. Distribuye: Lucien Films.

ALGUNAS PREGUNTAS A LAS MUJERES

Verdaderamente este corto documental no pasa de ser lo que simplemente denota su título. Durante 10 minutos, con un nivel técnico aceptable y el trillado esquema de la entrevista ilustrada, Jacobo Penzo interroga a una serie de mujeres como testigos intelectuales de la reforma del Código Civil: su necesidad, su difusión, sus logros y la injusticia histórica que con el sexo “débil” se ha venido cometiendo en nuestro país.

Una estructura donde se intercalan las testigos exponiendo, con planos de una mujer maquillándose o peinándose, un parto, obreras, niños; amas de casa en las tareas del hogar, una manifestación a favor de la reforma del Código Civil y una que otra profesional audaz que intenta incursionar en los oficios tradicionalmente considerados “para hombres”; van a constituir la banda de imágenes que el cineasta sobrepone a una banda sonora donde se expresa la opinión de las mujeres entrevistadas (Argelia Laya, Clarisa Sanoja, Mercedes Pulido de Briceño y Lilián Durán, entre otras) para finalizar ésta (la banda sonora) con una canción de cuna, interpretada por Cecilia Todd, que nos recuerda “la madre eterna” o “la máxima función femenina”.

Si bien es una empresa difícil para un hombre incursionar en el “problema” de la mujer, toda vez que las diferencias físicas y sociales generan situaciones muy específicas las cuales no siempre son comprendidas a cabalidad por el sexo opuesto, fue la deficiente utilización del medio seleccionado para ello lo que más nos llamó la atención. Un cúmulo de imágenes reiteradas, captadas a través de una cámara poco creativa, muy similar a la que por inmediatez muestran nuestros noticieros televisivos, van a yuxtaponerse en un intento por exhibir, por una parte la “abnegación” de las féminas y por otra exponernos la inexorable “supremacía” masculina, como sucede cuando se pretende mostrar a ambos sexos en labores similares, por ejemplo, en el momento en que se nos ofrecen las imágenes de una ama de casa (segmento ficcionado del documental) cortando trocitos de carne sobre una pequeña tabla de cocina, inmediatamente y por montaje alterno se exhibe a dos carniceros que, sobre un gran mesón, tasajan un inmenso pedazo de res. De la misma manera y con el mismo recurso de montaje, veremos a una obrera que plancha un pantalón en una lavandería, mientras dos hombres meten kilos de sábanas en una gran lavadora industrial. Este contrapunto de imágenes hubiese

podido ser interesante si no se quedara en el balbuceo y tradujese realmente una postura del cineasta ante el sujeto expuesto; pero al no lograrlo, queda en el ambiente una especie de desazón producto de la poca imaginación con que es tratado el tema y la evidente confusión que el autor tiene sobre la materia, de acuerdo a lo observado en el cortometraje.

Al confrontar este tipo de filmes sentimos reiteradamente por enésima vez que el cine no son imágenes empalmadas consecutivamente, sin una previa reflexión crítica, acompañándolas de una banda sonora, que se espera resuma toda la información; ya que por más que el testimonio expuesto por los protagonistas de la historia sea muy interesante éste puede disolverse en la nada al no ser acompañado por una verdadera interpretación de los mismos, a propósito de los recursos que brinda el medio.

Al recordar *La casa de agua* (1984) y la sensibilidad con que la historia del poeta Salmerón es tratada, nos preguntamos si es el tema o el corto documental el que no parece ajustarse a este realizador.

ERUBI CABRERA
(A.V.C.C.)

Algunas preguntas a las mujeres. Venezuela. 1985. Color 35 mm. Dir.: Jacobo Penzo. Guión: Jacobo Penzo. Prod. de Camp.: Livio Quiroz. Asist. de Prod.: Antonio Machado. Fot.: Jacobo Penzo. Cámara: Jacobo Penzo. Asist. de Cámara: Efraín Guía. Mont.: Armando Silva. Sond. de Camp.: Héctor Moreno. Micr.: Héctor Moreno. Transf. de Sond.: Bolívar Films. Mezcla: Orlando Andersen. Corte de Negt.: Zulay Espinoza. Jefe de Elect.: Rafael Nieves. Lab.: Bolívar Films y Tiuna Films.

BORDERLINE

Aunque *Borderline* sea el primer film de Leonardo Henríquez estrenado de alguna manera —con esa semi clandestinidad que sufre casi todo nuestro cortometraje—, habría que indagar sus orígenes en un ejercicio inicial cuyo título ni siquiera recuerdo, pero en el que ya surgía el tema del doble y se intentaba crear cierta atmósfera de incomunicación, y en sus trabajos como montador de varios cortos que han recuperado el personaje del "pícaro", habitual en los largos urbanos, ahora en escenarios rurales; pienso concretamente en *Miguelón*, *oficio de rezandero* y en *Tarzán Hernández*, dirigidos respectivamente por Blanca Guzmán y Alejandro Padrón.

Con *Borderline*, el escenario vuelve a ser andino, pero lo que se sitúa en esa Médida vista como desde lejos es el retrato, apenas esbozado, de una minoría de sofisticada marginalidad o, si se prefiere, de púdica desesperación.

El anecdótico es escueto: un joven pin-



Borderline, de Leonardo Henríquez.

tor que cubre las paredes de su apartamento con la imagen de una mujer que entra poco después; la llegada de un personaje enigmático, con aire de mafioso pálido, que atraviesa pasillos y escaleras de fábrica abandonada para hacer entrega de un "material" que no es droga sino... pintura; otra sesión de *painting* con algo de *action*; la espera junto a un teléfono al que la persona (¿amada?) no contesta; el pintor y un amigo (¿su rival, su doble, ambos precisamente?) contemplan a la mujer bañándose, mientras vibra al fondo la fría, angustiante luz de un televisor que parpadea su monólogo; una reunión o fiesta, que se me antoja más bien triste, algo así como un remedo provinciano de caraqueñadas que son a su vez provincianas, pero quizás lo disimulen mejor: en todo caso, una reunión o fiesta —se bebe, se charla— donde quien más parece divertirse es la cámara; un final de edificios modernos, a lo lejos, cuya imagen se congela en trazos geométricos, computarizados, ante la cual pregunta una voz: "¿Qué tendrá la gente por dentro?", y otra responde —in english, please— "We will never know".

La tosca traducción/traiición del flujo audiovisual en este registro *escrito* puede desorientar. Hay que *ver* el film —que "visionen" otros—, en cualquiera de sus copias (hay tres: en negro, en sepia y en azul: conozco las dos últimas) y dejarse empapar por esa serie de mínimas atmósferas en que *Borderline* logra su triunfo, siempre en el dominio de la "sensación". Conceptualizar este trabajo no llevaría muy lejos, y, mucho menos relacionarlo con la categoría sicosociológica fugazmente puesta de moda —¿o ya pasó?— entre nosotros. Desde luego, es posible distinguir entre secuencias que se agotan en la broma (el traficante de... pintura) y otras que concentran —sin palabras— el drama, como la del baño. Cabe sonreír ante el "We will never know": ¿será un tributo posmoderno? Por aquí asoma la tentación del chiste para iniciados, que es la peor posibilidad de un film hecho entre amiguetes. Pero hay margen suficiente para lo mejor: desde la factura —fotografía de Andrés Agustí, banda sonora de Gramitto y Ramos— hasta la concepción glo-

bal de un relato distanciado, levemente cínico, sobrio, sin duda desazonante.

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

Borderline. Venezuela, 1985. Color 16 mm. Dir.: Leonardo Henríquez. Guión: Juan Astorga. Fot.: Andrés Agustí. Cam.: A. Agustí y Oscar Chaparro. Mont.: Leonardo Henríquez. Sond.: Stéfano Gramitto y Francisco Ramos. Int.: Juan Astorga, Ida Marteen, Leonardo Henríquez, Diego Risquez. Compañía productora: Post Meridien Film.

MIRANDO

Con la mirada puesta en el largometraje, se ha incentivado en el cortometraje la temática de ficción, tradicionalmente ocupado en el documental. Así surge este film de Livio Quiroz que por primera vez en el cine venezolano denuncia la sexualidad como forma de trasgresión.

En trazos duros y precisos se narra las obsesiones de un marginal por una médica, que tiene como amante a un comisario de la policía. Esta trabaja en el mismo hospital donde el protagonista se desempeña como ascensorista.

La dialéctica narrativa conjuga su densidad en mórbidos espacios que apoyan sustancialmente lo simple de la trama: Raúl (Raúl Medina) vive en la azotea de un cine pornográfico, allí consigue los nutrientes de su patología. Comparte su hogar con una madre inválida. Un televisor que continuamente emana violencia. En las paredes afiches pornos y sangrientos. La puerta la ocupa Clint Eastwood con "Magnum 44". Todo ello denuncia promiscuidad, desvarío y enajenación sexual. No hay ningún espacio sano en ese hogar, pura enfermedad de un individuo poseído por la perversión de los medios audiovisuales y que han logrado configurar la única realidad de ese sujeto. Su modo de andar, la funda del revólver donde lleva el *walkman*, los gestos de héroe de película evidencian un batido de oscuros e insatisfechos deseos. Su cotidianidad es un perpetuo ejercicio onanista; la búsqueda inútil de un placer con todos los elementos de esa miserable realidad y fugándose de ella en su obsesión con una mujer de más alto nivel social.

Mirando, de Livio Quiroz.



El hogar enfermo encuentra su proyección mayor en el hospital; explotado eficazmente por un guión para darle continuidad a las perversiones de Raúl, tal como en la escena en que los gemidos de dolor de un herido son gozados por el protagonista que los emparenta con la lúbrica sonoridad de las películas pornos presentada en la primera escena del film.

Hábilmente, el realizador desvirtúa la realidad para ajustarla a su discurso y ponerla en función de la enajenación de su personaje, así el ascensor adquiere una voluptuosa intimidad violentada por la entrada de los otros que interrumpen los ejercicios narcisistas de Raúl frente al espejo poseído por los héroes de su propia ficción. En ese espacio claustrofóbico y secreto cristalizan en su verdadera esencia las relaciones de los tres personajes cuando el voyeurista mira las caricias de la médica con su amante. El exhibicionismo del objeto mirado se ofrece en toda su magnitud. La mirada entre los dos hombres insinúa lo homoerótico y se subyace en un tono amenazante, e incluso, más excitante, cuando el policía (Pedro Lander) corre su chaqueta para enseñarle el arma enunciativa de la dimensión fálica. El gesto apunta hacia la castración, no tan sólo porque el policía (expresión de autoridad) posea a la mujer inalcanzable, sino la jactancia en exhibir ese sexo-resólvor que Raúl no tiene, pero que desearía tener, proyectando una identidad del oprimido con el poder, puesto que ese policía tiene las características de los héroes de su fantasía: éxito con las mujeres y avatares violentos.

Los elementos de las frustraciones de Raúl cumplen cabalmente su función significativa en la secuencia del sueño y donde el protagonista satisface sus deseos: el ansia matricida con el cadáver de la madre en el quirófano y trasladando la culpa a la doctora a quien acusa de su asesinato, como castigo procede a poseerla, pero la aparición intempestiva del amante lo impide para dar paso a un duelo, metáfora del encuentro sexual entre los dos hombres y donde surge Raúl como héroe. El cuerpo del policía con su mancha roja en el pecho es similar a la del herido del ascensor con quien Raúl mantenía una sugerida sexualidad. Derrotado el policía como imagen de su superego, el personaje se libera de la carga de su frustración, procediendo a poseerla sacándole una lujuriente pantaleta roja, inutilidad de un placer que se cristaliza en el fetichismo y para aumentar la morbosidad, ella se entrega a él de una forma pasiva, nada menos que recostándose de la camilla donde yace la madre muerta dando un tono necrófilo a la escena.

Al interrumpir la policía en el hogar de Raúl, la pantaleta del sueño se convierte en el cuerpo del delito, elemento acusativo de sus íntimas perversiones. Realidad y ficción llegan a la unidad. La prenda interior es tan sólo el símbolo de su complejo de culpa. La imagen del policía esposán-

dolo por detrás y él a medio cuerpo sobre la mesa ilustra una salvaje relación sexual, iconográficamente similar a la que mantenía el policía con el marinero en *Querelle* de Fassbinder.

El discurso de Quiroz es una profusión de patologías que convierte al personaje en un perverso polimorfo que parece vivir la resaca de la sexualidad infantil sin ningún atisbo de conciencia. El mayor mérito del film es esa disimulada complicidad y simpatía hacia el personaje, pero inexplicablemente visto con cierto distanciamiento para no decir frialdad. Esa mirada lejana acierta al describirlo y no interpretarlo. Le hace falta esa fuerza pasional capaz de convertir sus perversiones en alegatos rebeldes. La síntesis precisa del discurso, por momentos se resquebraja, por la ausencia de atmósferas y por la inmediatez de los sucesos. La fotografía de Gyula David resalta los colores chillones y morbosos del entorno. Su mejor logro es ese morado letal que baña las imágenes del sueño. Alcanza el efecto *clíp* en las escenas en que Raúl sobre el techo del cine mira el objeto de su obsesión. Los interiores son una abigarrada policromía que ilustran con fuerza el hacinamiento, las perturbaciones, la sordidez sexual. La interpretación del Raúl Medina es la mejor de su carrera: el realismo de su marginalidad está a un nivel creativo y no imitativo. Pedro Lander exhibe con soltura esa sexualidad típica de policía: espesa y oscura. Por su lado, Carolina Maciel es demasiado artificial, actúa posando y no llega a convencer, es la única que le falla a Livio Quiroz en una bien lograda dirección de actores.

DAVID SUAREZ
(A.V.C.C.)

Mirando. Venezuela. 1985. Color 35 mm. *Dir.:* Livio Quiroz. *Guión:* Livio Quiroz. *Asist. de Dir.:* Teresa Casique, Carlos Carrero. *Prod. Ejec.:* Eduardo Morreo. *Asist. de Prod.:* Valerio del Rosario, Maruja Barali, Alejandro Gabaldón. *Fot.:* Gyula

David. Cdm.: Gyula David. *Fog.:* Efraín Guía. *Mont.:* Oscar Garbisu. *Mús.:* Gilberto Márquez. *Sond. de Camp.:* Sietano Gramitto. *Corte de Negt.:* Zulay Espinosa. *Foto Fija:* Julio Romero. *Jefe de Elect.:* Hernando Bastidas. *Escn.:* Ramón Aguirre. *Asist. de Escn.:* Víctor Ortiz, Lorenzo Henríquez. *Maquill.:* Ciro Medina. *Int.:* Raúl Medina, Pedro Lander, Carolina Maciel, Democracia López, Alfredo Medina, Ramón Aguirre, Raúl Pérez, Zulay Sánchez, Virgilio Andrade, Antonio Razzak.

PRIMER CANTO

No es el canto del cisne, sino el canto inicial, el que surge del descubrimiento y que coincide con el hecho de que ésta sea la primera película personal de Roque Zambrano, quien hasta ahora sólo había realizado tres cortometrajes documentales por encargo —Cota Mil (1973), Zona Protectora del Área Metropolitana (1973) y Todos los días un día (1975)— además de numerosos videos y audiovisuales.

Se trata de un film de ficción, con un hilo narrativo tan tenue que siempre parece a punto de romperse y que, en realidad, casi se deshace para adquirir la forma de la evocación. En tales circunstancias, la historia resulta difícil de contar. Se disuelve en una sucesión de imágenes que giran alrededor de un eje central —la música—, movido por el recuerdo, que une el pasado con el presente. A un extremo, se halla la figura del padre muerto, que tocaba el violoncello y se paseaba con el niño en el docerado grandioso de los paisajes andinos, y al otro, el hijo, que ha crecido hasta convertirse en un joven que ha heredado de su progenitor el gusto por la música. Se lo ubica al piano, en pleno trance creativo (al final, logra componer algo). Entre los recuerdos, se filtra otra historia, la de los juegos y encuentros íntimos con la mujer amada, situados principalmente en

Roque Zambrano y su equipo durante el rodaje de *Primer canto*.



un lugar que se asemeja a una cripta con pinturas murales (como se percibirá mejor luego, el espacio es otro y las hermosas obras están firmadas por Alirio Palacios). La música omnipresente, principalmente de Bach, magnifica el conjunto. Con las secuencias un tanto nostálgicas que evocan el pasado, lejano y próximo, se tiene la impresión de estar en un templo. A la creación de este clima contribuyen, sobre todo, la ambientación, la música, el ir y venir de las imágenes, aunque las repeticiones sean francamente excesivas. Hay una escena de antología —la del niño que se encuentra en un cuarto con trastos viejos, cuando percibe algo en el espejo luminoso del baúl abierto y, al darse la vuelta, se percata de la presencia en el umbral de la silueta del padre que divide en dos la radiante luminosidad externa— y otras, con la muchacha y con el padre, que son también muy hermosas.

En la atmósfera bañada de música y de silencio, llena del hechizo de la evocación, la voz era superflua. El encadenamiento de las imágenes podía ser suficientemente elocuente. Molesta entonces la irrupción de la voz en *off*, con el tono gastado y falsamente poético de los documentales de otra época. Y molestan los diálogos inconsistentes, por suerte poco frecuentes, que ni siquiera aportan información alguna.

En contraste con las secuencias que visualizan los recuerdos, las que se refieren al presente significan un empobrecimiento, cuando no una incongruencia, lo que ocurre con el paso a la escena de la clase de música, marcada por la trivialidad. La ruptura es brutal. Tampoco se justifica el largo paseo del protagonista por las calles al salir del curso, pues no se entiende cuál puede haber sido la revelación trascendente que lo deja tan meditativo, a la vez ausente y distraído por el bullicio de los vendedores. El registro interpretativo de Luis Velasco, que encarna el personaje principal, no va más allá de la cara de palo y de la mirada obstinada, lo que no ayuda mucho a entender su problema.

Este **Primer canto** ofrece, pues, secuencias hermosas y muchos elementos interesantes, pero necesitaría ser pulido y aliviado de la banalidad del presente y de la voz.

ROSELINE PAELINCK
(A.V.C.C.)

Primer canto. Venezuela, 1985. Color 16 mm. Dir.: Roque Zambrano. Guión: Roque Zambrano. Jefe de Prod.: Roque Zambrano. Prod. de Camp.: Javier Mujica. Asistentes: Caupolicán Ovalles Jr., Argelia Bravo, Ilian Jagullar, Ramón Tovar Jr. Fot.: César Yavorsky. Mont.: Roque Zambrano. Mus.: Ricardo Teruel. Sond. de Camp.: Héctor Moreno, Ricardo Tordeil. Sond. de Estudio: Leopoldo Ozzali, Edgar Torres. Lab.: Tiuna Films, C.A. Int.: Luis Velasco, Sharon Poletti, Leonardo Quevedo, Miguel Bolívar, Carlos Morales, Elizabeth Alezara, María Auxiliadora Dejon.



Maurice Hasson, de Freddy Siso.

MAURICE HASSON

La usual monotonía de estructura que tienen los films de Freddy Siso —ya se le interprete como sencillez, ya como pobreza— encuentra en este breve reportaje su razón de ser, revelándonos a un Maurice Hasson de gran calidad humana, simpático, abierto, sin pose alguna. El músico francovenezolano habla de su experiencia merideña: llegó en 1960 a una pequeña ciudad encantadora, trabajó a gusto en la Escuela de Música de la ULA, se vio rodeado de amigos, dio conciertos un po-

co por todas partes. Nos lo ha dicho en campo y en *off*, sobre fotos viejas de la Mérida de entonces.

El marco de la entrevista es adecuado: Hasson al violín, Abraham Abreu al clavecín, ensayan y luego ejecutan (ya vestidos de frac) sonatas de Bach. La interpretación alterna con las respuestas del músico a preguntas que cabe suponer, en una especie de charla fluida que alcanza al espectador a través de la cámara mediante.

La joya del anecdotario —y lo esencial del film— es lo que le pasó en la Navidad de 1965, una noche en que encontrándose solo, un cura lo convenció para tocar en la iglesia de Jají: compartimos el asombro encantado de Hasson al verse

acompañado por los músicos campesinos del lugar, quienes con cuatro, arpa criolla, maracas y... miche, se internaron con él a la perfección por los laberintos melódicos de Bach, Gluck y otros, de los que nada conocían hasta entonces. Hasson subraya la increíble intuición musical de aquella gente, que les hizo captar de inmediato el ritmo y las modulaciones, sin equivocarnos nunca. Como él, lamentamos que no haya quedado grabación del hecho; gracias a él, podemos imaginarlo.

El músico habla también de sus supersticiones particulares (todo artista las tiene; sobre todo le sirven cuando no están en perfecta forma, para darles seguridad, que en su caso han ido desde un pañuelo doblado de manera particular hasta un ojo de zamuro, pasando por dejar encendidas las luces del apartamento) y luego de la gran evolución musical de Venezuela en los últimos 20 años, de la que le complacía ser uno de los protagonistas.

El tono sepia del film ha molestado a algunos; sin embargo, me parece que contribuye a cierta intimidad y al aire ligeramente daguerrotípico de esta charla como en familia, correctamente filmada por Siso y su equipo. Es, en suma, un pequeño film, absolutamente satisfactorio dado su proyecto.

JULIO MIRANDA
(A.V.C.C)

Maurice Hasson. Venezuela. 1985. Color 16mm. *Dir.:* Freddy Siso. *Fot.:* Oscar Chaparro. *Cám.:* Oscar Chaparro. *Mont.:* Freddy Siso. *Mús.:* Sonata de Bach. *Int. for* Maurice Hasson y Abraham Abreu. *Sond. de Estudio:* Francisco Ramos. *Mezcla:* Francisco Ramos. *Corte de Negt.:* Freddy Siso. *Jefe de Máq.:* Mauricio Siso. *Lab.:* Futuro Films. *Compañía Productora:* Dpto. de Cine de la U.L.A. - *Dir. de Cultura.*

LA MAGIA DEL GATO MIMO

Ya está en marcha el "Proyecto Mimo", que comprende la publicación del cuento, ilustrado por René Bermúdez; la idea de un programa de televisión (ganador del 1er. Festival de Televisión y Video - Caracas, 1986); la venta de discos y, por fin, la proyección del cortometraje infantil *La magia del gato Mimo*, estrenado en la Cinemateca Nacional.

El cortometraje que nos ocupa, dirigido por Alejandro García, está basado en el cuento por él escrito, en el que Mimo reta a las leyes de un reino donde todo es oscuridad, a través del tap-tap y de la magia.

Con su baile, logrará que una luz blanca penetre la oscuridad reinante y dé paso a

la magia, donde veremos aparecer un conejo y una paloma de dentro de una galea.

Mimo no se queda con su primera victoria: lograr que el blanco penetre en lo oscuro del reino. Intenta, a través de una marimba, incorporar nuevos colores.

Las siete zonas del instrumento representan las siete notas musicales. Cada una que va tocando permite que pase uno de los siete colores del espectro solar, además de emitir una nota musical. Así, Mimo descubre que a cada nota le corresponde un color, y cuando ejecuta todas las notas, surgirá un universo que tomará forma, como un rompecabezas, donde los colores dominan y la música y el baile hacen de las suyas, invadiendo el reino.

Cada instrumento musical es ejecutado por un juglar que, a la vez, es acompañado por una mariposa dueña de uno de los colores del arco iris.

La Mariposa Baile, hija del rey que impuso la ley de la oscuridad, aparece en radiante blanco para bailar con Mimo. Sus alas van a colorearse en toda la gama del espectro solar.

Con una fotografía excelente, realizada por Raúl Delgado, Alejandro García hace llegar hasta nuestros niños un estímulo musical y visual, agudizando sus sentidos, a través de imágenes y sonidos bellamente compuestos.

Este cortometraje persigue, junto con el proyecto, hacer reconocer a los niños, mediante un nuevo código, las notas musicales a través de los colores.

Cabe destacar el trabajo de Roberto Colmenares, interpretando al Gato Mimo. Johana Fernández, como la Mariposa Baile, y la dirección del Ballet Juvenil de Keyla Hermecheo, en manos de Carmen Estela Fernández.

Esta es una buena proposición para atacar, por distintos medios, los sentidos de nuestros niños, cansados de consumir producciones "gringas", ya que son terreno fértil para la producción nacional.

Con seriedad y buen sentido, creo que todavía se puede rescatar a nuestra población infantil del bombardeo a que, constantemente, es sometida y expuesta por parte del mercado.

LILIANA SAEZ

La magia del gato mimo. Venezuela. 1986. *Dir. y Guión:* Alejandro García. *Asist. de Dir.:* Gerardo Becerra. *Prod. Ejec.:* María Cristina Capriles. *Jefe de Prod.:* Luis Felipe Betancourt. *Fot.:* Raúl Delgado. *Cám.:* Martín Álvarez. *Mont.:* Lilian Gudiño. *Mús.:* Lis Cortés. *Coreografía:* Carmen Estela Fernández y el Ballet Juvenil. *Sond. de Estudio:* Inter-Sonido. *Escn.:* Asdrúbal Meléndez. *Asist. de Escn.:* Pia Méndez. *Dis. de Vest.:* Elías Martinelo. *Dis. Maqll.:* León Sánchez, Héctor García y Elías Camillo. *Lab.:* Bolívar Films. *Int.:* Roberto Colmenares, Johana Fernández. *Compañía Productora:* Grupo Los Sueños.

CASA TOMADA

Reelaborar una obra literaria en el cine es siempre un reto. Si un cineasta novel aborda la obra de un escritor consagrado, ese reto se hace más patente y hasta peligroso, pues se le tiende a exigir a la obra cinematográfica un nivel mayor de elaboración, que un joven cineasta no siempre está en capacidad de dar.

Si nos detenemos brevemente en el cortometraje *Casa Tomada*, de Malena Roncayolo, basado en el cuento homónimo de Julio Cortázar, de inmediato notamos con sorpresa una línea narrativa inexistente en el original. El pasado incusioso de los personajes se hace presente a través de los fantasmas que vienen a ocupar la casa, a partir del momento en que son restauradas las pinturas familiares, que permanecían ocultas y olvidadas.

Esta nueva línea narrativa convierte en mero complejo de culpa, lo que en el cuento es la presencia de lo insólito en medio de la rutina. Aún a nuestro pesar (la película reduce toda posibilidad de elucubración a una sola historia) creo que debemos aceptar como válida la lectura de la cineasta; ya que todo cuento son los muchos cuentos posibles que genera cada lector, y un cineasta es siempre un lector que cuenta su propio cuento.

En *Casa Tomada* el sentido se va construyendo de forma unívoca a través de la progresión constante de las dos líneas narrativas. A medida que en el pasado se pasa del deseo a la consumación del incesto; los ruidos en el presente se apoderan de la casa y expulsan a los ya ancianos hermanos. Sin embargo, nunca se logra un ritmo creciente de la tensión dramática, aunque los continuos *flash-back* imponen una progresión en la historia. Cada secuencia carece de la construcción necesaria para pasar a ser algo más dinámico, capaz de establecer una relación verosímil entre los dos personajes, y entre estos y la casa que habitan.

En cuanto a la puesta en escena de las transiciones temporales, se tiende a permutar el tiempo dentro de un mismo espacio físico y a marcar cada uno por una tonalidad. Un tratamiento ya convencionalizado en la producción europea, sin que se le haya dado aquí una reelaboración estética personal. Todo el trabajo obedece a un gusto bucólico que se recrea en la contemplación plástica del ambiente, sin aportar con el trabajo de cámara una valoración del espacio más allá de lo simplemente formal.

En *Casa Tomada*, la banda sonora es un elemento fundamental en la construcción de la lógica narrativa (lo que es ya todo un hallazgo en el cine venezolano). Los ruidos son la manifestación de la presencia de los fantasmas que se van pose-



Casa Tomada, Malena Roncayolo.

sionando de la casa hasta expulsar a sus habitantes y son, por tanto, el agente desencadenante de la acción. Pero entre los mil y un tratamientos posibles se escoge el más evidente, el más inmediato. La intensidad de los ruidos es siempre la misma, los ruidos siempre llevan a lo mismo, nunca hay un margen de duda, y lo que es peor, no existe una atmósfera sonora que envuelva a los personajes y los vaya llevando de forma irremisible a la intemperie, sino un tratamiento brusco de sonidos que cumplen una función mecánica dentro de la narración.

Si hay algo que hace patente la falta de fuerza en la historia es el perfil psicológico de los personajes, un tratamiento basado fundamentalmente en el tipo, dejando de lado la construcción interior; las necesidades, los sueños, los conflictos de los personajes no existen. Como tampoco existe el trabajo de dirección de los actores que podría haber contribuido a dar consistencia a estas pálidas figuras, en vez de desleirlas en la nula expresividad de los actores.

Este trabajo contaba con todos los elementos necesarios para dar un resultado profesional, que de hecho tiene; pero la correcta factura técnica no basta para cubrir las fallas de dirección (que consiste, fundamentalmente, en una subutilización de los recursos de los que disponía). Lo que es comprensible, pues se trata de un primer ejercicio autoral que implica siempre el riesgo de la falta de dominio de los recursos expresivos típicamente cinematográficos.

ROSAURA BLANCO

Casa tomada, Venezuela, 1985. Color, 16 mm. Dir.: Malena Roncayolo. Guión: Diana Calimici. Asist. de dir.: Fernando Venturini. Script.: Edith Pieper. Prod. Ejec.: Thaelman Urgelles. Jefe de Prod.: Raitza Soubllette. Fot. y Cám.: Eddy León. Fiq.: Michel Montes. Asist. de Cam.: M. Montes. Mont.: Mariana Piekarski. Asist. de Mon.: Carolina Ladero. Mus.: Pier Henry y P. Scheaffer. Sond. de Camp.: Josué Saavedra. Sond. de Estudio: Amado Dehesa. Mirr.: Alejandro García. Transf. de Sond.: A. Dehesa. Mezcla.: A. Dehesa. Corte de Negt.: Bolívar Films. Foto Fija: Ernesto Alcaíno. Jefe de Elect.: Federico Lira. Dir. Artística: Federico Aouin. Escn.: Rubén Siso. Asist. de Escn.: Johnny Siso. Maquill.: Francisco Pérez. Util.: Rubén Siso. Lab.: Bolívar Films. Int.: Hilda Vera y Orángel Dellín. Compañía productora: Thaelma Urgelles.

LOS GALLOS QUE ATRAVESARON EL ATLANTICO

Tres filmes tan diferentes constituyen hasta ahora la obra de Bernardo Cequera, que dejan la impresión de un divagar sin rumbo, enmarcado en lo que pudiera llamarse el cine rural *made in ULA*. Es un hecho que el documental de los 80 sufre globalmente de un desconcierto detectable en sus tanteos, por no decir manotazos. Este fenómeno aqueja particularmente al Departamento de Cine de la ULA, después de *Los Nevados*: el largometraje documental de Freddy Siso fue algo así como un círculo mágico en que se inscri-

bieron varios títulos que eran meros desarrollos parciales de lo ya desplegado, cuando no reacciones para escapar al pegajoso inventario icónico. Entre las obras surgidas tras las huellas nevadas, *Abril, los baqueanos de la conversa*, el primer corto de Cequera, es de lo mejor, alternando imágenes de faenas y rostros con el registro coloquial de sus problemas.

De *El banquete del gobierno o el ventarrón de las dos* ya se ocupó, en esta misma revista, Violeta Rojo, caracterizándolo más o menos como una versión enana y torpe del *Bienvenido, Mr. Marshall* de Berlanga. Estoy de acuerdo.

Y llegamos al tercer film de Cequera: *Los gallos que atravesaron el Atlántico*. Si hicieron tan largo vuelo para salir de esta película... En fin, aclaremos: Cequera ha realizado un buen trabajo de montaje, pero al servicio de nada. ¿Cuál es el sentido de alternar una pelea de gallos con imágenes de los Nuba, esa tribu africana de altos y soberbios guerreros, popularizados por revistas como *Life* y equivalentes? ¿Cuál la entrada en la gallera de varios amiguetes, buena gente de Mérida disfrazada de árabes disfrazados? ¿Y los animalitos, tan simpáticos siempre, que si el elefante, que si la jirafa, con esa africanía tan nuestra del Safari Carabobo? ¿Y un santero, para completar el toque "antropológico"?

Uno se queda preguntando qué es lo que *documenta* este documental, aparte de documentarse a sí mismo: la posibilidad de hacer un film a tijeretazos, sin reflexión alguna. Porque que no se nos venda, como pretende el Boletín *Cine ULA* en su N° 1, noviembre 1985, lo conceptual de esta ensalada —o, para ser más conceptuales, de este trémulo mosaico—. Seguimos sin saber nada de los gallos: su procedencia, su rol en las culturas de origen; su inserción en América, dando lugar a otros tantos hechos culturales (desde gastronómicos hasta religiosos). No basta, desde luego, ver a un santero, o reincidir en la sangre de las galleras, profusamente ilustrada por nuestro cine (en largo, corto, super 8) y, además, contextualizada.

"Accesoriamente", la ausencia de reflexión produce en *Los gallos...* una sombra racista: el montaje relaciona, crea analogías entre el espectáculo salvaje de los gallos picoteándose a muerte y las luchas rituales de los Nuba, traídos a cuento sin razón alguna. Como todo el film, por cierto. Δ

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

Los Gallos que atravesaron el Atlántico. Venezuela 1985. Color. 16 mm. Dir.: Bernardo Cequera. Guión: Bernardo Cequera. Prod. Ejec.: Marión Kresmer. Fot.: Oscar Chaparro. Cam.: Oscar Chaparro. Mont.: Bernardo Cequera. Mus.: Cantoría de Mérida / Mauricio Siso. "La misa juba" / Mario Calderón. Sond. de Estudio: Francisco Ramos. Mirr.: Francisco Ramos. Transf. de sond.: Francisco Ramos. Mezcla.: Víctor Luker. Corte de Negt.: Freddy Siso. Lab.: Bolívar Film. Compañía productora: Dpto. de cine de la U.L.A. / Direc. de Cultura.

CICLO CICLO CICLO CICLO CICLO

CICLO FRANCES

RODOLFO GRAZIANO

27 años después de la *Nouvelle Vague* el cine francés luce envejecido, sin el vigor creativo y el ímpetu renovador de aquellos "locos por el cine" que cambiaron las cuartillas por los fotogramas. Ha transcurrido el tiempo y las cinematografías europeas se han visto sumergidas en el devaneo de las crisis económicas y autorales, los intersticios de la industria, las modas, y todo aquello que sin tener nada que ver con el arte cinematográfico, lo influye.

Parece que cada vez que tratamos de enfrentarnos a una cinematografía específica divagamos, y es correcta la impresión, incluso cuando se trata de una cinematografía con tradición. Esto es perfectamente explicable porque una cinematografía como hecho tangible francamente no existe. Hablar del cine francés, el italiano, ruso, chino, venezolano es igual de imposible si queremos ser estrictos. Una cinematografía puede abordarse a la luz de un hecho coyuntural, pero difícilmente puede abordarse estructuralmente si de expresión cinematográfica queremos hablar. La única forma de abordar una cinematografía de manera específica es tomando en cuenta estrictamente el aspecto industrial y posiblemente el sociológico.

Tratar de generalizar nos obliga a meter en un mismo saco a un gran realizador, un artesano, un mercader, un "bien intencionado" y así a cada género de realizador; y esto, para quienes nos interesamos en el cine más como un medio de expresión y creación artística, es muy poco atractivo. Dejemos pues esta práctica a economistas y sociólogos.

Entonces y por lo que hemos tratado de explicar resulta difícil reseñar un Ciclo de Cine Francés como el que los caraqueños hemos podido apreciar durante los meses de noviembre y diciembre. Resulta difícil porque éste ha sido uno de los más heterogéneos ciclos cinematográficos que se han presentado en el país. Desde Corin Tellado hasta Proust han desfilado por la pantalla, hermanos como si se tratara de la misma cosa. Ni hablar de la cantidad de directores de muy dispares capacidades, todo esto aderezado con la profusión de títulos (18 en total) lo que le dio un toque épi-



Nuestra boda, Valeria Sarmiento.

co a nuestra consuetudinaria asistencia a la sala, sólo comparable a la saga de proezas de los espectadores habituales de festivales internacionales de cine.

Si comenzamos esta reseña cinematográfica por las peores películas del ciclo, sin duda que en esta especialidad las palmas se las lleva *Nuestra boda* basada en una "cosa" de Corin Tellado. El film de Valeria Sarmiento supera de manera sorprendente al texto original; es difícil definir cuál es más mediocre, sensiblero, cursi. Muy de cerca, pero con un nivel de producción muy superior (escenografía, vestuario, ambientación) está *Gwendolina* basada en una tira cómica, que, de no ser por la torpeza narrativa y absoluta ausencia de talento de Just Jaeckin, podría haber resultado una película entretenida. El trío de perdedoras lo completa una comedia titulada *Profes* sobre las vivencias en un colegio de secundaria en el que abundan profesores "malos" (humana y profesionalmente hablando) hasta que llega un bonito maestro de "lengua francesa" que salva la situación.

También en la onda del comic *Calle de los depravados* resulta una burda remembranza de *Calles de fuego* de Walter Hill. Pero la película de Gilles Béhat no llega a tener la fuerza del film de Hill. Resulta débil la dirección; y las actuaciones y su aproximación a los personajes estereotipos es desacertada.

El único documental presentado en el

ciclo es el de Raymon Depardon: *París al día*. La cámara acompaña a los miembros de una estación de policía en diversos sucesos. Pequeños robos, suicidios, algo de racismo, pobreza y miserias de París son hechos cotidianos para los policías que protagonizan este film "entretenido" pero poco profundo.

Ilusiones y desengaños de Bertrand Van Effenterre es un trabajo interesante que pocos espectadores están dispuestos a soportar. Es una película discursiva que podría pertenecer a un Resnais adolescente. Enfrentamiento de ideales de sus protagonistas, antagonismos, la memoria, la esperanza, son elementos trabajados con lentitud y detenimiento. Es la película con la que iniciamos la lista de la mejores.

Casada con una sombra de Robin Davis es el tipo de filme que de llevar la firma de un realizador conocido calificaríamos de "gran obra". Una historia sencilla en su contenido, pero compleja en su desarrollo, permite a este director demostrar una gran capacidad en el manejo de los recursos de que dispone. Excelente puesta, hábil manejo de actores, sólida estructura narrativa. La sorpresa es el elemento que mantiene el ritmo. Lo inesperado de cada hecho y lo bien llevado que resulta el film hacen que una historia cargada de pasiones humanas salve el peligroso abismo de la cursilería.

El racismo es algo ya inherente a la cultura francesa. La presencia agobiante de extranjeros en Francia, especialmente en París explica este fenómeno, pero... ¿lo justifica? esta interrogante es rápidamente esclarecida por la historia que nos cuenta Roger Hanin en *Tren infernal*. Además del manifiesto racismo que evidencia esta película, *Tren infernal* nos muestra también otra característica propia del francés y es una gran agresividad que almacena y oculta, acumulándola, cargándose de todo lo que aborrece hasta explotar irracionalmente en una situación límite. Todo el que camine por las calles de París sentirá esta violencia amordazada, mimetizada, que aguarda allí como una bomba de tiempo. Esa sensación está claramente plasmada en el film de Hanin.



Tren infernal, de Roger Hanin y Jean Curtelin.



Así es mi gusto, de Francis Girard.

También violentos, pero de manera más exteriorizada resultan los gansters de ficción presentes en dos films de este ciclo: **Traición autorizada** y **El gran perdón**. Ambas excelentes realizaciones en su género, retoman la tradición de la novela negra. **Traición autorizada** resulta la más "clásica"; su narración lenta, llena de detalles y preciosismos, se regodea en las actuaciones de tres monstruos de la actuación (Depardieu, Deneuve, Montand). **El gran perdón** recurre más al estilo "americano" de cortes rápidos y acción tras acción, pero sin dejar de lado el dibujo psicológico de los protagonistas.

Una de las películas de más grato recuerdo es **Paulina en la playa**, de Eric Rohmer.

En el ciclo resulta **Entre nosotras**. El toque de feminismo que dio al ciclo Diane Kurys no podía faltar en esta muestra. La amistad entre dos mujeres, sus amores y desamores, los hijos, el ser madre, el machismo, el amor entre ellas, son algunas de las situaciones tocadas con verdadera profundidad en esta bella película que se beneficia de las buenas actuaciones de Miu Miu e Isabelle Huppert. Excelente manejo de recursos, bella fotografía y una dirección segura hacen de este film uno de los mejores del ciclo.

Rosi, Rohmer, Schlöndorff y Wenders, resultaron los **Nombres** del ciclo. **Carmen; Paulina en la playa; Un amor de**

Swan y **París, Texas** se convirtieron en las películas más solicitadas por el público.

La **Carmen** de Rosi es sin duda una lección de puesta cinematográfica. Aún cuando resulta ser lo que pretende, esto es, una ópera filmada; el uso de los espacios, el movimiento de actores y cámara, la hermosa fotografía, son el resultado del trabajo de un maestro que ya antes ha demostrado de lo que es capaz. Entre las actuaciones destaca Julia Migenes-Johnson una Carmen perfecta.

Eric Rohmer, cuyo más reciente film **Las noches de luna llena** puede desilusionar a cualquiera de sus admiradores,





Viva la vida, de Claude Lelouch.

afortunadamente está presente en el ciclo de su anterior película **Paulina en la playa**. De nuevo el amor hacia los personajes que caracteriza a Rohmer. Esta vez el *Leit motiv* de su narración son las palabras que sustituyen a la práctica del amor. Hablar sobre el amor, teorizar sobre los

sentimientos, el amor adulto, el amor adolescente, la inocencia, el egoísmo en el amor adolescente, hacer el amor y amar, el deseo. Todo esto en la vida de tres adultos y dos adolescentes. Es una película romántica sobre el amor, tratada con gran seriedad y profundidad. Un film hermoso.

Un amor de Swann provocó el siguiente comentario en la crítica francesa: "*Schlöndorff pagó cara su osadía de adaptar a Proust*". Esta sentencia terrible tiene bastante de razón. La película resulta impecablemente realizada. El dominio de la imagen de Schlöndorff lo confirma como un gran director; el manejo de los personajes, las actuaciones, la fotografía, el vestuario y al ambientación son perfectos en una película impecable que sin embargo resulta fría y distante. La obsesión por un amor loco no correspondido no llega a aflorar nunca a la pantalla. El espectador presencia inmovible el desmoronamiento de un hombre destruido y humillado por el deseo. Quizá sólo Visconti podía salir airoso de un compromiso tal.

París, Texas de Wim Wenders parecía lejana y autosuficiente esgrimiendo su premio de Cannes y sin embargo resultó ser un film alucinante, vivo, conmovedor. Sin duda la mejor y la menos francesa de las películas del ciclo; y no es un comentario sarcástico, puesto que el film tiene muy pocos puntos de contacto con la cultura y la sociedad francesa, pero esto carece de importancia.

Hacer una conclusión sobre el nivel técnico, el dominio expresivo, las facultades histrónicas de los actores y otros comentarios por el estilo parece inútil. Tratar de juzgar la cinematografía francesa en base a estas películas tampoco es importante, máxime si tomamos en serio las palabras que encabezan este trabajo. Pero resulta importante para nosotros espectadores tercermundistas, varados en esta jungla de desconocimiento e ignorancia del acontecer cultural del mundo, ver esta abundante muestra de cine perteneciente a una tradición que le ha dado muchos nombres al hecho cinematográfico. Δ

Fichas técnicas

Carmen, 1984 de Francesco Ris. Basada en la ópera de Bizet. *Interpretes*: Julia Migenes-Johnson, Plácido Domingo y Ruggero Raimondi. *Coreografía*: Antonio Gades.

Circuito mortal. *Título original*: *Mortelle randonnée*. 1983 de Claude Miller. *Guión*: Michel Audiard, Jacques Audiard. *Música*: Carla Bley. *Interpretes*: Michel Serrault, Isabelle Adjani, Guy Marchand, Stéphane Audran.

Así es mi gusto. *Título original*: *Le bon plaisir*. 1984 de Francis Girod. *Guión*: Françoise Girod, Francis Girod. *Música*: Georges Deleure. *Interpretes*: Catherine Deneuve, Michel Serrault, Jean-Louis Trintignant, Michel Auvlaur.

Un amor de Swann. *Título original*: *Un amour de Swann*. 1984 de Volker Schlöndorff. *Guión*: Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Marie-Hélène Estienne, según la obra de Proust. *Fotografía*: Sven Nykvist. *Música*: Hans-Werner Hanze. *Montaje*: Fran-

coise Bonnot. *Interpretes*: Jeremy Irons, Ornella Muti, Alain Delon, Fanny Ardant.

París, Texas. 1984 de Wim Wenders. *Guión*: Sam Shepard. *Fotografía*: Robby Müller. *Música*: Ry Cooder. *Interpretes*: Harry Dean Stanton, Dean Stockwell, Nastassja Kinski, Aurore Clement.

París al día. *Título original*: *Faits divers*. 1983 de Raymond Depardon. Documental filmado con la participación de la policía del Distrito 5 de París.

Paulina en la playa. *Título original*: *Pauline a la plage*. 1983 de Eric Rohmer. *Guión*: Eric Rohmer. *Música*: Jean-Louis Valero. *Fotografía*: Néstor Almendros. *Interpretes*: Amanda Langlet, Arielle Dombasle, Pascal Gregory, Feodor Atkine.

Calle de los depravados. *Título original*: *Rue barbare*. 1984 de Gilles Behat. *Guión*: Jean Herman, Gilles Behat. *Fotografía*: Jean-François Robin. *Música*: Bernard Lavilliers.

Nuestra boda. *Título original*: *Notre mariage*. 1984 de Valeria Sarmiento. *Guión*: Valeria Sarmiento, basado en la novela de Corín Tellado. *Música*: Jorge Arriagada. *Interpretes*: Nicolás Silber, Nadege Clair, Jean-Pierre Teihladi, Maud Rayer.

Viva la vida. *Título original*: *Viva la vie*. 1984 de Claude Lelouch. *Guión*: Claude Lelouch. *Música*: Didier Barbelivien. *Interpretes*: Charlotte Rampling, Michel Piccoli, Evelyne Bouix, Jean-Louis Trintignant, Anouk Aimée.

Traición autorizada. *Título original*: *Lechoix des armes*. 1981 de Alain Corneau. *Guión*: Alain Corneau, Michel Grisolia. *Interpretes*: Yves Montand, Gérard Depardieu, Catherine Deneuve, Michel Galabru.

Entre nosotras. *Título original*: *Coup de foudre*. 1983 de Diane Kurys. *Guión*: Diane Kurys. *Interprete*: Miou-Miou, Isabelle Huppert, Guy Merchand, Jean-Pierre Bacri.

Tren infernal. *Título original*: *Train d'enfer*. 1984 de Roger Hanin. *Guión*: Roger Hanin. *Música*: Michel Legrand. *Interpretes*: Roger Hanin, Gérard Klein, Christine Pascal, Robin Renucci.

Casada con una sombra. *Título original*: *J'ai épousé une ombre*. 1983 de Robin Davis. *Guión*: Patrick Laurent, Robin Davis, basado en la obra homónima de William Irish. *Interpretes*: Nathalie Baye, Francis Huster, Richard Bohringer, Madeleine Robinson.

Ilusiones y desengaños. *Título original*: *Cote coeur, cote jardin*. de Bertrand Effenterre. *Guión*: Pierre-Alain Maubert. *Fotografía*: Pierre-Laurent Chenieux. *Música*: Serge Franklin.

Gwendolina. *Título original*: *Gwendoline*. Just Jaeckin. *Guión*: Just Jaeckin. *Fotografía*: André Dommage. *Música*: Pierre Bachelet. *Interpretes*: Tawny Kitaen, Bernardette Lafont, Jean Rougerie, Brent Huff.

Profes. *Título original*: *P.R.O.F.S.* 1985 de Patrick Schulman. *Guión*: Didier Dolna, Patrick Schulman. *Interpretes*: Patrick Bruel, Fabrice Luchini, Laurent Gamalon, Christophe Boursellier, Yolanda Gilot.

El gran perdón. *Título original*: *Le grand pardon*. 1981 de Alexandre Arcady. *Guión*: Saint-Hamon, La Henry, Alexandre Arcady. *Fotografía*: Bernard Zitzerman. *Música*: Serge Franklin. *Interpretes*: Roger Hanin, Jean-Louis Trintignant, Richard Berry, Bernard Giraudeau.

NOTICIERO DE LA IMAGEN



Cruz Quinal, de John Dickinson.

Créditos cinematográficos para largometrajes otorgados por Foncine:

A finales de febrero el Fondo de Fomento Cinematográfico dio a conocer los resultados de su programa crediticio para largometrajes. Los proyectos favorecidos fueron:

La encrucijada, de Luis Correa; **Río Negro**, de Atahualpa Lichy; **El compromiso**, de Roberto Siso; **El mestizo José Ramón Vargas**, de Mario Handler; **El señor de los llanos**, de Santiago San Miguel; **Macú, una niña**, de Solveig Hoogesteijn y **Unas son de amor y otras son de arena**, de Haydée Ascanio.

Daniel Ragot: nuevo presidente de Foncine

A comienzos de marzo el Ministro de Fomento designó al Director de Industrias de dicho ministerio, Daniel Ragot, para desempeñar el cargo de Presidente del Fondo de Fomento Cinematográfico.

Es importante destacar que durante la primera reunión que sostuvieron los cineastas con Ragot, se planteó la necesidad de retomar la discusión en torno al proyecto de Ley de Cine, para lo cual se decidió nombrar una comisión encargada de estudiar el tema.

Subsidios del Conac para el cine y la fotografía

Ante la cada vez más urgente necesidad del cine y de la fotografía de ser financiadas para su normal desarrollo, el Consejo Nacional de la Cultura ha comenzado a subsidiar a partir de este año proyectos de realización e investigación relativas a estas áreas.

Debido a que este proceso no era oficial (es decir, no se sabía si realmente se otorgarían los subsidios o no, no se sabía el monto de la partida, etc.), resultó imposible —e impropio— anunciarlo por la prensa, por lo que el método utilizado por la Coordinación de Cine y Fotografía para difundir esta información se hizo "de persona a persona". Por supuesto no todos los cineastas ni todos los fotógrafos se enteraron, lo que creó descontento entre ellos.

Pero más importante que quienes se enteraron o no, o cuántos proyectos resultaron favorecidos y cuántos no, es el hecho de que a partir de este año se oficializa un nuevo y necesario programa de subsidio para el cine y la fotografía. A partir de allí, todo es mejorable.

Cortometrajes subsidiados por el Concejo Municipal del Distrito Federal

El jurado integrado por Carmen Luisa Cisneros, Rafael Schwartz y Alejandro García clasificaron los siguientes proyectos para el otorgamiento de subsidios por la suma de 70.000 bolívars cada uno, por parte del Concejo Municipal del Distrito Federal:

La equilibrista, de Viveca Baiz; **Marina**, de Aureliano Alfonso; **Nueva Cádiz de Cubagua**, de Teresa Casique; **Ciudad por cárcel**, de Eduardo Morreo; **Alirio Díaz**, de José Souza; **Los carrizos precolombinos**, de John Dickinson; **Héroes del 41**, de Donald Myerston; **Mercedes**, de Juan Manuel Alvarez; **Caracas**, de Oscar Lucien y **La historia de un hombre**, de Isabel Urbaneja.

El Concejo Municipal del Distrito Federal no ha pagado aún los subsidios otorgados en 1983

Luego de casi tres años de espera, los cortometrajistas favorecidos por el programa de subsidios del Concejo Municipal del Distrito Federal durante el año 1983 han comenzado una serie de gestiones y protestas a fin de que se haga efectivo este financiamiento.

Celso Mirabal, Director de Administración del Concejo, prometió tramitar esta exigencia de los cineastas ante el Presidente del Concejo, señor Jorge Gómez Mantellini, pero hasta la fecha de redactar esta nota no había ninguna respuesta concreta al respecto.

Los cortometrajes afectados por este retardo son:

Teo Capriles, un país por pasión, de José Reverón; **Tovar y Tovar: la ética**, de Mauro Rodríguez; **Cuando de la verdad se trata**, de Carlos Azpúrua; **Por su propio peso**, de Armando Valero; **El espantapájaros**, de Leopoldo Ponte; **Haraia**, de Oscar Garbisu; **Un monte, un día**, de Alejandro Sadernan; **La muchacha se me fue**, de Eduardo Vera; **Reflejo**, de Arturo Castro y **La decisión de don Simón**, de Norma Rohie.

Festival del Cortometraje Nacional "Manuel Trujillo Durán", Maracaibo

Primer Premio: Cruz Quinal, de John Dickinson.

Segundo Premio: Historia de un caballo que era bien bonito, de Leopoldo Ponte.

Tercer Premio: Primer canto, de Roque Zambrano.

Menciones:

Mejor Documental: Piragua, de Augusto Pradelli.

Mención Mejor Ficción: Digital-Es, Flor Alicia Anzola y Alexandra Cariana.

Mención Mejor Animación: Un cuento a la orilla del mar, de Isabel Urbaneja.

Música: Gilberto Márquez por Eleonor, SubCaracas, las calles sin salida, Mirando y Un cuento a la orilla del mar.

Montaje: Armando Silva, por Algunas preguntas a las mujeres.

Sonido: Simón Fleszler, por Las frustraciones del señor fulano, de Joaquín Cortés.

Cámara: Gyula David, por Eleonor, SubCaracas, las calles sin salida y Mirando.

Fotografía: César Yaworski, por Primer canto.

Guión: Valmore Gómez y Roberto Siso, por Sinceramente, Víctor Piñero.

Producción: Oscar Lucien, por X-vocación.

Jurado: Josefina Jordán, Atahualpa Lichy, Carlos Oteyza, Fernando Rodríguez, Rodolfo Resillo, Víctor Blanco y Víctor Fuenmayor.

Premio ICLAM (Instituto para el control y la conservación de la cuenca del Lago de Maracaibo): Un cuento a la orilla del mar.

Premios Municipales al cortometraje "Abigaíl Rojas" (Consucre)

Mejor Película Argumental: Un cuento a la orilla del mar, de Isabel Urbaneja.

Mejor Película Documental: Don Luis Zambrano, de Andrés Agustí.

Mejor Película de Animación: Un cuento a la orilla del mar.

Mejor Dirección: Andrés Agustí, por Don Luis Zambrano.

Mejor Guión: Don Luis Zambrano.

Mejor Sonido: Víctor Lucker y Francisco Ramos, por Don Luis Zambrano.

Mejor Fotografía: Don Luis Zambrano.

Mejor Montaje: Don Luis Zambrano.

El jurado que otorgó estos premios estuvo integrado por: Carlos Castillo, Ricardo Tirado, Gustavo Michelena y Keysmer Vargas.

Premios del Encuentro Nacional de Cine Super Ocho (Maracay)

Primer Premio: Mercedes, de Juan Alvarez.

Mejor Documental: Cuento bajo la sombra, de Jorge Boada, Marlen Dam y Maritza Briceño.

Mejor Película de Ficción: Verónica, de Carlos Molina.

Mejor Película Experimental: Post-Diseño, de Víctor Rodríguez.

Mejor Película de Animación: A Hollywood con amor, de Ramón Salgueiro y Antonio Rojas.

El jurado encargado del otorgamiento de estos premios estuvo integrado por: Fernando Rodríguez, Jaime Ortiz, Ana Montiel y Jesús Enrique Guédez.

VII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba

Premio Gran Coral: Frida, del mexicano Paul Leduc y Tangos, el exilio de Gardel, del argentino Fernando Solanas.

Segundo Premio: La historia oficial, del argentino Luis Puenzo.

Tercer Premio: La ciudad y los perros, del peruano Francisco Lombardi.

Premio Especial del Jurado: Pequeña Revancha, del venezolano Olegario Barrera.

Mejor Actriz: Ofelia Medina por Frida.

Mejor Actor: al brasileño José Drummond por El bahiano fantasma, Avaete, Semilla de venganza y Tigiplo.

Mejor Documental: A resistencia de Lua, del brasileño Renato Tapajos.

Segundo Premio Documental: Las madres de la Plaza de Mayo, de Susana Muñoz y Lourdes Portillo.

Premio al Mejor Guión a realizar: Río Negro, del venezolano-francés Atahualpa Lichy.

Festival de San Sebastián (España)

Concha de Oro: para los cortometrajes Yesterday, del polaco Radoslaw Piwoarski y Exit, de los italianos Stefano Reali y Pino Quartullo.

Concha de Plata: Los motivos de luz, del mexicano Felipe Cazals.

Mejor Opera Prima: Pequeña Revancha, del venezolano Olegario Barrera.

Mejor Actriz: Mercedes San Prieto por Extramuros, de Miguel Picazo.



Mejor Actor: Piotr Siwkiewicz por *Yesterday*.
Mejor Director: Francisco Lombardi por *La ciudad y los perros*.
Premio Especial del Jurado: Zina, del británico Ken McMullen.

Condecoración para Jesús Almella

Un personaje que no todos conocemos, pero de cuya mística de trabajo disfrutamos todos: Jesús Almella, veterano proyccionista de la Cinemateca Nacional, fue condecorado con la orden Mérito al Trabajo por el para entonces Ministro de la Cultura, Dr. Iribarren Borges.

Merecido reconocimiento para un verdadero profesional de la proyección, tal vez el único en el país que comprende que las bases de su trabajo están echadas en el respeto por el espectador: vigilancia permanente del encuadre y foco sobre la pantalla, silencio total en la cabina de proyección durante la función, luces apagadas en la sala hasta que los créditos de la película terminen, etc. Estas normas de simple ejecución son ignoradas sistemáticamente por la gran mayoría de los proyccionistas cinematográficos en el país.

Próximas películas venezolanas a estrenarse:

Reinaldo Solar, de Rodolfo Restifo; *Candelas en la niebla*, de Alberto Arvelo; *La canción de la montaña*, de Alberto Arvelo; *Aguasangre*, de Abraham Pulido y Julio Bustamante; *Puerto... una historia Caribe*, de Gabriel Wallenzao; *Generación Halley*, de Thaelman Urgelles; *Manón*, de Román Chabaud; *Iligenia*, de Iván Feo; *Agonía*, de José Ramón Novoa, *Todos los días son sábados*, de Ender Cordido.

"Crónica de una muerte anunciada" al cine

Bajo la dirección del conocido director Francesco Rosi será llevada a la pantalla la novela *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez. La adaptación fue realizada por el propio García Márquez, mientras que la interpretación de la historia correrá por cuenta de Alain Delón, Ornella Mutti e Irene Papas en los roles protagonistas. El film será una coproducción entre Focine, de Colombia y Francia, Italia y Suiza.

In memoriam...

A finales del año pasado falleció el actor Lloyd Nolan, quien actuó en *Un árbol crece en Brooklyn* (1944), *Peyton Place* (1958) y *Aeropuerto* (1969), entre otros muchos filmes. En 1955 ganó el premio *Emmy* por su actuación en una versión para televisión de *El motín del Caine*.

El 10 de octubre de 1985 dejó de existir uno de los grandes del cine: Orson Welles, quien a comienzo de la década de los cuarenta logró burlar al sistema de producción hollywoodense realizando *Citizen Kane* (El ciudadano Kane), película que marcó un hito en la historia de la cinematografía mundial. Con su muerte el cine mundial no sólo pierde a un genial realizador, sino también a un actor de extraordinario talento.

Luego de una penosa y publicitada agonía falleció a comienzos de octubre de 1985 el actor Rock Hudson, víctima del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA).

El 10 de octubre de 1985 terminó la larga batalla que Yul Brynner libraba contra el cáncer desde el año 70. Casado en cuatro oportunidades, el famoso protagonista de *El rey y yo* recibió en 1956 un *Oscar* por su interpretación en este film. A lo largo de su abultada carrera como actor participó en *Los diez mandamientos*, *Los hermanos Karamazov*, *Anastasia*, *Salomón y Sheba*, *Futureworld*, *The magic Christian*, etc.

A la edad de 62 años dejó de existir la actriz norteamericana Anne Baxter, quien en 1956 obtuvo un *Oscar* como mejor actriz de reparto por su trabajo en *Al filo de la navaja*.

El 29 de enero de este año falleció la conocida actriz y escritora Lilly Palmer, quien en 1935 debutara en el cine con *Secret Agent*, para trabajar luego en *The man with 1.000 faces*, *A girl must live*, *The gentle sex*, *English without tears*, *Rake's progress* y *Beware of Pity*, entre otras.

Comenzando el año falleció el veterano productor cinematográfico Samuel Spiegel, a la edad de 81 años. Un verdadero monstruo sagrado durante la época dorada de Hollywood, Spiegel produjo *La reina africana*, *Nido de ratas*, *Puente sobre el río Kwai* y *Lawrence de Arabia*, entre otras.

A mediados de enero dejó de existir la actriz Donna Reed, quien ganó un *Oscar* por su actuación en el film *De aquí a la eternidad*. Víctima del cáncer, Reed murió a los 64 años de edad en su casa de Beverly Hills.

El sargento del film *A soldier story*, el actor negro norteamericano Adolph Ca-



Lili Palmer.



Yul Brynner en *Los Hermanos Karamazov*.



Orson Welles en *Campanadas a Media Noche*.

esar, murió el 9 de marzo a la edad de 52 años, víctima de un paro cardíaco. Actor con una extensísima trayectoria teatral, apenas había trabajado en el cine, además de *A soldier story* de Norman Jewison, en *The color purple* de Steven Spielberg y en *The Tough Guys*, la cual rodaba al momento de morir.

El 11 de marzo falleció el actor Ray Milland, merecedor de un *Oscar* en el año 1945 por su actuación en *Días sin huellas*, en donde trabajó al lado del actual presidente norteamericano Ronald Reagan. Milland contaba con 78 años de edad al morir víctima de cáncer.

VI Concurso de Fotografía Conservacionista

Maraven, filial de Petróleos de Venezuela, anunció su *VI Concurso de Fotografía Conservacionista* titulado "La Venezuela que debemos conservar". Las fotografías deberán ser consignadas antes del 25 de abril del presente año en la Gerencia de Relaciones Públicas de Maraven.

Exposiciones Fotográficas

Exposición de las Fotografías Premio Conac "Luis Felipe Toro", organizada por el Conac y el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional.

Tacoa, expuesta en la Galería Fantoches y organizada por el Colegio Nacional de Periodistas.

I Salón de la Joven Fotografía, organizado por el Museo de Arte Contemporáneo.

La propia foto y Menos mi madre, la primera colectiva y la segunda de Oswaldo Blanco, ambas organizadas y expuestas en la Galería El Daguerrotipo.

Aproximación a la Arquitectura Popular Venezolana, de Ramón Paolini y organizada por la Galería de Arte Nacional.

Henry Cartier-Bresson, muestra organizada por el Museo de Bellas Artes. △

COLABORADORES

PABLO ABRAHAM

Tesista de la Escuela de Artes de la UCV.

LAURA ANTILLANO

Autora de las novelas "La muerte del monstruo come piedra" (1970); "Un carro largo se llama tren" (1975); "Los haticos, casa N° 20" (1975); "La bella época" (1978); "Perfume de gardenia" (1982); "Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir" (1984). Realizó los textos del libro fotográfico "Las paredes del sueño" (Cuadernos Lagoven, 1981), con fotografías de Julio Vengoechea. Co-guionista del largometraje Mala Conducta de Olegario Barrera; guionista del cortometraje A mí me hicieron un tífere. Es librelista de RCTV.

ROSAURA BLANCO

Tesista de la Escuela de Artes de la UCV.

ERUBI CABRERA

Licenciada en Artes, mención Artes Cinematográficas, Universidad Central de Venezuela. Actriz y productora teatral. Directora y redactora de los folletos monográficos: *El cine de Luis Buñuel*, *Nueva Cine Mexicano*, *La guerra en el cine*, *Ingmar Bergman*, publicados por la Dirección de Cultura de la UCV. Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos / AVCC.

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 "Aqui" 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".

HUMBERTO FEBRES CORDIDO

Licenciado en Artes, egresado de la Escuela de Artes de la UCV.

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).

GIOCONDA ESPINA

Licenciada en Letras. Profesora de la Cátedra de Metodología en la Escuela de Trabajo Social de la Universidad Central de Venezuela. Militante del Grupo Feminista Miércoles. Integrante del Comité de Redacción de la revista La Mala Vida. En la actualidad prepara un proyecto de investigación para recibir el doctorado en el Cendes sobre "Lo femenino en Teoría Política".

RICARDO GARCIA

Estudiante de la Escuela de Artes de la UCV, Mención Cine. Co-guionista, codialoguista y asistente de dirección del largometraje Ifigenia, de Iván Feo.

ROFOLFO GRAZIANO

Licenciado en Comunicación Social, egresado de la Universidad Central de Venezuela. Consultor y Productor Audiovisual. Realizó estudios de cine (Grie), radio y fotografía (Fundación Newman). Co-productor de los programas radiofónicos "Sinopsis" y reportajes para la Emisora Cultural de Caracas. Colaborador del diario "El Universal". Director y Productor de los documentales Entendidos... un acercamiento al movimiento homosexual en Venezuela y Caracas Night Club.

DIANA LICHY

Licenciada en Letras, UCV. Guionista de Casa Tomada de Malena Roncayolo y de La generación Halley de Thaelman Urgelles.

AMBRETTA MARROSI

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. Co-autora 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 Rebollo. 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.

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 Heraldito" (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.

SILVIA OROZ

Licenciada en Cinematografía; egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado "Carlos Diegues, Los films que no filmé". Actualmente colabora en diferentes publicaciones internacionales especializadas en cine.

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.

ELOY PASOLOBO

Licenciado en Comunicación Social, egresado de la Universidad Central de Venezuela. Master en Cine de la Universidad de California. Doctor en filmología de La Sorbona.

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.

VIOLETA ROJO

Egresada de la Escuela de Letras, Universidad Central de Venezuela. Se desempeña como colaboradora en "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.

FRANCISCO VALDEZ TREVIÑO

Licenciado en Derecho en la Universidad de Nuevo León, México. Post-gradó en Sociología en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Chile. Diplomado en el Instituto Nacional de Administración Pública de España. Actualmente se desempeña como Agregado Cultural de la Embajada de México en 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 Semiología Filmica. Ha sido crítico cultural de la revista "SIC", miembro del Centro Gumilla y profesor de Historia de la Cultura.

Un mensaje de vida mejor



Uno de los campos donde se ha dejado sentir en forma más marcada y presionante la necesidad de información es en el de la conservación ambiental. El cuidado de la flora, fauna, aire, suelos y aguas adquiere en nuestros tiempos carácter de prioridad dado el papel de primer orden que tienen estos recursos para la preservación de la vida en el planeta.

La Carta Ecológica es un apoyo al mayor y mejor conocimiento de nuestros recursos, destinada a propiciar una mayor presencia en la protección de la naturaleza y orientada a contribuir con los esfuerzos que en materia de conservación ambiental realizan varias instituciones en el país. También es tribuna para la divulgación de eventos, estudios o resultados exitosos obtenidos en prevención y control de daños al medio ambiente.

LA CARTA ECOLOGICA DE LAGOVEN, UNA CARTA CON MENSAJE DE VIDA MEJOR.

LAGOVEN

Filial de PETROLEOS DE VENEZUELA, S.A.

En abril

LA FUNDACION POLAR CUMPLE 9 AÑOS

Desarrolla importantes proyectos en las áreas de la investigación agrícola y ambiental,
así como en la difusión de valores nacionales.

Con el fin de contribuir con el desarrollo del país, propiciar el avance científico y tecnológico, incentivar la preservación y uso racional del ambiente y promover cualquier otra actividad que sea de utilidad colectiva o general, nació, hace nueve años, la Fundación Polar.

Dichos objetivos se canalizan a través de tres áreas: la socio-educativa, la de investigación y el área de difusión cultural. Dentro del *área socio-educativa*, la Fundación Polar ha puesto especial interés en aquellos proyectos referentes a la acción social, a la salud y a la educación, fomentando así el desarrollo de los sectores de menores recursos. En el *área de investigación*, la prioridad se ha centrado en la agricultura y el ambiente, lográndose, para el primer renglón, interesantes experiencias que han permitido el estudio de las regiones y sistemas agrícolas, análisis sobre el mejoramiento genético del maíz, la obtención de variedades de soya adaptadas a nuestras condiciones climáticas, la producción de inoculantes y el análisis del sistema alimentario venezolano, firmando, para ello, convenios con instituciones tales como el Ministerio de Agricultura y Cría, el IVIC, el CONICIT, el FONAIAP, el CIEPE, la UNELLEZ, la UDO y la UCV.

En cuanto a **preservación y uso racional del ambiente** se han realizado investigaciones sobre el régimen jurídico de la administración y ordenación ambiental; la fundamentación de acciones que conduzcan a una eficiente recolección de desperdicios en la zona Metropolitana de Caracas y los Valles del Tuy; el mantenimiento y conservación del Metro de Caracas; procedimientos para el aprovechamiento de los recursos hidráulicos, la factibilidad del reciclaje de los envases metálicos en Venezuela; un plan de desarrollo urbano para San Joaquín y Mariara y un estudio sobre la utilización de los lodos residuales de las plantas de tratamiento de la industria cervecera como mejoradores de suelo y como componentes de la ración para alimento de algunos animales. Tales proyectos, se han llevado a cabo a través de convenios con la UCAB, FUNDACOMUN, MARNR, IMAU, USB y Metro de Caracas.

En materia de *difusión cultural*, aparte del apoyo a personas y agrupaciones culturales, la Fundación Polar desarrolla un plan editorial dentro del cual el proyecto de mayor envergadura es la elaboración y edición del *Diccionario de Historia de Venezuela* que constituye un aporte de singular importancia para la comprensión de nuestra historia y proceso cultural. Su publicación está prevista para 1987 y es una obra única en su género. Entre otros títulos, la Fundación Polar ha editado *Páramos Venezolanos*, *Venezuela Submarina*, *La Amazonia Venezolana*, *Fauna*, *Orquídeas Venezolanas*, *Pueblos* y *La Gran Sabana*.

Un proyecto de carácter especial viene a ser el Premio "Lorenzo Mendoza Fleury", creado en 1982, el cual representa, si se quiere, una especie de síntesis de la razón de ser de esta institución, que no ha dudado en estimular el trabajo de investigación y creación, tan necesario y vital para el progreso del país.

FONCINE

Artículo 3º
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 trabajen 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

Rv. 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

AVENSA

Los cineastas venezolanos viajan por AVENSA.

Impetuoso en el amor, impulsivo en la acción,
inconforme con la vida...

LUPRA FILMS S.A. Presenta

De la novela de
ROMULO GALLEGOS

Reinaldo Solar

cón:

MARIANO ALVAREZ - DESIREE ROLANDO

BALMORE MORENO - JULIE RESTIFO - LUCIO BUENO - JAVIER VIDAL - LUIS RIVAS

CAROLINA LOPEZ - EDUARDO GADEA PEREZ - NEYLA MORONTA - ESTHER ORJUELA - ANIBAL GRUNN - BETTY RUTH

VASCO SZINETAR - HERMAN LEYER - DOMINGO DEL CASTILLO - MARTHA OLIVO / actuación especial de TITO APONTE

Director de Fotografía: PABLO E. COURTALON - Música: PABLO MANAVELLO - Montaje: MARIO HANDLER

Producción: CARMEN L. CISNEROS - Guión y Dirección: RODOLFO RESTIFO



MDF