

encuadre

REVISTA DE CINE



Con este número
ALMANAQUE
1997



NUMERO
62
Consejo Nacional de la Cultura

P.V.P. Bs. 500

Galería encuádre

Nacido en Argentina el 23 de junio de 1937, cursó estudios de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Se inició como director de cortometrajes, documentales y de ficción, obteniendo varios premios nacionales. Entre otros títulos: *Vocación*, *Carolina*, *Hombrecitos*, *Interview*, *Muertes de Buenos Aires* (sobre poemas de Jorge Luis Borges).

Viajó a Italia, donde trabajó para la Rai-TV como director de documentales. Algunos títulos: *Giovani d'oggi* (co-director de una serie de seis capítulos de una hora), *Itinerario* (seis episodios de media hora), *Il serpente piomato* (sobre el arte mexicano precolombino).

Es invitado por el ICAIC para dirigir una serie de documentales en Cuba. Entre otros: *Morada al sol* (sobre la arquitectura colonial), *Oro de Cuba* (una historia del azúcar cubana), *Hombres de mal tiempo*, (inolvidable trabajo, realizado con gran sensibilidad en entrevistas directas a los hombres, centenarios ya, que lucharon por la independencia cubana. Fue seleccionado por la American Federation of Arts para una muestra de 30 años de cine documental latinoamericano estrenada en el MOMA de Nueva York en 1992).

Regresó a Argentina en 1972, dirigió documentales y cine publicitario y trabajó como guionista de largometrajes. Ejerció la docencia en la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata.

Desde 1977 vive en Venezuela, trabajando como editor de varios largometrajes. Fundó su propia compañía de cine publicitario. Produce y dirige para las Naciones Unidas *La Bomba de Tiempo*, sobre la deuda externa de América Latina. En 1993 produce y dirige *Golpes a mi puerta*, su primer largometraje de ficción, ganador de numerosos premios nacionales e internacionales, invitado entre otros films, a los festivales de Berlín y Montreal. Es finalista del "Goya" y representó a Venezuela en el "Oscar" a la mejor película extranjera.

Actualmente prepara *Cien años de perdón*, una comedia sobre la corrupción en la Venezuela contemporánea ambientada en el contexto de la crisis financiera.

Filmografía:

- 1951: *Figari*. Cm. doc.
- 1952: *Victorica*. Cm. doc.
- 1953: *Juventud*. Cm. doc.
- 1956: *Vocación*. Cm. doc.
- 1958: *Carollna*. Cm. ficción.
Hombrecitos. Cm. ficción.
Plaza de Mayo. Cm. doc.
- 1959: *Interview*. Cm. doc.
- 1963: *Morada al sol*. Cm. doc.
- 1964: *Oro de Cuba*. Cm. doc.
- 1965: *Asalto al tren central*. Cm. ficción.
- 1968: *Hombres de mal tiempo*. Cm. doc.
- 1986: *La Bomba de Tiempo*. Cm. doc.
- 1993: *Golpes a mi puerta*. Lm. ficción.

John A. Stewart, 1996



ALEJANDRO **SADERMAN**

OCTUBRE - DICIEMBRE 1996

encuadre

REVISTA DE CINE



ALMANAQUE
1997



62
Concepto de Cultura

Hilda Vera, Elena Fernán,
María Luisa Sandoval y América Alonso

FESTIVALES

10 / Días y Noches en San Sebastián.

ENTREVISTAS

26 / José Martínez Suárez: Yo estoy hecho de cine.

36 / Manuel Martínez Carril.

La crisis de la crítica, las cinematecas y la cultura cinematográfica.

39 / Agustín Díaz Yanes

DOSSIER

47 / La doble vida de Krzysztof Kieslowski.

ARTÍCULOS

15 / El cine venezolano es femenino...!

13 / Tieta do Agreste, una crónica con sabor a caipirinha

FORO:

53 / El cortometraje nacional.

CINE-HISTORIA

65 / Por un cine imperfecto.

71 / Por un cine imperfecto, veintisiete años después.

Publicamos en este número la teoría que lanzara Julio García Espinosa en el año 1969, así como las reflexiones y la posición que mantiene hoy el importante y polémico cineasta cubano.

SECCIONES

40 / Diez años del Gran Angular

44 / Notas de Roma

74 / Libros

2 / Noticiero de la Imagen

75 / CRÍTICA

Auriga . Sospechosos habituales, Vidas cruzadas, Sin miedo a la vida, Jóvenes brujas, Lisbon Story, Misión imposible, El insostenible, Tieta do Agreste, La raíz del miedo, Corazón de Dragón, Crepúsculo al amanecer, Striptease.

ENCUADRE. Directora: Carmen Luisa Cisneros. Diseño y diagramación: Alfonso Rondón. Colaboran en este número: Pablo Abraham, Rosaura Blanco, Carmen Luisa Cisneros, Héctor Concan, Mario Gallina, Julio García Espinosa, Alberto Gómez Díaz, José Ángel Guzmán, Antonio Mendoza Wolske, Silvia Oroz, Hortensia Pérez Machado, Hebert Ramírez, Ali E. Rondón, Luis Sedgwick Báez, John A. Stewart, Ricardo Tirado, Luis Urbaneja, Alberto Valero.
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA. Presidente: Oscar Sambrano Urdaneta. Director General: Ludmila Calvo. Directora General Sectorial de Cine, Fotografía y Video: María Teresa Boulton. Representantes del Presidente de la República: Oscar Sambrano Urdaneta, Elías Pino Iturrieta, Moisés Moleiro, Ludmila Calvo. Representantes del Congreso Nacional: Cámara del Senado: Principal: Gustavo Arnstein. Suplente: Rosa de Bethermyth. Cámara de Diputados Principal: Guillermo J. Yepes Boscán. Suplente: José Ramón Medina. Representantes del Ministerio de Educación: Principal: Alexis Márquez Rodríguez. Suplente: Pilar Romero. Representantes del Consejo Nacional de Universidades Principal: Gustavo Luis Carrera. Suplente: Lubio Cardozo. Representantes de las Academias Nacionales. Principal: Luis Beltrán Guerrero. Suplente: Ramon González Paredes. Representantes de la Confederación de Trabajadores de Venezuela. Principal: Manuel Reverón Rojas. Suplente: Joaquín López Mujica. Representantes de las Instituciones Culturales. Principal: Eduardo Orozco. Suplente: Romelia Arias. Directorio. Presidente del Consejo Nacional de la Cultura: Oscar Sambrano Urdaneta. Primer Vocal: Elías Pino Iturrieta. Segundo Vocal: Moisés Moleiro. Director General: Ludmila Calvo. Secretario: Gustavo Arnstein. Depósito Legal: PP84-0100 ISSN: 0798-345X. Levantamiento de textos: Hilda Urbina. Impresión: Refolit c.a. La revista ENCUADRE es editada por el CONAC y circula bimestralmente. Dirección: Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 16. Telefax: 484.0943, 484.3976 ext. 648. Apartado Postal 50995. 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 deberá citar la fuente. La revista ENCUADRE solicita estrictamente sus colaboraciones.



FESTIVAL DE VENECIA

El Jurado de la 53 edición del Festival de Cine de Venecia asignó el "León de Oro" a *Michael Collins*, una biografía de uno de los padres de la República Irlandesa dirigida por Neil Jordan e interpretada por Liam Neeson y Julia Roberts. El film está ambientado a comienzos de siglo en Dublin, y

recorre las etapas fundamentales de la guerra de independencia de Irlanda "contra la opresión inglesa", la amistad entre Collins y Eamont De Valera (primer presidente irlandés), la ruptura y el germen de lo que daría lugar a la acción del IRA en Irlanda del Norte.

La lista oficial de ganadores de la 53 edición del Festival de Cine de Venecia quedó conformada por "León de Oro": *Michael Collins*, del irlandés Neil Jordan; Copa Volpi al



Los actores Vittorio Gassman y Michele Morgan y el director de cine Robert Altman posan para los fotógrafos en el marco de la 53 Muestra de Cine de Venecia.

Victoire Thivisol obtuvo el premio Mejor Actriz por su rol de *Ponette* en el film de Jacques Doillon.

mejor actor: Liam Neeson, protagonista de *Michael Collins*; Copa Volpi a la mejor actriz: Victoire Thivisol, por *Ponette* del francés Jacques Doillon; Copa Volpi a la mejor interpretación secundaria: Chris Penn por su trabajo en *The funeral*; Gran Premio Especial del Jurado: *Brigands* del georgiano Otar Ioselliani; Medalla de Oro del Senado: *Carla's Song* de Ken Loach; Osellas de Oro: *Profundo carmesí*, del mexicano Arturo

Ripstein, por el mejor guión, la mejor escenografía y la mejor columna sonora; Osellas de Oro especiales: directores de fotografía Ortello Martelli y, a título póstumo, Pasqualino De Santis; Leones de Oro a la carrera: Dustin Hoffman, Michele Morgan, Vittorio Gassman y Robert Altman.

LEY DE CINEMATOGRAFÍA NACIONAL

Tras 30 años de esfuerzos gremiales, el sector cinematográfico venezolano consiguió por fin una Ley que protegiese su labor. El 8 de septiembre de 1993 fue el día en que la misma apareció en Gaceta Oficial. Hoy, como homenaje al esfuerzo de quienes la hicieron posible, el CNAC publica el libro *Ley de Cinematografía Nacional* que, por primera vez, pone a disposición del público general toda la información referente a los aspectos legales del séptimo arte en el país.

En una sencilla ceremonia, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía bautizó el libro. Esta obra, editada por la misma institu-

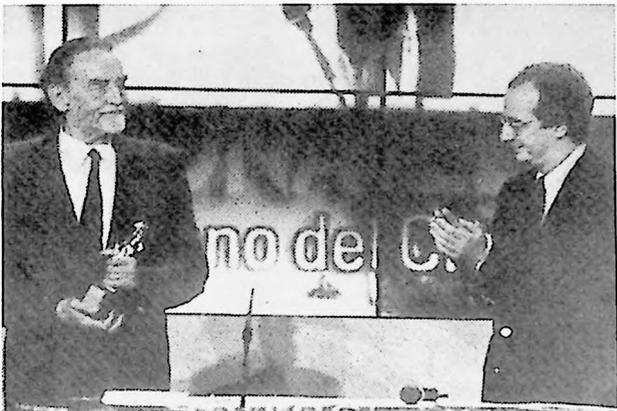


ción, busca rendir homenaje a 30 años de esfuerzos gremiales y legislativos que permitieron concretar la primera Ley de Cine de Venezuela. Desde entonces, el Estado (a través del CNAC) asumió la responsabilidad de apoyar y financiar el cine como arte e industria.

La obra compila información de interés, pues además de la Ley de Cine y su Reglamento, incluye también un compendio de acuerdos de integración cinematográfica y de coproducción que ha firmado el CNAC con distintos países e instituciones; a saber: Cuba, Puerto Rico, Canadá y la Société de Développement des Entre-

prises Culturelles, SODEC (Canadá). Igualmente, están incluidos en la edición una serie de antecedentes que describen las inquietudes anteriores a la emisión de la Ley y también una cronología detallada de cómo se llegó hasta ella.

Imprescindible para toda persona que necesite informarse acerca de los aspectos legales de la actividad cinematográfica venezolana, la obra *Ley de Cinematografía Nacional*, próximamente disponible al público, constituye una nueva señal de que la reactivación del cine venezolano es hoy una realidad.



El vice presidente del Consejo y Ministro de Cultura Walter Veltroni entrega el 'David' a la carrera a Gina Lollobrigida y Vittorio Gassman.

PREMIO DAVID DI DONATELLO 1996

David a la Carrera: Vittorio Gassman y Gina Lollobrigida. David Especial: Virna Lisi, Rita Cecchi Gori, Aurelio de Laurentiis, Giovanni Di Clemente; el David para el cine italiano: Mejor film: *Ferie d'agosto* de Paolo Virzi; Mejor director: Giuseppe Tornatore por *L'uomo delle stelle*; Mejor ópera prima: *Il Verificatore* de Stefano Incerti; Mejor guionista: Furio Scarpelli, Ugo Pirro, Carlo Lizzani por *Celluloide*; Mejor productor: Pietro Innocenzi, Roberto Di Girolamo por *Palermo Milano solo andata*; Mejor actriz protagonista: Valeria Bruni Tedeschi por *La Seconda Volta*; Mejor actor protagonista: Giancarlo Giannini por *Celluloide*; Mejor actriz secundaria: Marina Confalone por *La*

Seconda Volta; Mejor actor secundario: Leopoldo Trieste por *L'uomo delle stelle*; Mejor director de fotografía: Alfio Contini por *Al di là delle nuvole*; Mejor música: Manuel De Sica por *Celluloide*; Mejor escenógrafo: Francesco Bronzi por *L'uomo delle stelle*; Mejor vestuarista: Jenny Beavan por *Jane Eyre*; Mejor montador: Cecilia Zanuso por *Pasolini un delitto italiano*; Mejor sonido directo: Giancarlo Laurenzi por *Palermo Milano solo andata*.

Cine extranjero:

Mejor film: *Nelly y Mr. Arnaud* de Claude Sautet; Mejor actriz: Susan Sarandon por *Dead Man Walking* de Tim Robbins; Mejor actor: Harvey Keitel por *Smoke*.

PREMIO JÓVENES CINEASTAS

El Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) a través de la Dirección de Cine, Fotografía y Video convocó a los jóvenes cineastas con obra reciente a participar en el concurso Premio "Jóvenes Cineastas".

El jurado, integrado por Jesús Enrique Guédez, Margarita Márquez y Bernardo Rotundo decidió otorgar la Primera Categoría al cortometraje de ficción *Tómbola* de Rafael Straga Zue, "por el tratamiento de los elementos expresivos de la imagen y el acierto narrativo del argumento cinematográfico". Straga recibirá 500 mil bolívares y un diploma.

La Segunda Categoría correspondió a Carlos Caridad Montero por su cortometraje de ficción *La estrategia del azar*, "debido a la originalidad de la historia y la inteligente inclusión de los elementos culturales contemporáneos". El monto de su premio asciende a 120 mil bolívares y diploma.



Rafael Straga Zué en el rodaje de *Tómbola*.

Finalmente, *Los ladrones llegan* ya, el primer cortometraje de Gustavo Báez, resultó galardonado "por su aguda sátira de la vio-

lencia cotidiana" con un monto de 75 mil bolívares y diploma.

FILM COMMISSION DE VENEZUELA

Obtuvo los premios a la Mejor Campaña Promocional a Color, Mejor Logotipo, y el segundo lugar a la Mejor Guía de Producción en el evento "Cineposium '96", congreso anual que celebra la Asociación Internacional de Films Commissioners (AFCI) y que este año se efectuó en Vancouver (Canadá), entre el 27 y el 30 de septiembre.

La Venezuela Film Commission en una unidad del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) que tiene por función atraer inversiones extranjeras dentro del área audiovisual y promocionar la imagen de Venezuela internacionalmente.

El jurado, compuesto por publicistas que trabajan en las revistas norteamericanas "Variety" y "The Hollywood Reporter", coincidió en otorgar el premio más importante del evento, el de Mejor Promocional a Color, a la campaña



Auriga de Carmen Roa.

ña diseñada por la agencia Fisher Grey que consideraron "muy inteligente, visual y conceptualmente coherente, cálida, colorida, con un brillo muy latino, y que minimiza los recelos que posee Hollywood en relación a la América Latina".

También participaron en la campaña promocional Alba Re-

venga, directora del video, Román Rangel y Carlos Busquets en la fotografía y Nelson Rivera en el diseño de los anuncios.

PREMIO MUNICIPAL DE CORTOMETRAJE

El jurado del Premio Municipal de Cortometraje Nacional, integrado por Pablo Abraham, Sergio Curiel, Nancy de Miranda, Carlos Miguel Freitas, Alberto Plaza y John Parra, acordó otorgar al cortometraje *Auriga* de Carmen Roa, los premios como Mejor Película, Mejor Ficción, Mejor Dirección, Mejor Guión y Mejor Montaje.

El premio al Mejor Documental recayó en *El Bosque Silencioso*, de Carlos Azpúrua, el de Mejor Fotografía, en Bernardo Crespo por el corto *Todariquiba*, el de Mejor Sonido, en Carlos Bolívar por *Entre Mentiras* y el de Mejor Música, en Aquiles Báez por *Los ladrones llegaron ya* y *Entre Mentiras*.



Gabbeh de Mohsen Makhmalbaf, premio Mejor Director y Premio de la Crítica en el Festival de Sitges.

FESTIVAL DE CINE FANTÁSTICO

La película *El libro de cabecera* (*The pillow book*), del cineasta británico Peter Greenaway, obtuvo el Premio al Mejor Film de la XXIX edición del Festival de Cine Fantástico de Sitges, que se celebra en la región nororiental de Cataluña. El film, que también obtuvo el Premio a la Mejor Fotografía, realizada por Sacha Vierny, es una historia de amor que gira en torno a la caligrafía japonesa y el arte del lejano oriente.

El galardón al Mejor Director fue para el iraní Mohsen Makhmalbaf por *Gabbeh*, quien recibió también el Premio de la Crítica. *Gabbeh* narra las aventuras de una joven separada de su enamorado en una tribu nómada iraní.

EL CNAC CUMPLE DOS AÑOS DE ACTIVIDAD

Desde agosto de 1994, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía ha estimulado y respaldado a los cineastas venezolanos. Tal y como lo señala la Ley de Cinematografía que le dio vida, el CNAC ha orientado sus esfuerzos institucionales a estimular la consolidación y el desarrollo de la industria audiovisual como un todo. Con este fin, ha diseñado e implementado diversas estrategias para el fomento de las obras nacionales, tanto en la etapa de creación como en la de financiamiento, producción, post-producción, promoción, mercadeo y exhibición, áreas a las que destina cerca del 70% del presupuesto anual.

La producción: protagonista de la acción institucional

El estímulo brindado a la producción de largos y cortometrajes, ha contribuido a la reactivación que hoy se observa en este centenario medio de comunicación. En tan sólo dos años, 7 largometrajes y 11 cortos inconclusos heredados de Foncine, recibieron apoyo para su terminación. En cuanto a nuevas producciones, el CNAC honró los compromisos asumidos por su predecesor con 7 proyectos, todos los cuales ya se filmaron y cuatro de ellos están totalmente concluidos.

Además, como resultado de un proceso transparente de selección de proyectos, el año pasado se aprobó el financiamiento de 10 largometrajes, cinco de ellos asignados a directores de amplia trayectoria y el resto a óperas primas de nuevos talentos. Para septiembre de 1996, dos de estos proyectos ya están en post-producción, tres se encuentran en pleno rodaje y los cinco restantes en avanzada etapa de pre-producción, con fechas estimadas para sus inicios de rodaje.

Por igual, la Comisión de Estudio de Proyectos recomendó el financiamiento de 11 cortometrajes, ocho de los cuales ya están totalmente realizados y el resto muy cercanos a la copia definitiva. También se financiaron mino-

ritariamente dos coproducciones como un gesto de activa reciprocidad internacional. Finalmente, hecho muy auspicioso para el futuro del cine, dos producciones se concluyeron durante este período totalmente financiadas por capitales privados, sin apoyo del Estado.

Cifras prometedoras

Debido al respaldo brindado a 24 largometrajes y 22 cortos, hoy en día la cinematografía venezolana se ubica como una de las más vigorosas de América Latina. Este logro ha sido posible no sólo debido a los aportes del estado venezolano, sino mayoritariamente al respaldo financiero de la iniciativa privada. Aunque ya el Estado no es el mecenas saudita que fue antes del viernes negro, la acción del CNAC ha contribuido a generar interés inversor tanto nacional como internacionalmente. Las cifras hablan por sí solas: mientras desde agosto de 1994, la nación ha aportado 490 millones de bolívares a la producción de cine, los fondos aportados por el sector privado nacional superan los 568 millones y los capitales extranjeros se acer-

can a los 567 millones. Es decir, que de los 1.626 millones de bolívares invertidos en la producción de largometrajes entre 1994 y 1996, el CNAC ha aportado el 30% y ha incentivado a que nuevos socios aporten el 70% restante.

Cuando el 28 de enero de 1997 se celebren los primeros cien años del cine venezolano, la industria cinematográfica nacional mostrará una alta escala de producción tanto en calidad como en cantidad, y un grado de madurez que le permitirán avanzar con pies más firmes hacia el próximo siglo.

Financiamiento de terminación de largometrajes de FONCINE

Trampa para un gato de Manuel De Pedro
Desnudo con naranjas de Luis Alberto Lamata
Mecánicas celestes de Fina Torres
Sicario de José Nóvoa
Bésame mucho de Philippe Toledano
La montaña de cristal de Joaquín Cortés
Corazones negros de Gabriela Rangel

Financiamiento de terminación de los 11 cortometrajes de FONCINE

El viaje de Marialma Centeno de Zurriá
Espera desde la muerte de Szeplaky
Máquina de Belford
Tómbola de Straga
Todariquiba de Crespo
Teoría General del Azar de Caridad

El Tumbe de Reyes
En plena vía de Jiménez
Soni... el secuestro de Moreno
Calle 22 de Rondón
7 X 1 (Varios autores).

Financiamiento de los 11 Cortos del CNAC

La noche de las estrellas de Siso.
Entre mentiras de Villegas.
Los ladrones llegaron ya de Báez.
Ale, Luli, Luis y el Brazo de Urdaneta.
Pi-llos de González.
Auriga de Roa.
Noticorta de Agusti.
Ella de Szeplaky.
Caracas por dentro de 7x1.
Entre la luz y las sombras de Fariñas.
Bolívar, el héroe feliz de Marcano.

CNAC Coproducciones

La nave de los sueños de Durán.
El hombre escarabajo de Vera.

FINANCIAMIENTO DE LARGOMETRAJES

	Aportes Públicos CNAC	OTROS	Aporte Privado Nacional	Aporte Internacional	TOTAL
<i>Santera</i> de Solveig Hoogesteijn	35.000	10.462	7.413	14.868	67.743
<i>Aire Libre</i> de Luis A. Roche	35.000		136.060	170.000	341.000
<i>Tokyo Paraguaipoa</i> de Leonardo Henríquez	35.000		27.270	17.000	79.270
<i>Antes de morir</i> de Pablo de La Barra	50.000		24.000	24.043	98.043
<i>Tosca</i> de Iván Feo	35.000		44.000		79.000
<i>Un tiro en la espalda</i> de Alfredo Lugo	35.000		13.000		48.000
<i>Despedida de soltera</i> de Antonio Llerandi	35.000		26.500		61.500
<i>Amaneció de Golpe</i> de Carlos Azpúrrua	50.000		85.000	199.550	334.550
<i>El Valle</i> de Gustavo Balza	50.000		10.000	50.000	110.000
<i>El Rizo</i> de Julio Sosa	50.000		47.000	92.000	189.000
<i>La voz del corazón</i> de Carlos Oteyza	50.000		80.000		130.000
<i>Alfredo Sadel, aquel cantor</i> de Alfredo Sánchez	20.000		68.067		88.067
<i>Pandemonium</i> de Román Chalbaud	50.000				
<i>Tres Noches</i> de Fernando Venturini	50.000				



Ken Loach (a la izquierda) con el director de fotografía Barry Ackroyd.

LA CANCIÓN DE CARLA

La destrucción de la revolución sandinista en una guerra patrocinada por Estados Unidos centra la atención crítica de Ken Loach en su nuevo film *La canción de Carla*, que estrenó en el Festival de Venecia, el cineasta británico descubre paralelismos con su popular *Tierra y Libertad*, una visión épica de la guerra civil española. "Ambos filmes tratan de gente que intenta retomar el control de sus vidas, respetar la democracia y dar prioridad a los intereses de su pueblo en cuanto a educación, vivienda y trabajo", explica el realizador.

Loach leyó el primer borrador de *La canción de Carla* hace más de cinco años. Le emocionó la idea de "un pueblo alzado en su propia dignidad" que descubrió en el guión de Paul Laverty, un abogado escocés que colaboró en Nicaragua con organizaciones de derechos humanos durante la década de los ochenta. Viajó más tarde a ese país para escuchar de primera mano las experiencias del antiguo gobierno sandinista y las anécdotas de la gente. La dignidad y orgullo de todos los que lucharon por su libertad e independencia hicieron mella en el ánimo del realizador.

"Estuvimos con campesinos que llevaban toda la vida trabajando para otros. Con los sandinistas llegó el reparto de tierras, el colectivismo, el trabajo en cooperativas. Entonces, la gente pudo levantarse con orgullo", recuerda.

Memorias distantes

Al mismo tiempo, Nicaragua le ofreció en directo esas "memorias distantes", que desempeñó en *Tierra y Libertad*. "Los campesinos sostenían los documentos de propiedad de su tierra. Y decían: 'Esto es nuestro y nadie nos lo quitará'. Fue como ver la España de 1936 revivir frente a nuestros ojos. Una visión emocionante".

Pero Nicaragua, advierte, no sufrió una guerra civil, sino una guerra de intervención. Por ello, Loach denuncia en su nuevo film el apoyo logístico, financiero y humano de la Administración norteamericana a la contraguerrilla. "Estados Unidos minó el país y financió el terrorismo con dinero, armas y personal especializado. Estados Unidos patrocinó a la Contra".

El Tribunal Internacional de La Haya condenó en 1987 la intervención militar e impulsó a Estados Unidos una indemnización de 17

millardos de dólares. "Pero Estados Unidos ignoró el fallo y se negó a pagar al gobierno sandinista. Como es la mayor potencia de la tierra, EEUU hace caso omiso de la justicia y del derecho internacional", protesta. Loach simpatiza así una vez más con las causas perdidas y muestra en su película lo que "los nicaragüenses eran capaces de conseguir y lo que los americanos querían destruir". La destrucción del "buen ejemplo" resume en dos palabras el propósito de los norteamericanos, afirma, señalando que Estados Unidos debía impedir la expansión del sandinismo hacia territorios vecinos para mantener su dominio en la región.

"Nicaragua amenazaba los intereses del capital norteamericano, que necesita mercados, mano de obra barata, recursos naturales. Este pequeño país reclamó lo que le pertenece y luchó para trabajar en su propio beneficio. Si esta iniciativa se hubiese propagado hacia otros países, cesaría el poder de Estados Unidos en la región. Por ello se empeñaron en destruir la amenaza del buen ejemplo".

Los norteamericanos aniquilaron la revolución. Pero las ideas sandinistas, dice Loach tras rodar en el país, "siguen vivas y populares porque partieron de la gente". "La ironía", continúa con pesar, "es que la amenaza de la intervención sigue existiendo. La gente sabe que Estados Unidos intervendrá si deciden democráticamente apoyar las ideas del sandinismo".

Salvo algunas excepciones, la actual coalición de Gobierno nicaragüense no puso reparos a esta coproducción europea que indaga en la historia de Centroamérica.

Glasgow es el punto de partida de *La canción de Carla*. En esa ciudad escocesa se refugia de su pasado la cantante nicaragüense Carla (Oyanka Cabezas). Conoce a George (Robert Carlyle), un empleado en la compañía local de autobuses, con quien emprende un viaje espiritual y físico hacia Nicaragua.

"George es un conductor escocés, sin inquietudes políticas, que

no sabe nada de la historia de Centroamérica. Carla está traumatizada por sus experiencias de la guerra, pero encontrará en su nuevo compañero la fuerza necesaria para regresar a su país", explica Loach. Corre el año 1987 y, en Nicaragua, la contraguerrilla prepara su última y brutal ofensiva contra el Gobierno sandinista. El retorno de Carla es penoso pero necesario porque, como dice el realizador, "para descubrir tu identidad, debes aceptar tu pasado".

Lourdes Gómez. *El País*.
Diario *El Nacional*. C4 Espectáculos. Cine. 22/8/1996.

AIRE LIBRE

El estreno en febrero de 1997 del film *Aire Libre* de Luis Armando Roche, estará rodeado de una programación especial que contempla la exposición de fotografías del rodaje y del diseño del vestuario en la sala La Fotografía del Ateneo de Caracas, el 1º de febrero.

Bautizo y venta del guión y del CD con la música de *El cine soy yo* y *El Secreto*, ambas de Maurice Reyna y *Aire Libre* de Federico Ruiz, en La Librería del Ateneo el 9 de febrero.

Exposición "El arca perdida de Humboldt y Bonpland" de Alberto Monteagudo, en el Museo de Ciencias, el 13 de febrero.

Estreno de "La controversia de Valladolid" en la sala de conciertos del Ateneo de Caracas, a partir del 20 de febrero.

La Asociación Cultural Humboldt patrocina la "Subida al Avila siguiendo el recorrido de Humboldt y Bonpland" el 16 de febrero a las 9 am. En fin, una novedosa promoción que avala un film nacional.

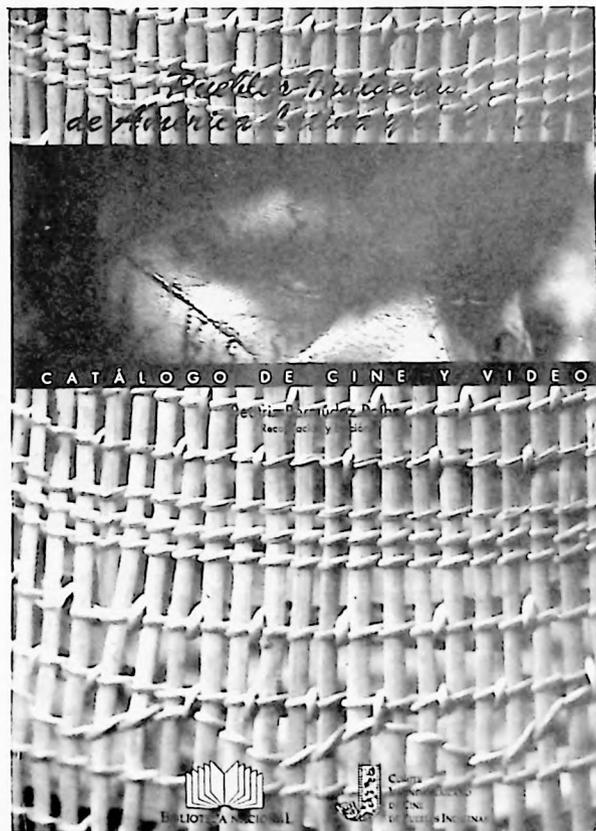
CATÁLOGO DE CINE Y VIDEO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Ya está a la venta el Catálogo de Cine y Video de los Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe, obra recientemente publicada por la Biblioteca Nacional de Venezuela y el Comité Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas, gracias al apoyo del Ministerio de Educación, la Unión Europea, la Embajada Real de los Países Bajos, la Fundación Cinemateca Nacional, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, Third Horizont Foundation, el Museo Etnológico del Amazonas y otros organismos e instituciones a nivel nacional e internacional.

La coordinación general, investigación y redacción de esta publicación estuvo a cargo de la antropóloga y cineasta Beatriz Bermúdez Rothe y el diseño gráfico a cargo de Maite Galán.

Este catálogo es, sin lugar a dudas, una obra de referencia de particular interés, en el que se ofrece un panorama bastante amplio de lo que ha sido la actividad cinematográfica, desde principios de siglo hasta el período 1993-94, entre los pueblos indígenas de América Latina y el Caribe, incluyendo los títulos de las realizaciones llevadas a cabo, recientemente, por los mismos indígenas.

En él aparecen reseñadas más de 1000 producciones, de las cuales más del 50% son obra de realizadores latinoamericanos y en su mayoría, casi un 80%, de carácter documental. El objetivo fundamental del equipo que hizo posible el catálogo es contribuir a ampliar los canales de difusión, comercialización e intercambio de estas realizaciones, así como ofrecer a los indígenas una guía básica que les permita ubicar y obtener aquellas que se han lle-



vado a cabo sobre sus pueblos a lo largo de los años. Apoyar sus procesos internos de reafirmación étnica y de reconstrucción etnohistórica, así como promover el intercambio de imágenes e ideas que fortalezcan relaciones de mutuo respeto entre los diferentes pueblos del mundo.

Disponible en la Biblioteca Nacional y en la Tienda del Cine, esta obra contiene:

- 1200 registros de películas y videos, desde 1911 hasta 1994.
- Datos técnicos y sinopsis de cada uno de los títulos.
- Más de 200 etnias de 18 países latinoamericanos aparecen representados.
- Mapas, datos demográficos y fotografías de cada uno de estos países.
- Casi 1000 cineastas de todo el mundo, entre ellos muchos indígenas, aparecen reseñados.
- Cinco artículos de renombrados especialistas del área.
- Índices de autor, título, etnias y materias.
- Directorio de productoras y distribuidoras.
- Directorio de festivales de cine especializados.
- Bibliografía sobre cine etnográfico y otros temas afines.
- Base de datos en NOTIS y MICROISIS constantemente actualizada en la Biblioteca Nacional.
- Manual de uso.

Joven yekuana "midiendo" una curiara. Foto Bárbara Brandli.

Portada del catálogo a cargo de los fotógrafos Bárbara Brandli y Rafael Fernández.

DEL AUTOR Y OTRAS BALLENAS

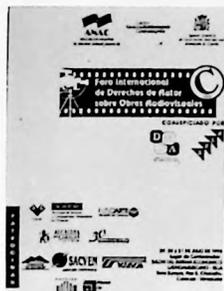
La humildad insiste a veces en hacerse rogar. A propósito del reciente foro internacional de "Derechos de Autor sobre Obras Audiovisuales" Organizado por la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) y celebrado recientemente en Caracas, fuimos testigos de la escuálida receptividad por parte de nuestros cineastas. Esta apatía, que dice mucho del sentir y del actuar fílmico actual sería motivo de otro foro de discusión al que nadie obviamente vendría. Sería inútil recalcar que los ausentes en cuestión hubieran sido los principales beneficiarios. En el evento no se discutieron temas que involucraban la apreciación subjetiva de tal o cual obra que hubieran herido la sensibilidad natural del realizador. Ni sus potencialidades como obra comercial. Nada de eso. Entre los puntos expuestos figuraban, entre otros, el impulso de las nuevas tecnologías en el Derecho de Autor a cargo del Dr. Ricardo Antequera Parilli. A través de una pirotecnia comunicativa provista de un lenguaje lúcido y riguroso, este experto indiscutible de estas faenas de derecho de autor nos transportó por unas congestionadas autopistas de la comunicación respondiendo a las interrogantes con la precisión de un reloj cibernético. Otros temas que afloraron en la discusión, con sus correspondientes debates tan polémicos como necesarios, abarcaron campos como la piratería de las obras audiovisuales, la viabilidad de la gestión colectiva de los derechos patrimoniales y el papel del Estado en la defensa de los derechos intelectuales. Entre una audiencia expectativa vimos a Manuel Gutiérrez Aragón, el laureado director español de *Habla Mudita* (1973) y *Demónicos en el jardín* (1982), que se apersonó esta vez en calidad de ponente como presidente de la Sociedad General de Autores de España. El chileno Gonzalo Justiniano (*Amnesia*) participó pero no habló. El boliviano Juan Carlos Valdívía, residenciado en México proyectó *Jonás* y *la ballena rosada*, su primer largometraje. La historia de dos amantes en la Bolivia de 1984 con el espectro del tráfico de drogas y la hiperinflación como telón de fondo hubiese sido más satisfactoria si Valdívía experimentase menos con situaciones tipo "happenings". Este enfoque vislumbra a primera vista por un imaginativo tecnicismo visual pero esta euforia inicial se apaga una vez que se prenden las luces de



Manuel Gutiérrez Aragón, el importante director español, presidente de la Sociedad General de Autores de España.

la sala de proyección. Además, tanto desnudo gratuito resta fuerza a la película por convertirse en otro lugar común. Un amigo, después de vivir varios años en China vió tres veces la película en Madrid y me confió que era una de las mejores películas que había visto en su vida, algo que me alegro por él y por el propio realizador. "¿Por qué?" "Porque es una película muy latinoamericana", me ripostó. Una obra de arte se sostiene a través del tiempo independientemente de su país de origen. Pero que una obra nos sea más inmediata, más asequible que otra, por afinidades culturales, eso es bemol de otro costal.

LUIS SEDGWICK BÁEZ



POR AMOR AL CINE

EL CENTENARIO DEL CINE Y MI "ROSEBUD"

Para Riky, con "saudades"

SILVIA OROZ

Nunca imaginé que alguien podría pedirme que contara algo tan personal y definitivo en mi vida. Tampoco imaginé que podría admitir la propuesta. Recordar el cine entrelazado con la propia vida es correr un riesgo que me atemoriza: aceptar la sugestión de la estética de la melancolía. Por otro lado dar forma, estructurar, organizar algo que me "fundó" me compromete demasiado conmigo misma y me hace pensar qué tiene que ver el lector con esto y el famoso "para qué" es lo único que ronda en mi cabeza.

El Centenario del Cine trajo para mí varios desafíos profesionales inimaginables. Aquellas propuestas impensadas que tienen un sabor mejor que los proyectos pensados largo tiempo. Pero escribir sobre mi relación personal con "las películas" en mi infancia y adolescencia convierten el Centenario, desde mi subjetividad, en mi Centenario.

Vivíamos en La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. Creo que es la tercera ciudad de país. Es un lugar provinciano que abrigaba la más importante Universidad de aquellos años. Había tres cines dirigidos a la clase media platense, y unos dos o tres populares. Mi madre era dueña del *Mayo*, típica y espectacular sala italiana. Recuerdo el "hall" de entrada con las dos escaleras que llevaban a la platea alta. Los adornos dorados siempre brillaban y el piso de mármol claro era casi un espejo. Siempre había gente en las puertas de entrada y en el "hall"; y estaban los carteles anunciando los próximos estrenos. Cada cartel era una promesa tipo aquellas de amor eterno.

Era el final de la década del 50, más o menos el año 58. Yo tendría 6 o 7 años y mi hermano alrededor de 5. Mi madre consideró su cine una sucursal de nuestra casa y ahí nos dejaba, los sábados a las 15.30 para ver el estreno y el

complemento. Los domingos nos llevaba a las 14 horas para ver una sesión especial de "westerns", que duraba hasta las 16 horas, en que comenzaba la sesión principal. A veces íbamos los martes, cuando se exhibían las famosas "variedades", que ya estaban a esa altura en franca decadencia.

Recuerdo que éramos muy chicos. Mi hermano usaba un abrigo azul y yo uno rojo. Mamá nos llevaba en el carro y nos dejaba en la puerta. Ahí nos tomábamos de la mano y entrábamos corriendo. Al portero, que nos conocía de memoria, siempre le decíamos: "Somos los hijos de Delba"; y ese era para nosotros el mensaje secreto que nos permitía entrar a la enorme sala vacía. Nos instalábamos en la fila 18, que era la destinada a la familia. Después esperábamos que el cine se llenara mirando a las personas acomodarse en sus lugares. Ese proceso lo vivíamos como una ceremonia.

Mi madre siempre me daba una pequeña cesta de forma oval, dividida en el medio y con tapas de ambos lados. Era de color rojo. Del lado derecho colocaba alfajores, caramelos, en fin, los dulces. Del izquierdo los salados. Mi hermano se sentaba a mi derecha pues así era más fácil entregarle lo que quería. El sólo tenía que pedir que yo, sin mover los ojos de la pantalla, abría la tapa del dulce o salado y le entregaba lo pedido.

Así fue que mi hermano se enamoró perdidamente de Virginia Mayo cuando vimos *La perla del Pacífico*. Ella usaba una dos piezas bastante osada para la época y sus ojos celestes cautivaron la infancia de Riky.

Recuerdo cuando vimos a Ivonne de Carlo y Clark Gable en *Su pecado fue nacer*. Como quise ser aquella esclava blanca de ojos verdes, cabello maravilloso y cuyo guardarropa tenía los vestidos más lindos que nunca ví. No olvidó la lluvia y tormenta que antecedió la entrada de Clark Gable al dormitorio de Ivonne de Carlo. De vez en cuando, mi hermano y yo nos mirábamos ansiosos. Quién sabe qué imaginaríamos. Se que nos zambullíamos dentro de la pantalla con la misma pasión de los protagonistas, que no sería extraña en nuestras vidas.

Menos las películas de guerra todas eran aceptadas, disfrutadas, queridas. Teníamos un gusto especial por el técnico y a veces, cuando el complemento era un filme argentino en blanco y negro, también nos gustaba. Una vez exhibieron *Safo, historia de una pasión*, de Carlos Hugo Christensen, con Mecha Ortiz. Ahí nos deparamos con la cuestión de la pasión

y el pecado, y quedamos dolidos por el triste final de la pobre Safo. A mi hermano le brillaban los ojos cuando aparecía la estatua de Safo medio desnuda.

No ví *El último cuplé*. Ese día me dejaron castigada. Entonces mi hermano fue a verla con mi tía Ana. Cuando volvió había cambiado a Virginia Mayo por Sarita Montiel, y el final del filme me lo contó innumerables veces. Ella cantando, enferma, en el teatro que le dio fama, mientras recuerda a su torero muerto y entonces muere en escena. Sólo ví el filme en 1988 y creo que el final es mejor según la dramaticidad de mi hermano que la de Juan de Orduña.

Así nos pasamos la infancia y entramos en la adolescencia con aquellos filmes de Sandra Dee y Elvis Presley. Sólo que ahí comenzamos a ver el cine checo, soviético, a Visconti y *Rocco y sus hermanos*. De casualidad vimos *Vidas Secas* y entonces entramos en crisis con Sandra Dee, Ivonne de Carlo, Elvis Presley.

En medio de esa crisis mi hermano fundó un Cine Club que sólo tuvo dos sesiones. La primera fue un Chaplin, creo que *Tiempos Modernos*, la última *Vidas Secas*. No se dónde conseguía los filmes. A mí me tocó escribir los textos del programa. Aún los tengo guardados y me avergüenza su ingenuidad.

Cuando se estrenó *La Batalla de Argel* fui a verla sola, un sábado a la tarde. Volví a casa corriendo a buscar a mi hermano para ir a la sesión de la noche. Corrimos de la mano las 8 cuadras que separaban la casa del cine. Nunca se lo pregunté, pero estoy segura que Ali La Point' comenzó a ser su ídolo. Mientras que aquella mujer que lloraba en silencio cuando un hombre es ferozmente torturado por los franceses ahora era yo. Cuando el filme acabó el cine se vino abajo de los aplausos. Nosotros llorábamos, sentados y quietecitos en la butaca. Sabíamos que era un nuevo tiempo.

Poco después los estudiantes de Filosofía y Letras tomaron la Facultad, en Buenos Aires, como protesta contra la visita de Rockefeller a Argentina. Más de 200 estudiantes fueron presos. Entre ellos estaba mi hermano. El día que lo visitamos en la cárcel de Villa Devoto, cuando nos vimos y nos abrazamos, él debió sentirse Ali La Point, y yo aquella mujer digna del filme de Pontecorvo.

Nunca dejé de ir al cine con mi hermano, así como nunca dejé de colocar en mi cartera algún chocolate o bizcochos para darle en la mitad del filme. Cuando se fue



Alain Delon en *Rocco y sus hermanos* de Luchino Visconti (1960).

a vivir a Caracas y yo a Río de Janeiro y nos encontrábamos en Buenos Aires o Caracas, el cine nos cobijaba uterinamente.

El último film que vimos juntos fue *En el nombre del Padre*. Estábamos en Caracas, era Semana Santa del 94 y queríamos ver *La lista de Schindler*. Pero las filas para el film de Spielberg eran enormes y su salud no le permitía enfrentarlas. Ahí hicimos nuestro último descubrimiento juntos. Resolvimos ir a un "drive inn". Nunca habíamos ido a uno. Recuerdo el carro a oscuras como si fuera nuestra propia sala cinematográfica.

Ver filmes con Riky siempre fue un rito fundador. Temí que ese eslabón se quebrara, pero pude inventar su conservación. Ese rito fundador es mi "Rosebud". Bola de cristal donde se mezclan los ojos

celestes de Virginia Mayo, la muerte de Sarita Montiel y Nadia,² el "sertao" brasileño. Sandra Dee y las banderas libertarias del final de *La Batalla de Argel*.

1. Ali La Point - protagonista de *La Batalla de Argel*, es el líder de la resistencia armada.
2. Nadia - personaje de Annie Girardot en *Rocco y sus hermanos*.

Días y noches en SAN SEBASTIÁN

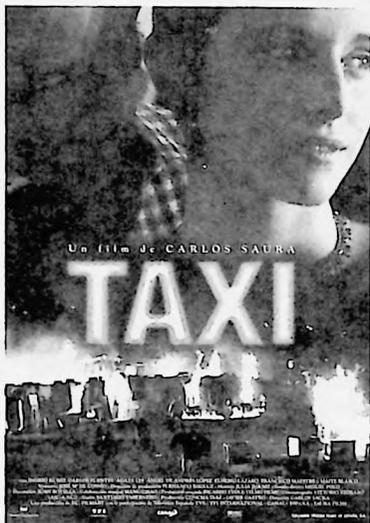
LUIS SEDGWICK BÁEZ

Como si la ocasión fuese premonitrice, en San Sebastián no cesó de llover. No en vano *Cantando bajo la lluvia* simbolizaba la 44 edición. Desde que Diego Galán reasumiera las riendas, el festival cobró nuevos bríos que se habían desvanecido. Para un director que es capaz de ver siete películas diarias, conservar su lucidez y buen temple es tarea hartamente admirable. Para colmo y para nuestro beneficio es amable y de bajo perfil.

Nada importó que los familiares de los etarras, eludiendo la estricta vigilancia en la noche de la inauguración, se subieran al podio portando pancartas alusivas al tratamiento de los prisioneros políticos que por un momento se pensó que este acto de boicot fuese sinónimo de suspender la presentación: el show debe de continuar.

Ante una oferta de casi 200 películas donde la opinión de la crítica oscilaba entre los extremos absolutos, resultaba menos polémico y más prudente guiarnos por nuestro propio criterio. Vimos un total de 42. Una retrospectiva dedicada a Eloy de la Iglesia, un ciclo completo de Tod Browning (*Freaks*), joyas de la arqueología cinematográfica restauradas (ciclo Lumière), "La Pesadilla Roja", (dos visiones de la propaganda anticomunista de los años 50), "Made in Spanish" (Una selección de películas realizadas en España y Latinoamérica), una selección de películas galardonadas por la FIPRESCI y la espléndida "Zabaltegui o zona abierta", completaban la muestra.

Entre el jurado se vieron a Mike Figgis (Ganador de la Concha de Oro el año pasado por *Leaving Las Vegas*), Maria de Medeiros, el iraní Abbas Kiarostami y Alicia Paz Gar-

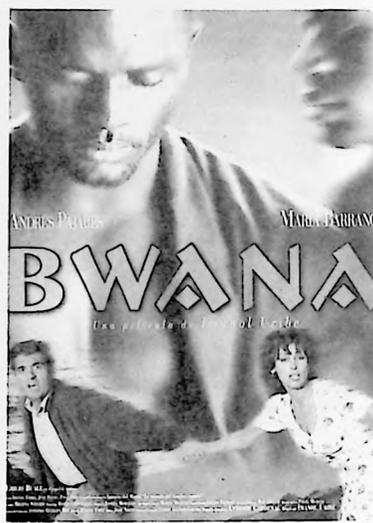


ciadiego (la esposa de Arturo Ripstein).

Carmen Sevilla, Almodóvar, Bob Rafelson, Carlos Saura, Chazz Palmintieri, Marisa Paredes, Imanol Arias, eran asediados una y otra vez por los periodistas y por una avalancha de jóvenes que se apostaban en las inmediaciones del hotel "María Cristina" a la caza de autógrafos.

Un Bertolucci desenvuelto presentó a sala llena *Belleza robada*, un filme disperejo pero con toques de gran artista. Alemania nos trajo *Engelchen* de Helke Misselwitz, el retrato de la desintegración anímica de una obrera de Ostkreutz, un sórdido barrio de Berlín. La violencia en todos sus be-moles, el sexo (con énfasis en el homosexualismo) y el racismo como una forma de xenofobia fueron temas recurrentes que aureolaban la muestra.

Un soberbio *Taxi* de Saura vino con una pareja de carismáticos actores (Ingrid Rubio y Carlos Fuentes),



Bwana de Imanol Uribe con un final perturbador y *Tu nombre envenena mis sueños* de Pilar Miró con sus actores fetiches Emma Suárez y Carlos Gómez, fueron puntales de la muestra española. Quizás el mejor film español fue *El perro del Hortelano*, también de la Miró con una refinada puesta en escena, fluidez narrativa y visual, ambientada en palacios portugueses y hablada en el verso clásico de Lope de Vega.

Brasil decepcionó con *Tieta do Agreste* de Carlos Diegues, absurdamente excesiva, con un guión carente de estructura y una Sonia Braga rellena con vestuarios fuera de contexto. ¿Qué habrá pensado Jorge Amado, el autor de la novela de todo esto? El peruano Lombardi se trasladó a la región de Pallas para indagar sobre los sangrientos rituales mochicas que aún perviven. Contundente y técnicamente bien facturada *Bajo la piel* cuenta, sin embargo, con ac-

tuaciones carentes de motivación psicológica.

Proveniente del teatro y con un bagaje de éxitos en el Royal Shakespeare Company, Trevor Nunn incursionó por primera vez en el cine con *Noche de Reyes* con una cuidada puesta en escena, una distante pero enigmática Helena Bonham-Carter, pero Shakespeare lo hubiera encontrado demasiado largo.

Venezuela trajo *Desnudo con narajas*, de Luis Alberto Lamata que continuaba luego a Biarritz, recibiendo un alto porcentaje del voto del público. La morbosidad visual con que Arturo Ripstein nos tiene acostumbrados volvió con un melodrama basado en un caso real de los años 1940: *Profundo Carmesí*, pero esta vez el enfoque fue más ponderado y menos excesivo que en films anteriores. Al decir de Ripstein: "Los protagonistas de mi película no son dos asesinos que se aman sino dos amantes que asesinan".

Definitivamente es un director con estilo, algo que no se puede decir de muchos otros. Raúl Ruiz se mofa de la Unión Europea (la calle donde habita Marcello Mastroianni se llama Maastricht) en *Tres vidas y una sola muerte*, una comedia inteligente, muy original pero débil en el hilvaneo de las distintas historias.

Carmelo Gómez y Emma Suárez en *El perro del hortelano* de Pilar Miró.



Ben Kingsley en *Noche de Reyes* o *Lo que Quieras* de Trevor Nunn.

El mejor film del Festival fue obviamente *Trainspotting* de Danny Boyle, que ha causado furor en los distintos escenarios del circuito fílmico. Como todo film polémico (años atrás fue el caso de *Pulp Fiction*) fue presentado en el velódromo de Anoeta. Es un film importante porque refleja un aspecto de la sociedad actual (el consumo de heroína) y representa un punto de vista, cínico, amargo pero con dosis de humor inteligente (y aunque estemos de acuerdo o no con los planteamientos) es un film que se arriesga y que triunfa, con un estilo trepidante y escenas alucinantes. Tampoco quedó atrás *Secretos y mentiras* de Mike Leigh, que llegaba a San Sebastián arrastrando la Palma de Oro recibida meses antes en Cannes y fuera de competencia. De una gran riqueza conceptual que ocuparía páginas de análisis, el rango interpretativo (como todo lo que es inglés) adquiere momentos de brillantez ante una cámara que permanece inmóvil por varios minutos mientras se desarrolla la historia de una negra que descubre que su madre biológica es blanca.

El amor entre dos adolescentes del mismo sexo (*Beautiful thing*, de Hettie McDonald), *Detrás del silencio* (una versión gay de *Kramer versus Kramer*) de Angela Pope, el documental de Nueva Zelanda *El crepúsculo de los dioses* de Stewart Main y *Neuro-*



Profundo Carmesí de Arturo Ripstein.

sia: 50 años de perversión de Rosa von Praueheim, documental donde narra su propio asesinato, fueron algunas de las películas tocantes al tema homosexual.

Otra neozelandesa *Broken english* de Gregory Nichols, una historia de amor entre un maorí y la hija de un inmigrante croata revive una violencia implícita entre el choque de culturas donde se aboga, en un final facilista, por la tolerancia. Aki Kaurismaki, el minimalista finlandés por antonomasia, nos trajo *Nubes pasajeras*, una mirada diáfana sobre un matrimonio desempleado, impregnado de nostalgia, humor negro, compasión, convirtiéndose en una de las mejores películas de Zabaltegui.

Las sesiones comenzaban a las 9 de la mañana y culminaban, a veces, a las tres de la madrugada. Es admirable reconocer el altísimo conocimiento que tienen los jóvenes espectadores, sobre todo los miembros del

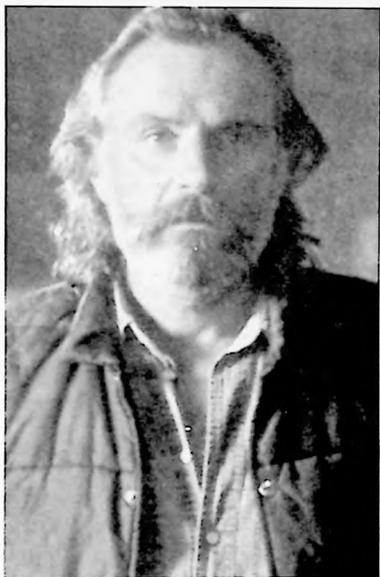
Festivales



Marcello Mastroianni y Ana Galiéna en *Tres vidas y una sola muerte* de Raouf Ruiz.



Norma Aleandro y Federico Luppi en *Sol de otoño* de Eduardo Mignogna.



Rade Serbedzija y Aleksandra Vujcic en *Broken English* de Gregor Nicholas.



PALMARES.

1. Mención especial del jurado: Ingrid Rubio. *Taxi* de Carlos Saura.
 2. Mención especial del jurado al director artístico Guy-Claude François: *Capitán Conan* de Bertrand Tavernier.
 3. Premio del jurado: *Pedar* de Majid Majdi.
 4. Premio del jurado a la mejor fotografía: Javier Aguirresarrobe, *Bwana* de Imanol Uribe.
 5. Concha de Plata al mejor actor: Michael Caine por *Sangre y vino* de Bob Rafelson.
 6. Concha de Plata a la mejor actriz: Norma Aleandro por *Sol de otoño* de Eduardo Mignogna.
 7. Mejor Director: Francisco Lombardi por *Bajo la piel*.
 8. Premio especial del jurado: *Angelito* de Helke Misselwitz.
 9. Concha de Oro a la mejor película, ex-aequo: *Bwana* de Imanol Uribe y *Trojan Eddie* de Gilles Mackinon.
- Premio Euskal Media: *Johns* de Scott Silver.
Premio del Público: *Some Mother's Son* de Terry George.
Premio FIPRESCI, ex-aequo: *Captain Conan* de Tavernier
La sombra del Emperador de Zhou Xiaowen.

Premio Euskal Media o Premio de la Juventud. Traemos a colación el nombre de Pedro Cifuentes por exudar una mística poco usual, en los avatares del pensamiento crítico.

En el día de clausura el cielo amaneció despejado y cuando el sol se encamina orondo la ciudad luce esplendente. Una feliz coincidencia para el recibimiento apoteósico con que Al

Pacino agradeció el Premio Donostia por la labor de toda una vida. Presentaría luego *Looking for Richard* incursionando en el renglón de dirección. Luego los cinéfilos prepararían maletas para el Festival de Biarritz que sucedía al de San Sebastián y para Sitges con su Cine Fantástico.

El sol nunca se oculta para los festivales de cine.

Tieta do agreste, una crónica con sabor a caipirinha

ALÍ RONDÓN

Escribir sobre *Tieta do Agreste* (1996) resulta fácil si consideramos nuestra familiaridad con la novela homónima de Jorge Amado (Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1978) y la telenovela de TV Globo con libretos de Aguinaldo Silva (1989). Las 120 horas en video tape protagonizadas por Betty Faria al frente de un *casting* que, entre otros, incluía a Reginaldo Faria, Yona Magalhaes, José Mayer, Tassia Camargo, Arlet Sales, Joana Fomm, Claudio Correa E. Castro, Cassio Gabus Mendes, Lidia Brondi, Ari Fontoura, Luiza Tomé, Sebastián Vasconcelos, Marcos Paulo, Armando Bogus y Otavio Augusto eran la crónica ilustrada, con elocuencia y encanto algo ingenuo, de una vida humilde. Una bahiana madura, acaudalada y snob regresaba a Santa Ana do Agreste para vengarse de la estrechez mental, la represión y el olor a naftalina de ese pueblito olvidado en la enorme geografía brasileña. A la impecable recreación de los años 70 y la amable fotografía de paisajes se agregaba la brillantez de los diálogos. La transformación incluso de algunos personajes se podía interpretar como apuesta optimista al futuro. Escrita con ironía, lucidez y comprensión, la telenovela reforzaba la verosimilitud del libro de Amado gracias a las actuaciones de la Sra. Faria y el elenco hollywoodense que durante ocho meses alternara grabaciones entre los exteriores de Jacarepaguá y los estudios en Río de Janeiro.

Meses antes de que arrancara la telenovela estelar de TV Globo sin embargo, Sonia Braga había vuelto a los Estados Unidos llevando consigo la obra de Amado. Al llegar a Nueva York una idea rondaba la mente de la actriz. Decidió llamar al novelista ese mismo día y así obtuvo carta blanca para poner en marcha el



Sonia Braga y Carlos Diegues.

proyecto. Acto seguido la Braga trató de involucrar en la producción al propietario del Sundance Film Institute, Robert Redford. Todo iba a pedir de boca hasta el día en que la estrella de *El beso de la mujer araña* (1986) y Betty Faria coincidieron en Italia. La última le comentó a su colega: "Sônia, adivinha o que eu vou fazer? O Tieta!" **Ipsa facto**, la superproducción se suspendió. Afortunadamente Amado persuadió a Sonia para que siguiera adelante ya que Faria sólo quería llevar el libro a la TV, la Braga contaba con su autorización para adaptarlo al séptimo arte.

En octubre de 1993 Cacá Diegues voló a Nueva York para hacer un co-

mercial de TV con Sonia y durante una cena en Manhattan la Braga le ofreció la dirección de *Tieta do Agreste*. Ante semejante propuesta el director de *Bye, Bye, Brasil* sólo puso una condición: "É pra já!".

Una vez en Brasil Diegues solicita la colaboración de Joao Ubaldo Ribeiro (**El poder del arte de la palabra**) para escribir el guión a cuatro manos y luego contrata al bahiano Antonio Calmón (*Vampi, Tropicaliente*) para los retoques finales. Mientras tanto el productor Bruno Stropiana compra los derechos de la novela. En opinión del director y co-guionista del film: "Redujimos las 700 páginas del libro a un guión de ape-

nas 120 para garantizar el nacimiento de una nueva historia. Si los libretos de Aguinaldo para TV exploraban al máximo el universo de Santa Ana do Agreste centrándose en la familia de Tieta, esta vez queríamos algo diferente". Apoyándose en la Ley de Cine que permite la participación de distribuidoras multinacionales y empresas privadas en las producciones cinematográficas brasileñas entraron en juego Columbia Pictures, la distribuidora francesa UGC y el Banco Económico. Un presupuesto inicial de 5 millones de dólares insuflaba optimismo al sueño que ¡por fin! cobraba forma definitiva. Con el financiamiento asegurado, todo sería más sencillo.

En junio de 1994 Diegues visita Bahía en busca de locaciones. Volverá ocho veces en lo que resta del año para investigar sobre tradiciones locales y ver las audiciones de los actores bahianos. El reparto estelar cuenta con Sonia Braga, Marília Pera, León Goes, Chico Anysio, Claudia Abreu, Zezé Motta, Jece Valadao y Andre Valli.

Llega febrero de 1995 y Vicente Amorim, asistente de dirección de *Tieta do Agreste* afina el calendario a cubrir en los meses venideros. Entre marzo y mayo, después de haber recorrido unos 2.500 kilómetros se escogen el pueblito de Picado, la playa Sitio del Conde y el popular Mangle Seco como locaciones claves para el largometraje. Poco a poco la escenografía gana el colorido de los lienzos de Varybé y una Sonia Braga emprendedora, entusiasta prosigue su batalla contra la balanza: "Estoy a diez kilos del peso de Tieta".

En junio el diseñador Ocimar Versolato, sensación brasileña en Francia, se incorpora al equipo. Será el encargado de vestir a Tieta con

modelos, pedrería, accesorios y pelucas dignos de su status. No olvidemos que la protagonista de la historia es una dama encopetada de Sao Paulo que regresa a ese fin de mundo allá en Bahía. La mayoría de los *storyboards* están listos y el director llega de Río de Janeiro acompañado de actores y actrices. ¡Pronto se oír la claqueta!

El 2 de agosto de 1995 comienza el rodaje. A pesar de una lluvia pertinaz que obliga a cambiar los planos de filmación toda esa semana, el trabajo fluye según lo previsto. Ocho días después estalla la bomba que nadie esperaba: ¡Quiebra el Banco Económico, uno de los principales inversionistas del proyecto! Por suerte los contactos y relaciones públicas de los demás productores se mueven a tiempo y en cuestión de horas el Banco Real ingresa a la *holding* de compañías que financian la realización de *Tieta do Agreste*.

Para octubre parte del equipo técnico y artístico filma en la playa Sitio del Conde considerada hasta entonces lo más cercano al paraíso, pero inexplicablemente el lugar se vuelve un infierno. Un sol calcinante y las dunas al norte de Bahía ponen a prueba la resistencia física del personal. Para colmo la casa de Tieta ha sido construida en un islote lo cual implica que hay que transportar cámaras, luces, reflectores, latas de película, equipos de sonido, micrófonos, carro, rieles, etc, en bote o chalana. Los riesgos son cada vez mayores y cualquier precaución parece poca. No son pocos los miembros de la *troupe* que suspiran aliviados el martes 10 de octubre cuando oficialmente concluye el rodaje. Sonia Braga regresa a los Estados Unidos y Diegues casi cae en estado de *shock* al descubrir que por un error en el sistema computarizado el montaje sufrirá un retraso de casi dos meses.

Febrero de 1996 marca el anuncio del regreso de Sonia Braga a la pantalla chica. Los brasileños aún no olvidan sus trabajos en *Gabriela* y *Dancing' Days*. Cacá Diegues se ha mudado literalmente a un hotel en Río para no perder de vista detalle alguno de la recta final, además de compartir impresiones con Caetano Veloso y Jacques Morelembaum en

la elaboración de la banda sonora. En abril vuelan a París para finiquitar la edición en los estudios de la UGC.

A diferencia de lo que advirtiera el poeta T.S. Elliot sobre el mes de abril particularmente como el más cruel del año, será mayo quien obstaculice ahora el lanzamiento de *Tieta*: Bruno Stropiana y la distribuidora Columbia TriStar se empeñan en "diferir" el estreno para invierno (agosto) por la inclusión en cartelera de verdaderos *blockbusters* norteamericanos como *Tornado* y *Misión Imposible*. Simultáneamente la actriz que el público deseaba ver al lado de Fabio Jr. en la telenovela *Antonio Alves, taxista* protagoniza un nuevo escándalo: rompe su contrato con la cadena SBT y se marcha a los Estados Unidos.

Finalmente sería en agosto cuando la cinta con fuerte olor a trópico llegara a las marquesinas y salas de proyección de 120 cines brasileños. Así a la filmografía de Carlos Diegues se sumaría un décimo tercer largometraje, precisamente la película que, después de la nominación al Oscar para *El cuarteto* (1995) de Fabio Barreto como mejor producción extranjera, está elevando el respaldo de los espectadores hacia la alicaída industria cinematográfica brasileña. Un sueño hecho realidad gracias al talento de esa trigueña de 45 años que adorna la portada de la revista *Set* (agosto, 1996; Año 10-Nº 8); ese poema de mujer consagrada hoy ante el mundo por haber encarnado en el celuloide a la trilogía de heroínas más famosas inventadas por la pluma de Amado: Doña Flor, Gabriela y Tieta. Fémimas que lejos de quedar en entredicho en estos tiempos de desencanto postmodernista nos seducen con besos mordelones y pícaras promesas de amor que saben a caipirinha.

El cine venezolano es femenino...

RICARDO TIRADO

- * *No se trata de juzgar su estética en 100 años de cine, sino a partir del sonoro, hace 60 años...*

- * *Divas silentes fueron Prudencia Griffel, Emma Soler, Aurora Dubain, Nora Serrador...*

- * *Sus estrellas y estereotipos: vampirasas, ingenuas, heroínas...*

- * *Mientras el cine venezolano lucha por sobrevivir, un grupo de mujeres lucha contra un aparato burocrático dominado por hombres...*

Una disgregación importante es aquella que solía definir Jorge Luis Borges como ficción, explicando que esa práctica es producto del ensayo de la memoria con todas sus trampas y entelequias, llegando incluso a manejarse con ligereza la palabra imagen. Misma que a veces sólo se refiere a una foto como tal, separada de la secuencia correspondiente en su conjunto; otras más, permite se utilicen para determinar un estilo o marcar una atmósfera. Esta indeterminación parece inevitable. Eso hace que los libros de cine con muchas fotos o un trabajo eminentemente gráfico como el que proponemos, pueda resultar una enorme decepción o una revelación con la tentación de mostrarnos más de cualquiera, más de lo que la película no fue capaz o no permitió, pero que con detenimiento podemos ver que tenemos allí atrapados los más variados mensajes y temperamentos. Una foto, una tarjeta postal, un póster de la actriz-fetiché podrían parecer iconos devaluados, cuando en realidad son imágenes robadas a una secuencia en el tiempo y su libre interpretación es una clara nostalgia del origen.

Mi primer contacto "real" con el cine y su gente, parte de cuando apenas cursaba el tercer grado de primaria en la escuela pública José María Páez con mi bella e inolvidable maestra -ignorando hasta hoy día por obra de qué duendecillo la convirtió de la noche a la mañana en luminaria del cine nacional-, Yolanda Leal, tal vez por ser la soberana de la Serie Mundial de Beisbol de aquel año glorioso para la Venezuela deportiva de 1944. La recuerdo perfectamente con su tez morena y rostro único, perdurando como símbolo de la belleza criolla en la pantalla (*Barlovento*, Fraiz Grijalba, 1945). Y me convierto en coleccionista de los rostros y figuras de las es-



Yolanda Leal.

trellas con mi amigo Joe Rolas -particularmente de las nacionales-, a pesar que mi familia no acostumbraba ver cine venezolano y francamente, yo empecé a interesarme en él, ya adolescente.

Existían unas barajitas con caramelos -siempre han existido- con los famosos y su colección total era objeto de premios menudos como entradas al cine y nunca se completaban, porque siempre faltaba aquella de Linda Duval o Xiomara Latos. ¿Quién las recuerda?

Tal vez por considerarlas "nuestras" o más accesibles en el ambiente artístico de aquella Caracas de entonces y sin capacidad de escapar a la necia manía tradicional de las tontas y pareciera inevitables comparaciones y parecidos físicos que las parangonaban con sus similares famosas de otras latitudes: Acquanetta (Aura Enriqueta Vera Davenport), con

su carrera hecha en Hollywood, y una exótica y cálida belleza muy tropical a lo María Montez en segunda versión siempre irremediamente comparada, y con apenas una sola película venezolana: *Somos modernos*, (Joseph Stanley, 1947).

La rubia y muy fina cantante operática Alicia Mikusky (*Alma llanera*, Manuel Peluffo, 1945) de quien aseguraban: "canta como Deanna Durbin y es idéntica a la graciosa mexicana Emilia Guiú". Y existían otros muchos casos como el de Graciela Naranjo, la exquisita intérprete del bolero a quien se la encontraba enorme parecido con una actriz de cierta tipología indígena muy enigmática de nombre María Luisa Zea, también mexicana, (*Romance aragüeño*, Domingo Mañero, 1939, *Misión atómica*, Manuel Lara, 1948). O como Yolín del Mar (Yolanda Méndez), considerada en razón "un monumento de mujer igual a Iyvonne de Carlo la actriz, y como bai-



Acquanetta (Aura Enriqueta Vera Davenport).

larina de rumbas una María Antonieta Pons" (*Las aventuras de Frijolito y Robustiana*, José María Galofré, 1944). Y muchas otras en una interminable galería de "dobles" nacionales y sus similares extranjeras consagradas, especialmente mexicanas y del cine norteamericano, que mejor es tratar de clasificar.

Alicia Mikusky y Erasmo Monasterios en *Alma Llanera* (Manuel Peluffo, 1945).



Ingenuas:

Un retrato femenino muy atractivo para toda clase de espectadores de ambos sexos, siempre han sido aquellas historias intrascendentes de chicas buenas y traviesas. Generalmente estas películas fueron comedias, donde las lágrimas de la protagonista se tornaban en sonrisa y las caricias podían transmitirse en gestos y miradas soñadoras. Estas comedias, que muchos han denominado de "teléfono blanco", en remedo del cine italiano de los años '30, generalmente exigían llevar pañuelo para ir a verlas.

Nuestras primeras ingenuas de la pantalla fueron sin lugar a dudas aquellas que con su talento lo mismo protagonizaron y representaron la inocencia lánguida junto a la destreza necesaria para desarrollar situaciones características del folletón con sus recursos y toda clase de golpes bajos aprobado por el público de todos los tiempos en la ópera, el teatro y luego en la pantalla.

La actriz y cantante Margarita Mora representó y animó tanto para la pantalla criolla (*Corazón de mujer*, José Fernández, 1932) como para la mexicana aquellos roles de mujer que, en un solo día vive la pasión más intensa de su vida, resultaría un vehículo adecuado para el lucimiento de Margarita Mora, cuyo rostro y simpatía sensual había entrado muy pronto en el gusto del público en general.

Graciela Montilla, una de las muchachas buenas más bellas del cine venezolano (*El rompimiento*, Antonio María Delgado Gómez, 1936, *Un buenmozo*, Ramón Peón, 1939), representó convincentemente ingenuas de sueños adolescentes que al final hacían realidad en una diversión sutilmente expuesta a través de diálo-



Graciela Naranjo



Margarita Mora.



Linda Olivier.

Dafne Acosta Rubio y Fernando Cruz en *Un sueño nada más*, Juan Corona, 1950.



Graciela Montilla (*Un buenmozo*, Ramón Peón, 1939).





Aurora Vargas.



Grecia Colmenares.



María Antonieta Cárpoli y Héctor Myerston en *El vividor* (Manuel Díaz Ponceles, 1977).

Lupita Ferrer.



gos bien intencionados en unas cuantas películas bien recibidas por un público ansioso de identificación y divertimento.

Dafne Acosta Rubio, fue la jovencita malcriada, caprichosa, tramposa y adorable (*Un sueño nada más*, Juan Corona, 1950, *Amores a los 15* y *Detrás de la noche*, Juan Corona, ambas de 1951), con una exitosa carrera compartida entre Venezuela, Argentina y Cuba. Por cierto, en su oportunidad la compararon por su tipo y forma de actuar con Mirtha Legrand y la verdad que como que si existe un gran parecido entre ambas. Hizo la transición

feliz de niña a mujer y toda una generación le adoraba, misma que se le rindió también en la televisión y, finalmente, como presentadora de estilo muy propio en el competitivo mundo del entretenimiento, luego que renunciara a su carrera de actriz.

Otras carreras breves, pero no por eso menos intensas, corresponden a Linda Olivier (*Flor del campo*, José Giaccardi, 1950), con mucha prestancia y fotogenia, quien alcanzaría el estrellato en otro tipo de roles con la llegada de la televisión. Con apenas una o dos películas, bellezas como Celsa Pieri y Yolanda Cárdenas (*Cortina de cristal*, 1958). Cuando asomó en pantalla María Antonieta Cárpoli (*El vividor*, Manuel Díaz Puncelles, 1977), la gente pensó que una estrella de dimensiones absolutamente de exportación de Venezuela para el mundo había nacido, cuyo rostro mostraba una sensualidad e ingenuidad inquietante, convirtiéndose inmediatamente en ídolo de la adoración masculina. Olga Henríquez (*Cuentos para mayores*, Román Chalbaud, 1964), toda una revelación. Como antes junto a ella misma, Reyna Hidalgo (*Pantano en el cielo*, Napoleón Ordosgoitti, 1957), con un tipo muy nuestro; como otrora Aurora Vargas (*Sangre en la playa*, Antonio Bravo, 1946), con su exuberante belleza morena y de extraordinaria simpatía, quienes con toda justicia eran mere-



Susana Duljm.

Lalá Gil.



cedoras de mejores y mayores oportunidades acordes con su talento, juventud y belleza.

Las ingenuas siempre han existido y existirán como hemos visto. Más recientemente podríamos citar una cincuentena de nombres gracias a las telenovelas, pero estamos hablando de actrices de cine que devinieron en otros géneros con la edad e indefectiblemente en la televisión. Las más famosas de todas han sido sin lugar a dudas Grecia Colmenares (*Agua que no has de beber*, Clemente de la Cerda, 1984, *Un país, un destino*, José Hernán Briceño, Samuel Roldán, 1983) y Lupita Ferrer (*Me ha gustado un hombre*, Gilberto Martínez Solares, 1964, *Ok, Cleopatra*, René Cardona Jr. 1970). La primera pasó la temida barrera de los 30 años para una actriz-ingenua, siendo aún capaz de representar quinceañeras. Totalmente afincada en Argentina marca

grandes diferencias con la Ferrer, porque ésta última, obviando ingenuidades, ha construido una impresionante carrera artística, desarrollada en diversas latitudes y, en consecuencia, con los más variados personajes, habiendo rodado más de veinte filmes entre acá, México y USA, entendiendo su fuerte la telenovela, género en que ha brillado con luz propia desde hace unos treinta años.

VEDETTES:

Es justicia mencionar a Lalá Gil Bustamante, una celebridad desde el mismo instante de su aparición (*Barlovento*, Fraiz Grijalba, 1945, *El sindicato del crimen*, Juan Orol, 1954) su primera y última películas. Modelo, actriz, bailarina, cantante y toreña, la mostraban como una mujer audaz y valiente totalmente desinhibida.



Susana Duijm.

Alfredo B. Crevenna, 1975) todas han sido de gran éxito, aunque la televisión sobre el cine, le ha brindado más y mejores papeles que la han consagrado por más de tres décadas en el gusto popular.

VAMPIRESAS Y ESTEREOTIPOS:

Imprescindibles para el género del melodrama, se las conoce como vampiresas, suerte de mujeres fatales, antiheroínas gozosas de disfrutar su poder de seducción, especialistas en arruinar o torcer vidas, aunque muchas caigan en sus propias trampas.

Totalmente alejada de los convencionalismos lució la bella y coqueta Luz Vega, como la joven sin entrañas y manipuladora de dos amigos que la enamoran instándolos a robar las joyas de la Virgen del Valle, en un

Tal vez el abarcar tantas facetas con su multiplicidad de acciones nunca permitieron se la etiquetara en ningún rol, pero no hay duda que fue la gran vedette de su tiempo, con campañas y trabajos en países como México, Cuba, Nicaragua, Colombia y Ecuador, su belleza de muñeca de porcelana y simpatía a raudales tenía como paradigma a Rita Hayworth con todo, incluidas sus largas piernas y melena rojísima.

Considerada como única en su tipo, Susana Duijm, crea todo un mito a su alrededor por su personalidad auténtica, facciones exquisitas y cuerpo perfecto que, comparado hoy día hasta despierta morbo (*Las noches calientes*, Vinicio Marinucci, 1958 y *María del Llano*, Elia Marcelli, 1965), bastarían únicamente para confirmar todo lo anterior.

Dentro de la pléyade de aquellas mujeres nuestras que nos hicieron soñar, está esa otra morena Olga Teresa Machado, graciosa y pícaro, artista por los cuatro costados comenzó de niña en la radio, el teatro y el cabaret revelando una energía y un temperamento que la hicieron sobresalir por sus recursos cómicos, lo mismo de sirvienta que de seductora artista de variedades (*Yo y las mujeres*, Giuseppe Scottese, 1957, *Trópico de noche*, Giuseppe Scottese / Alberto Guida, 1959).



Olga Teresa Machado.

Lila Morillo, con una personalidad rebelde, es dueña de una ambiciosa carrera que despegó como cantante y pasó rápidamente al cine y a la televisión. Si bien son escasas sus películas (*Isla de sal*, Clemente de la Cerda, 1964, *El reportero*, Rafael Baledón, 1966, *El poder negro*,

Lila Morillo.



acto sacrilego que será castigado con la muerte. Conocido el móvil, el pueblo tomará venganza contra la mujer (*Dos hombres en la tormenta*, Rafael Rivero, 1945). La mejor cinta de aquel año, tuvo como argumento la novela "Abismos azules" de Napoleón Ordos-

goitti, cineasta que retomaría el asunto en una nueva versión, con la vedette cubana, Gilda Magdalena (*Al sur de Margarita*, Napoleón Ordosgoitti, 1955, *Oro, mujeres y maracas*, Giuseppe Scottese, 1957), revelando un temperamento que encuadra a la perfección con su tipo de belleza fatal y



Erika Morgan.



Alicia Plaza.



Luz Vega en *Dos hombres en la tormenta*.

Gilda Magdalena.



"maldita". Aquí se vió el primer strip-tease del cine venezolano, en una erótica secuencia en la que la rubia intérprete se desnudaba en sombras a la luz de la luna.

Poseedora de uno de los rostros más agraciados de nuestra pantalla de todos los tiempos, Erika Morgan, venida del centro de Europa, lucía altanera y despectiva (*La orquídea*, Bruce Potter, 1950, *La niña de la venta*, Ramón Torrado, 1951), en su juego escénico predominaba la intención con su mirada azul profundo acompañada de actitudes sofisticadas que desfilaron por la pantalla luciendo su físico deslumbrante, pero de perdedora, al enfrentarse a la sencilla antagonista. En la actualidad es un poco lo que le ocurre a los personajes por encargo a la distinguida belleza de Alicia Plaza (*Los criminales*, Clemente de la Cerda, 1982, *La gradua-*

ción de un delincuente, Daniel Oropeza, 1985).

Imperio Zammataro (*Noche de machos*, Tito Rojas, 1986, *¿Inocente o delincuente?*, Daniel Oropeza, 1987), con sus formas rotundas llenas de sinuosidad, calzó los puntos de un ideal femenino de la masa más popular, extremadamente sexuales sus movimientos se la podía clasificar junto a Haydeé Balza, ahora seductora madura muy capaz de enloquecer jovencitos (*Generación Halley*, Thaelman Urgelles, 1986, *Móvil Pasiona*, Mauricio Walerstein, 1993).

Dominante y sarcástica, así lució Liliana Durán (*Papalepe*, Antonio Graciani, 1956), toda una grata presencia perturbadora, gracias a esa imagen prefabricada en el cine azteca fascinante y traidora que la etiquetaron. Como soberbias nos lucen Mimi Lazo (*Una noche oriental*, Miguel Curiel, 1986, *Terra Nova*, Calogero Salvo,

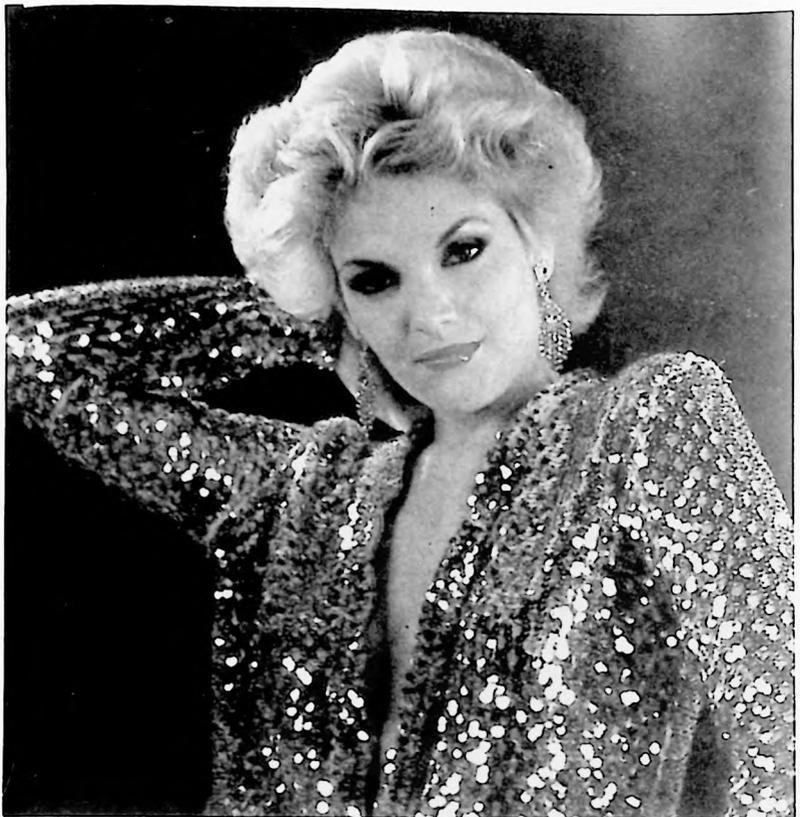


Lilliana Durán.

1992, *Mascaró, el cazador americano*, de Constante Diego, 1991), de indiscutible talento ha compuesto un friso de personajes bien complejos.

Como que Hilda Abrahams (*Tres tristes trópicos*, *Fiesta de cumpleaños*, José Alcalde, Eduardo Barberena, Miguel Curiel, 1982, *Al final del arcoiris*, 1993), mencionada como bomba sexy, no sólo sobrevive a la clasificación, sino que rompe con rebeldía el maniqueísmo de la industria, aterrada ante la posibilidad de ser considerada un símbolo sexual, muy a pesar del suceso de Kaína, que la convirtió en diva a niveles insospechados de proyección internacional.

Amparo Grisales



Hilda Abrahams

Hablando de divas, no podemos pasar por alto a la colombiana Amparo Grisales (*De mujer a mujer*, Mauricio Walerstein, 1986, *Bésame mucho*, Philippe Toledano, 1995), diosa-animal inalcanzable y cautivadora que la cámara parece adorar, convirtiéndola en una fascinación del público.

Pero la más perseverante y erótica presencia del cine venezolano lo es María Luisa Mosquera la niña-mujer de trece años (*Macu*, Solveig Hoogesteijn, 1988) basado en un sonado caso real que conmovió la sociedad venezolana trasladado a la pantalla en un filme laureado en medio mundo. Luego como la princesa de una corte europea unida a un príncipe indígena para procrear al primer bastardo americano (*Amérika, Terra incógnita*, Diego Rísquez, 1990).

Aunque toda esta galería de mujeres "malas" estaría incompleta sin Hilda Vera, una actriz recia y sorprendente quien luego de transitar en películas de escaso interés, alcanzaría el cenit en su madurez como artista, con sus personajes La Danta (*La quemada de Judas*, Román Chalbaud, 1974), Glafira (*Sagrado y Obsceno*, Román Chalbaud, 1975), La Garza (*El Pez que Fuma*, 1976), reconocida como la obra fundamental del dramaturgo y director Román Chalbaud y su intérprete ideal.



María Luisa Sandoval.



Elena Fernán.

HEROINAS Y OTROS TIPOS:

Si bien en el cine venezolano no han existido figuras equiparables a una Ingrid Bergman, Katherine o Audrey Hepburn, Meryl Streep, o de las que hablan español Dolores del Río o María Félix. María Luisa Sandoval, bellísima, intangible, con su natural distinción y maravillosa voz de matices la llevaron a interpretar una serie de tipos de heroína romántica tratados con mucho tacto y dignidad (*Besos robados*, Carlos Schlieper, 1955, *Pasional*, Augusto Genina, 1956), se la consideraba el rostro más perfecto aunado a su figura para la cámara cinematográfica. Entonces, ella es la forma suprema, culta, sobria y eficaz, pero el sentido y forma de ser de su existencia yace en otras manos, que habitan el es-

pacio de la producción y dirección y, al no admitir estereotipos es mejor desaparecer.

Viene a nuestra memoria, otra diva: Elena Fernán, dotada de una singular belleza, a la vez simple y agresiva, logrando con su sola presencia que sus personajes adquieran una fascinación inexplicable. Su transformación en mujer de sensualidad traidora y perversa (*Territorio verde*, Horacio Peterson, Ariel Severino, 1951, *Noche de milagros*, Enzo Russo, 1952), la mostraron perfecta para personajes ciertamente seductores y devastadores. Fernán, igual que Sandoval, no permitieron que el grand-guignol -entiéndase quien mueve el espectáculo-, accionara sus hilos, en aquella etapa errática y melancólica de nuestro cine avanzando los '50, que iba perdiendo su aura de encanto y deslumbram-



Hilda Vera.



¿Quién recuerda las barajitas?



América Alonso

Elba Escobar



Pierina España.



miento propios de la juventud, para dar paso a un cine más barato en serie.

Tomando en cuenta la estética femenina de los últimos treinta y pico de años, ésta continúa siendo óptima. Podríamos comenzar por Eva Moreno (*Acosada*, Alberto Dubois, 1962, *El Disco Rojo*, Amador del Villar, 1965); Pierina España (*Mara-caibo Petroleum Company*, Daniel Oropeza, 1973); Marina Baura (*Bodas de papel*, Román Chalbaud, 1979); Julie Restifo (*Homicidio culposo*, César Bolívar, 1989, *Reinaldo Solar*, Rodolfo Restifo, 1986, *La otra ilusión*, Roque Zambrano, 1991); Mayra Alejandra (*Manón*, Román Chalbaud, 1989); Flor Núñez (*Yakoo*, Franco Rubartelli, 1985); Corina Azopardo (*El escándalo*, Carlos Oteyza, 1987); América Alonso (*Seguro está el infierno*, José Alcalde, 1986); María Alejandra Martín (*Ifigenia*, Iván Feo, 1986, *Entre golpes y boleros*, John Dickinson, 1991); Eva Blanco (*La oveja negra*, Román Chalbaud, 1987). Como vemos el cine venezolano es un cine de estrellas femeninas, siempre lo ha sido.

En cuanto a las valiosas y brillantes generaciones de nuestro cine actual destacan: Dora Mazzone (*Sucre*, Alidha Avila, 1995, *Aire Libre*, Luis Armando Roche, 1996); Maya Oloe (*En territorio extranjero*, Jacobo Penzo, 1994); Sonya Smith (*Un sueño en el abismo*, Oscar Lucien, 1991); Gledys Ibarra (*Sicario*, José Novoa, 1994); Verónica Cortéz (*Aventurera*, Pablo de la Barra, 1989). Todas poseedoras de ángel, carisma, personalidad y belleza. Por supuesto, sin olvidar a Elba Escobar, una triunfadora por derecho propio con una filmografía respetable donde destacan (*Macho y hembra*, Mauricio Walerstein, 1985; *De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez*, Alfredo Anzola, 1986; *Golpes a mi puerta*, Alejandro Saderman, 1994) y la controversial María Conchita Alonso (*Con el corazón en la mano*, Mauricio Walerstein, 1988). Triunfadora absoluta, la diva nació en Cuba llegando a Venezuela a los 4 años, por lo que se la considera venezolana por su formación e identificación con el país en una carrera vertiginosa en el cine que ya alcanzó 30 películas.

Ahora bien, para que ellas existan y preocuparnos por su estética femenina en nuestras pantallas, habría que



Mayra Alejandra en *Carmen, la que contaba 16 años*, de Román Chalbaud.

preocuparse porque exista el cine venezolano. En la medida en que exista una producción de filmes constante y sostenida por el gran público iremos adelante, porque lo realmente

importante es desarrollarlo. Y mientras el cine venezolano lucha por sobrevivir, un valioso contingente de mujeres directoras luchan contra un aparato burocrático dominado por

hombres. Veamos: Marilda Vera (*Por los caminos verdes*, 1984, *Señora Bolero*, 1991); Malena Roncayolo (*Pacto de sangre*, 1988); Ana Cristina Henríquez (*Luna Llana*, 1992); Gabriela Rangel (*Corazones negros*, 1996); Solveig Hoogesteijn (*El mar del tiempo perdido*, 1977, *Manoa*, 1980, *Macu, la mujer del policía*, 1987, *Santera*, 1996); Alidha Avila (*Sucre*, 1995); Betty Kaplan (*De amor y de sombras*, 1994), Fina Torres (*Oriana*, 1985, *Mecánicas celestes*, 1994); Mónica Henríquez (*Crónicas ginecológicas*, 1992); Haydeé Ascanio (*Unas son de amor*, 1987); Esther Durán (*Anacleto Morones*, 1993); Mariana Rondón (*Cáscaras*, 1992, *Calle 22*, 1994); Haydeé Pino (*La ventana*, 1989, *Over the Rainbow*, 1994), Beatriz Lara (*La mujer del encanto*, 1994), Carmen Roa (*Auriga*, 1996), Geyka Urdaneta (*Ale, Luli, Luis y el brazo*, 1996), Belén Orsini (*Te quiero mucho, pero...*, 1996), et-cétera. ¡Bravo por ellas!

María Alejandra Martín



José Antonio Martínez Suárez: yo estoy hecho de cine

MARIO GALLINA



José Martínez Suárez con sus hermanas, Chiquita (Izq.) y Goldy (derecha), más tarde popularizadas como Mirtha y Silvia Legrand, respectivamente.

- Se podría decir que la literatura y el cine son las dos grandes pasiones de su vida. ¿Cómo nacen en usted esas inquietudes?

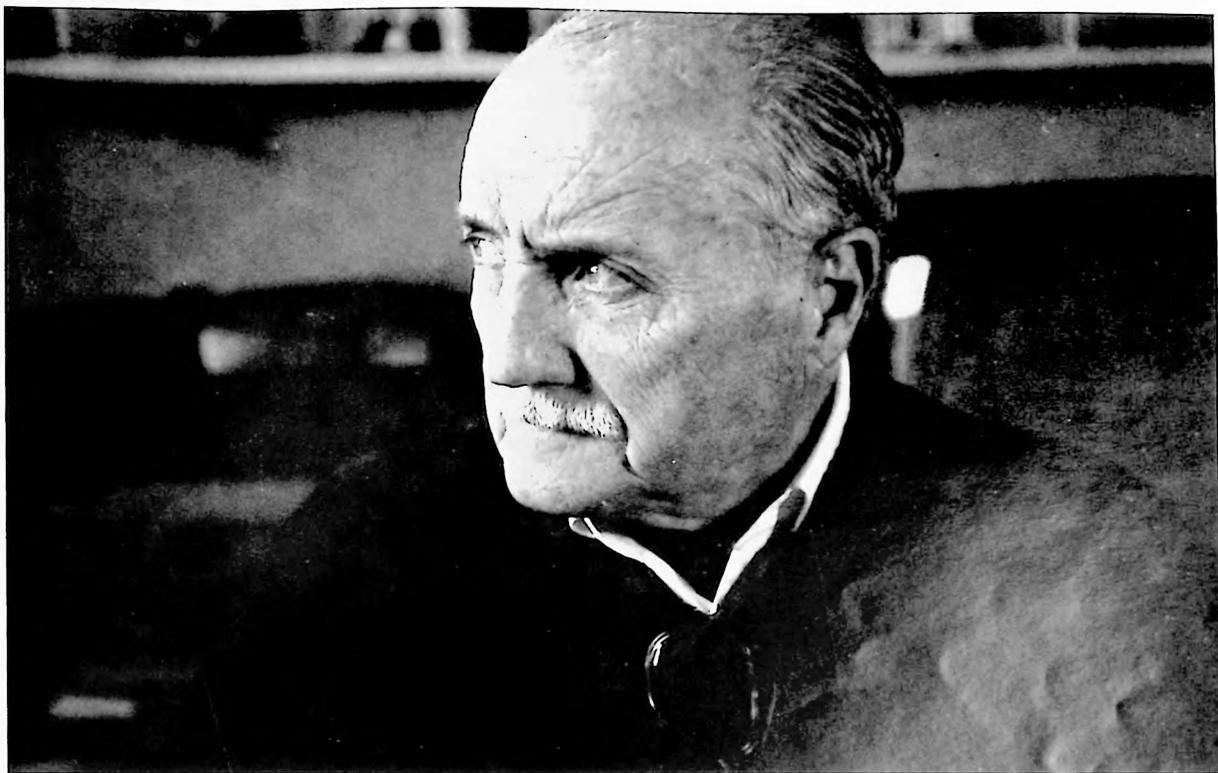
- Mi abuelo materno vivía en España. En Santander y Cádiz. El Norte y el Sur. Era hombre de pocas palabras y menos pulgas. Por razones de trabajo solía venir a América. Cada vez que preparaba un viaje, su mujer lo sabía porque veía que comenzaba a llenar de libros una cesta de mimbre. De acuerdo a la cantidad de libros, la abuela sabía cuánto tiempo pensaba quedarse en Argentina. No conocí a mi abuelo -murió tres meses antes de que yo naciera- pero estoy absolutamente seguro que fue él quien me legó los genes del amor por la literatura. Mi madre, que era argentina pero había estudiado en Santander, leía continuamente a José María de Pereda. "Peñas arriba", "La puchera", "El sabor de la tierra"... Esas fueron para mí, las primeras lecturas. A partir de allí, fui un lector

omnívoro: leí cuanto material pasaba cerca mío. Las muy buenas revistas que existían en aquellos tiempos: "Atlántida", "El Hogar", "Leoplán"; las hermosas publicaciones de Editorial Molino. Inicé una búsqueda insaciable, infatigable en pos de buen material literario. Ah!, el placer de encontrar un buen escritor y descubrir que tras él había diez, doce obras de su autoría, que me daba la posibilidad de internarme en su mundo creativo durante uno o dos meses... La alegría que experimenté al conocer literariamente a Alvaro Yunque, Mark Twain, Chesterton, Dickens, Manuel Gálvez.

Nací en Villa Cañas, al sur de la provincia de Santa Fe, pampa gringa e hispana. Cuando falleció mi padre a los 36 años -yo tenía once años y mis hermanas nueve- nos trasladamos a Rosario, 200 km. al N.E., donde mi madre continuó ejerciendo como docente de escuela primaria. Vivíamos en pleno centro. En los veranos, a la caída de la tarde y en

aquellos años, era una costumbre cotidiana en esa ciudad todavía pueblerina, pasear por la calle Córdoba, una peatonal muy importante. Mamá nos llevaba siempre a los tres hermanos a caminar por esas seis cuadras, de Corrientes hasta Maipú, ida y vuelta. Invariablemente, yo tenía un libro bajo el brazo y una vez que llegábamos a la calle Córdoba, corría hasta la primera esquina y me sentaba en el último umbral de la cuadra a leer. A los cuatro o cinco minutos, cuando ellas habían hecho el recorrido mirando vidrieras tranquila y descansadamente, me llamaban y me unía al grupo. Entonces nos tomábamos la mano para cruzar la calle y yo otra vez, volvía a correr los cien metros hasta la próxima esquina, para seguir leyendo otras siete u ocho páginas que era, más o menos el tiempo de tránsito paseante de mi madre y mis hermanas. Todo eso forjó mi





José Martínez Suárez (1995)

infancia, mi juventud, mi carácter, mi personalidad, mi vida, al fin.

En una ocasión en Rosario, en una librería de la calle San Luis al mil, propiedad de unos muchachos anarquistas -yo debía tener unos doce años- me recomendaron un libro. Debo confesar que en principio no me había llamado la atención porque estaba escrito por una mujer -esta es una buena ocasión para pedir disculpas al género femenino por el atisbo machista de la anécdota-. No recuerdo el título ni el tema que desarrollaba, pero sí el nombre de la autora: Marcela Tynaire. Lo que me llamó la atención es que muchos años después, el hermano de esa escritora -a la que nunca conocí- se casó con una de mis hermanas, y fue un importante director de nuestro cine con quien yo trabajé como asistente en varias películas: Daniel Tynaire. Es uno de esos extraños, misteriosos y por qué no, ingeniosos eslabonamientos que hace el destino, y que a veces no los advertimos por distracción, falta de

memoria o incapacidad. Pero quién sabe en cuántas oportunidades nos ocurren cosas de esa naturaleza.

Lo cierto es que de los libros al cine el paso lateral era insoslayable. La literatura es el basamento más inmediato, más sólido y más afianzado que tiene la cinematografía. En Villa Cañás vivíamos enfrente de una de las tres salas que había en el pueblo, y ese era mi ámbito preferido y natural de juegos. El dueño se llamaba don Humberto Bianchi y era el mejor amigo de mi padre; su hijo, Carlos, era mi mejor amigo. Solíamos esperar, a la entrada del pueblo, el vehículo que los sábados después de almuerzo traía la copia de la película que se exhibiría. Venía por camino de tierra desde Rosario, que como dije, está a doscientos cinco kilómetros de distancia de Villa Cañás. Eso era motivo para que con un grupo de chicos nos sentáramos a las afueras del pueblo, en una alcantarilla, para avizorar ese auto; porque tal vez habíamos escuchado que había llovido en

poblaciones cercanas y los caminos estaban intransitables, lo que implicaba el peligro y la desilusión de que tuviéramos un fin de semana sin cine. ¡Qué algarabía la nuestra cuando veíamos pasar a Don Zucarelli! Frenaba su coche, nos montábamos y llegábamos al cine como en comarsa. Entre todos, con el querido Tino Tombolini, el proyccionista, bajábamos la copia, que llevábamos como un trofeo por una escalera de sesenta peldaños, hasta la "casilla", así llamábamos al endeble y modesto tinglado de chapa que estaba en la terraza, con su único, mágico proyector. Ese ámbito, tenía el olor más hermoso que he percibido en mi vida: el olor a película de celuloide.

¿Dónde cursó sus estudios?

- Primero en Cañás. Al fallecer mi padre, pasé por un tiempo a estar pupilo en un colegio religioso de Rosario. Seguí mi formación en Buenos Aires y Rosario. Mi padre como ya



José Martínez Suárez con Mario Gallina, autor de esta nota. (1996).

dije, falleció en enero del '37 a los treinta y seis años, a raíz de lo que hoy se conoce como "mala praxis". Fijese qué curioso: esto trae a colación otra de las milagrosas casualidades de mi vida; cincuenta años después tuve que hacerle una diligencia a un amigo que estaba radicado en España; me pidió que le acercara un dinero a un tío suyo que vivía en Buenos Aires y a quien yo no conocía. La persona en cuestión era muy mayor, sumamente agradable y receptivo. En un momento de la conversación, me contó que había trabajado durante mucho tiempo como médico en el Hospital Español. Le pregunté si había estado allí alrededor de 1937 y si había conocido al doctor Jáuregui. Me contestó afirmativamente y se mostró extrañado de que yo supiera de ese facultativo. "Ud. sería muy pequeño en esa época", me dijo. Le respondí que sí, que lo había conocido porque operó a mi padre de una úlcera de duodeno, el 19 de enero de 1937, falleciendo al día siguiente. Entonces se inclinó hacia atrás con su silla, y señalándome, me dijo en forma taxativa: "Derrame interno". Me puse pálido y le pregunté si recordaba a papá. "Por supuesto que no recuerdo ese caso en particular -me respondió- pero no me extraña: Jáuregui cosía muy mal". Ahí entendí una situación que nunca pude bo-

rrar de mi mente: me veo en el recuerdo junto a mis hermanas en el consultorio de Jáuregui. Era un hombre sólido en su aspecto, por lo robusto, con gruesas gafas de carey. Mi madre sentada frente a él, y nosotros a espaldas de mi madre, en un sillón de tres cuerpos, con los pies que no nos llegaban al piso. Y escucho que mi madre le dice: "Dr. Jáuregui, vengo a presentarle a los tres huérfanos que usted acaba de hacer". Una historia que se dilucidó casi medio siglo después.

- ¿Qué tipo de cine le interesaba ver en la época en que vivía en Villa Cañás?

- Las películas no se elegían. Uno iba al cine. Pero no sólo en mi pueblo. En Buenos Aires ocurría lo mismo. La gente iba al cine. Se vestía para ir al cine. Recuerdo el placer que experimenté cuando la Sociedad Española empezó a pasar cine los viernes a la tarde. A partir de ahí, el festín cinematográfico empezaba ya en ese anochecer. Desde entonces, comenzó a ser el momento mágico de la semana. Esa sensación aún perdura en mí: los viernes a la tarde, aquella magia suele volver a convocarme.



Don Humberto Bianchi tenía contratada la distribución de la Warner; así fue que ví todas las películas de gangsters de la década del '30; el momento más brillante de ese cine "duro" que dejó en mí tanta memoria. Fue como la base de mi conocimiento cinematográfico; el placer por ese género y por sus figuras -Humphrey Bogart, George Raft, Pat O'Brien, Edward G. Robinson, James Cagney- hizo que intentara homenajearlos en la última película que rodé: *Noche sin lunas ni soles*.

Creo haber comentado con Ud. alguna vez, que en un verano rosarino -desde comienzos de diciembre del '38 hasta mediados de marzo del '39- fui al cine todos los días. A la tarde y a la noche, haciendo un promedio de siete películas diarias.

El placer de que la sala comenzara a oscurecerse y apareciera en la pantalla el mundo dando vueltas con la torre de radio de la RKO; o el escudo de la Warner; o el león de la Metro todavía rugiente. Y el pequeño desconcierto que nos ocasionó años después cuando ese león se convirtió en una figura de yeso en alto relieve. La figura femenina, emblema de la Columbia, levantando su tea en alto, que nos informaba que en instantes iba a comenzar la magia de la aventura, o del terror, o del suspense, o de la carcajada... Una vez leí

que una persona se suicidó viendo *Fantasia*, de Disney, en la sala del "Gaumont". Yo no me voy a suicidar ni viendo una película ni de ninguna forma, pero si algún día me muero, me gustaría morirme viendo una buena película.

- ¿Qué pensaba su madre de esta enfervorizada dedicación suya a la literatura y el cine?

- Mi madre la alentaba. De todas formas, recuerdo que los domingos en la noche, en Cañás -yo tendría a lo sumo siete, ocho años- cuando ya se terminaba la semana, mientras comíamos, yo les rogaba a mis padres que me permitieran ir al cine que quedaba en la vereda de enfrente. Ellos sonreían y respondían: "Sí, al cine de las sábanas blancas". En verdad, pocos minutos después, yo debía quedarme dormido en la mesa o iría tambaleándome a la cama. Era nada más que el fervor interior que me movía a pedirlo, porque físicamente no estaba como para ir. Pero sí, mi madre me alentaba, porque veía en mí un interés y una pasión auténtica. Ella



Rubén Tiziani, Lautaro Murúa y José Martínez Suárez durante el rodaje de *Noches sin lunas ni soles* (1984).

no sabía adónde me iba a conducir ni qué me podía deparar, pero era un placer que no lastimaba; un placer que me gratificaba a mí y por ende también a ella. Supo ver que el cine y la literatura eran el alimento que yo necesitaba para vivir con alegría.

- ¿Cómo se produjo su primer contacto con el cine argentino, no ya como espectador?

- Chiquita, una de mis hermanas, ganó un concurso que auspiciaba una audición de crítica cinematográfica que se llamaba "Diario del Cine". Se transmitía a las dos de la tarde por Radio Belgrano. El premio consistía en contratos por los cuales las ganadoras iban a participar en una película. Esa imprevista y milagrosa circunstancia provocó nuestro acercamiento físico a los estudios cinematográficos. Mi madre solía acompañarla. Los hermanos suelen tener una actitud reticente en eso de acompañar a cualquier parte que sea a las hermanas. Pero en mi caso era al revés: yo pedía, insistía, imploraba que me permitieran acompañarla porque eso significaba el pasaporte para poder estar en un estudio y ver todo por dentro. Recuerdo que en Efa presencié la filmación de *Si yo fuera rica*, de Carlos Schlieper y *El más infeliz del*

pueblo, de Luis Bayón Herrera; En Argentina Sono Film, la de *La casa de los cuervos*, de Carlos Borcosque. Yo no podía creer que estuviera viendo desde atrás de la cámara lo que hasta entonces veía frente a la pantalla. El tiempo se detenía para mí. Ahí aprendí a darme cuenta que al fin y al cabo, una película es una playa inmensa formada por muchos granitos de arena. Yo estaba viendo como se fabricaba cada granito, que separado uno de otro, no significaban nada, pero todos juntos terminaban siendo esos visionamientos que lo trasladaban a uno a épocas pasadas, países desconocidos, situaciones divertidas o circunstancias dramáticas imprevisibles. También aprendí que una de las primeras condiciones que debía tener una película, era desprender de su asiento al espectador, sin que él lo advierta, y ubicarlo en medio de la acción. Como si uno fuera una mosca; los demás no lo ven, y la acción se sigue desarrollando.

- Su actividad específica en el mundo del cine comenzó en Lumiton. ¿Cómo se dieron las circunstancias para que comenzara a trabajar allí?

- En Lumiton había un hombre que figuraba en los títulos de las películas de esa época como encuadrador.

CHEVE DEL SUR
 PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS
 S.R.L.

Deslumbrante...
 Lujosa...
 Espectacular...!
 La emoción musical
 más sensacional
 de los últimos tiempos!

IKO AYO
 TATO BORGES
 CLAUDIA
 SERGIO CORONA
 ENRIQUE DUMAS
 ROBERTO
 ESCALADA
 NESTOR FABIAN
 ESCOLA DO
 DANZA DE MONSIEUR
 OLGA FRANCES
 RAMON FUSISAWA
 RAMONA
 CALARDA
 JUAN
 RAMON
 DIANA MAGGI
 LUIS
 MEDINA CASTRO
 MONICA MILLAN
 CHICO NOVATO
 LOS WANDERBULL
 LOS ARRIELOS
 LOS RAWANCO
 ALBERTO OLMEDO
 MARIA E ROSETTA
 ORQUESTA TOKYO
 ATAHUALPA YUPANCA
 GORTIA ACOSTA - BLACKIE
 ALFREDO BARBIERI
 ELISA DANIEL - PELELE
 ANGEL MAGANA - LUIS SANDRINI
 FIZEL PINTOS - MARCOS ZORZEN
 Y LOS BAMBAS
 OLGA FRANCES EMILIO BORGES
 PITIMOS BRASILEOS
 CENTRO ONINAWENSE

**"VIAJE DE
 UNA NOCHE
 DE VERANO"**
 AN ANIMACIONE
 EASTMANCOLOR

MUSEO
 GIUSEPPE CAVALLOTTI
 ENRIQUE LUMIN
 JOSE MARTINEZ SUAREZ
 YANE MILJICA
 AXLOS HIMALAYI

RODOLFO M. TASSADA • ALBERTO ETCHERHERE • MAURO VANARELLI • TITO RIBERO • PRODUCCIONES L.M.

"Encuadre: Francisco Oyarzábal"; así se leía en los cartones de presentación de las películas del sello. En verdad, era la persona de confianza del Dr. César José Guerrico, propietario del estudio, y mano ejecutora de éste. Cumplía las funciones de lo que hoy se llamaría productor; pero en aquella época, ese título no se utilizaba aún en la Argentina. Oyarzábal -a quien cariñosamente llamábamos "Peque"- provenía del periodismo. Dispuesto para la conversación, irradiaba simpatía. Era distinguido, afectuoso, y con una fuerte personalidad. Organizaba las películas y determinaba -sin duda que en consulta con los dirigentes del estudio- las propuestas de rodaje anual. Un verano, decidieron que Mario Carlos Lugones, uno de los asistentes que ya tenía cierta práctica, fogueado junto a Francisco "El Nene" Mugica, debutara como director con una película llamada *Paso a la juventud* y que luego se estrenó como *Se rematan ilusiones*, con libro de Wilfredo Jiménez, un guionista uruguayo que por primera vez iba a incursionar en el cine. Como era época de vacaciones, el Peque me propuso estar en el rodaje; habló con mi madre, quien aceptó de inmediato. Para mí fue como tocar el cielo con las manos. Oficié como "oyente", sin figurar por supuesto, en los títulos. En aquellos tiempos, todavía no existía el sindicato para determinar con claridad las funciones de cada miembro del equipo. Por eso las labores a realizar eran variadas: lo mismo te tocaba transportar la batería de la cámara como ayudar a confeccionar la planilla de rodaje o ir a buscar un café o una gaseosa a quien lo requería. Posteriormente trabajé mucho con Lugones, ya como asistente.

- ¿Qué nombres que hayan ayudado a su buena formación, rescata Ud. de toda su etapa lumitoniana?

- Pepe Herrero y José Arturo Pimentel, dos brillantes asistentes que sabían tanto, que no tenían ningún empacho en enseñar y transmitir a todos los que tenían a su alrededor; fueron como mis hermanos mayores. Igual que Alfredo Traverso, un maestro como director de fotografía; Pedro Marzioletti y Aníbal González Paz, camarógrafos; Franz Pchal, or-



José Martínez Suárez, con su esposa Nené Lovera, en Villefranche (Cote D'Azur), Francia. (1981).

ganizador administrativo; Nello Melli, montajista, sumados a los ya nombrados Oyarzábal y César Guerrico. En Lumiton había una particularidad que se convirtió en un símbolo del estudio: el que sabía le enseñaba al que no sabía y punto. No había secretos, ocultamientos, misterios ni escondidos mezquinos. Todo el mundo estaba al servicio de mejorar un producto y elevar un nivel de conocimientos y cultura. A eso se debe que siempre haya sido considerado como una auténtica universidad del cine.

- En aquellos años, eran dos los estudios que lideraban: Lumiton y Argentina Sono Film. ¿Existían diferencias sustanciales entre uno y otro?

- Ambos tenían características bastante precisas que los distinguían. Si uno entraba a una sala con el film ya comenzado, no era difícil detectar a cuál de los dos sellos pertenecía. Cada uno tenía características diferentes, códigos distintos, elencos estables. Pero esto no sucedía sólo con estos estudios: al visionar dos o tres minutos de material, ya era advertible qué producción era de Efa, San Miguel, Río de la Plata o Pampa Film sin temor a equivocarse.

- Digamos que eso era lo que se veía en la pantalla, pero las pautas de trabajo ¿eran diferentes en los estudios?

- No sé, no creo. Yo trabajé sólo en Lumiton y después fui independiente. Pero creo que no. Creo que los códigos de trabajo eran más o menos similares: no existía un horario demasiado estricto en lo que hace a cantidad de horas de labor. Sí en lo que fuera puntualidad de citación. Pero había días de jornadas extensas, de diez o doce horas y no se pagaban horas extras. De todas formas, la gente de Lumiton trabajaba feliz, contenta, con alegría. En aquel tiempo, un grupo de jóvenes entre los que se contaban Raúl Orzábal Quintana, Tito Sontag, Bernardo Arias y yo, estábamos autorizados a dormir en el estudio; para nosotros era un placer llegar allí los lunes en la mañana y quedarnos hasta el viernes: teníamos personas que nos atendían, y en la noche, una vez finalizado el rodaje -por lo general a las 20.45 hs.- comíamos en "La cuchara de palo". El restaurant de Paquito Stanzani, que forma parte de la historia de Lumiton, y que quedaba enfrente, cruzando la Av. Mitre. Luego volvíamos al estudio, encendíamos las luces del set y "jugábamos" a cómo podía ser

el rodaje del día siguiente; claro que sin las cámaras que estaban guardadas en el cuarto correspondiente, pero teníamos el "Dolly". Lo movíamos y hacíamos las propuestas. Hoy no sería aventurado admitir que éstas -a veces- eran mejores que las que luego se efectivizaban.

- *¿En qué año exactamente cerró Lumiton?*

- Alrededor de 1960. Pero la debacle comenzó diez años antes, cuando el estudio se malvendió; entraron capitales que no provenían de fuentes cinematográficas y la producción derivó hacia un afianzamiento político del régimen peronista. Lumiton pasó a tener utilidad solamente como un edificio que se alquilaba para realizadores de otras empresas. Al final, terminó por desaparecer extinguiéndose definitivamente. Fue una lenta y dolorosa agonía.

- *En algún momento, nuestro cine fue líder en varios países de América. Luego vino la declinación. Hay muchas opiniones respecto a por qué ocurrió esto. ¿Cuál es la suya?*

- Supongo que fueron varios los motivos. Creo que fue en los '40 cuando se convocó a una reunión de cancilleres latinoamericanos que firmaron un acta, por la que, se comprometían a que, en caso de que alguno de sus países sufriera una agresión, los restantes acudirían en ayuda del atacado. En diciembre de 1941, se produjo el ataque a Pearl Harbor; Argentina fue uno de los pocos países -creo que el único- que no cumplió con lo estipulado en aquel acta. Esto provocó posteriormente, el inicio de sanciones para nuestro país, emanadas de Estados Unidos; una de esas medidas fue la supresión de la cuota de película virgen, con lo cual, comenzamos a gastar el stock de material que teníamos en depósito. La cuota que nos tenía asignada EE.UU. fue transferida a México, cuya industria comenzó así a expandirse y ganar los mercados del Pacífico. Esto, sumado a una propuesta cinematográfica local que estaba determinada por los avatares políticos y que obligaba a evitar toda temática que mostrara la visión de una realidad argentina que no fuera la impuesta oficialmente. Un

ejemplo de esto fue *Barrio gris*, la película de Mario Soffici. Por exigencias de Raúl Alejandro Apold, subsecretario de Información y Prensa, hubo que hacerle un agregado al final, por el cual el espectador toma conocimiento de que todos los hechos sucedidos en la película han ocurrido en una época anterior, y que ahora, en ese *barrio* que era *gris*, los niños concurren al colegio felices, con delantal blanco almidonado y un agente de policía detiene el tránsito para que las criaturas crucen la calle. Y este que cito, es sólo uno de los tantos casos de censura que se debía soportar. Si verificamos históricamente la producción de esos años, comprobaremos que como nunca, en nuestro cine se recurrió a la producción literaria extranjera, dando por resultado la visión de una realidad argentina como si hubiera sido captada desde un avión estratosférico, en vuelo nocturno y sin elementos técnicos de visionamiento.

- *En la década que va del '50 al '60 ¿cómo encauzó su trabajo?*

- Inmediatamente después de la guerra, llegó a Buenos Aires un escenógrafo francés llamado Jean de Bravura, que ingresó en Lumiton. Era un hombre ecléctico, moderno, inteligente, activo; tiempo después, Jean Parret, connacional suyo y accionista en Cinematográfica Interamericana, le propuso trasladarse a este sello. Concretado el pase, de Bravura cumplió allí funciones de productor ejecutivo. Como me conocía de su etapa lumitoniana, me ofreció -al igual que a otros compañeros- trabajar en el nuevo sello. Acepté porque en Lumiton ya no estaba la gente que yo quería y respetaba. Como le dije antes, el estudio había cambiado de manos y se había producido una dispersión, una diáspora notable. En pocas palabras, no me sentía para nada cómodo. Así fue como dejé de estar mensualizado y tomé la determinación -bastante riesgosa por cierto, porque yo ya estaba casado y tenía mi familia- de trabajar como independiente. Eso significaba que cobraba mientras trabajaba y cuando terminaba alguna de las labores en curso, tenía que esperar que apareciera otra. Me arriesgué y no me fue de-

masiado mal; en Interamericana estuve dos años y después, pasé a manejarme absolutamente como independiente, trabajando como asistente de distintos realizadores. Por aquella época, también comencé -ya como director- a hacer cortometrajes publicitarios, institucionales y labores informativas cinematográficas.

- *En su etapa de asistente de dirección, trabajó con importantes realizadores. ¿Qué dejaron en usted cada uno de ellos?*

- Todos, de una u otra forma, fueron maestros. Fui asistente de Manuel Romero, Carlos Hugo Christensen, Carlos Borcosque, Daniel Tinayre, Kurt Land, Enrique Cahen Salaberry, Augusto César Vatteone, Antonio Ber Ciani, Leopoldo Torre Nilsson... Creo que si en cualquier menester de la vida, uno está atento a lo que sucede a su alrededor y tiene la suficiente capacidad como para saber seleccionar la información valiosa y positiva que recibe, eso va dejando un resguardo de memoria, conocimiento y práctica. Es lo que le permite luego poder utilizarlo como experiencia para soslayar -o al menos atemperar- los problemas que puedan presentarse en cada actividad. En una palabra: la práctica se adquiere teniendo los ojos abiertos en todo momento.

- *¿Cuáles fueron las condiciones que llevaron a la concreción de su primer largometraje?*

- A 70 metros del Obelisco, en Diagonal Norte al 1100, vereda impar, existía un baldío donde se había levantado una gran carpa que se utilizaba para representaciones teatrales. Una compañía independiente montó allí *El crack*, de un autor llamado Solly. Trataba sobre "la otra cara del fútbol", (ese era su subtítulo) y hablaba de lo que la tribuna no vé: la negociación turbia, lo delincencial, la verdad cruda... En fin, la trastienda de la cosa. Cuando la ví me llamó la atención, pues formaba parte de un profundo interés mío por el género realista. Interés, que ya se había manifestado en mí, al ser ferviente, asiduo y continuo espectador del cine italiano que había llegado a nuestro país después de la Segunda Guerra.

En varias oportunidades comenté con amigos lo interesante de esa obra y mi insistencia para que la fueran a ver. En un momento en que estaba dando clases en la Escuela de Cine de Santa Fe, un alumno me preguntó: "Señor: ¿Es cierto que Ud. va a dirigir?", le respondí que no, e inquirí de dónde había sacado eso. "En 'La Prensa' de hoy, publican una nota que dice que *El crack* va a ser dirigida por Ud.", me dijo. Me llamó la atención; no tenía el más mínimo conocimiento de eso. Supuse que era una típica maniobra a la que se solía recurrir en esa y en otras épocas: un productor lanzaba una gacetilla falsa que le servía como peldaño para establecer contacto con otro e interesarlo para que aportara su capital a fin de ayudar al financiamiento de la película. Cuando llegué a Buenos Aires, me puse a averiguar y resultó que había mucho de cierto: mi socio y muy querido amigo Carlos Alberto Parrilla, uno de los grandes y auténticos productores que tuvo nuestro país, había estado en una reunión donde alguien había manifestado interés en que yo dirigiese. Alberto sabiendo de mi entusiasmo con la pieza, le habló de *El crack*. O sea que me encontré en una posición en la que no tenía que proponer, ni negociar, ni discutir: el rompecabezas se había armado de tal forma que la película nacía sin que yo hubiera gestado el parto. A partir de allí no fue demasiado difícil; yo tenía mucha práctica como asistente, y Alberto un gran empuje como jefe de producción. El resultado fue un film que hoy todavía, puede verse.

- *Es común que a un director en su primer trabajo, la crítica le señale que ha querido decir demasiadas cosas. ¿Sucedió esto con Ud.?*

- Yo confío muy poco en los críticos argentinos. Pocas veces coincidimos. Quizá tengan razón ellos, pero todavía no me lo han demostrado. Tal vez haya algo de cierto en eso de que sin que uno se lo proponga ni lo tenga como previsión, pueda suponer que su primer película es la única que va a llegar a hacer, y por lo tanto, sienta que tiene que volcar todo en ella. A mí no me pasó. Hicimos con Alberto una adaptación de la pieza

teatral y tratamos de que el film fuera de obligatoria necesidad de visionamiento cuando se quisiera saber qué pasaba en Argentina en 1960. No sólo con la problemática natural de un país en cualquier momento de su historia, sino que reflejara cómo se hablaba, cómo se vestía la gente, que comía, que ocurría en los niveles cotidianos cada día de la semana. Un fresco donde dije lo que quería decir y lo que me interesaba mostrar.

- *Cuando los revisionistas hablan de la generación del '60, invariablemente aparece su nombre junto al de otros realizadores: Manuel Antín, Lautaro Murúa, Simón Feldman, Enrique Dawi, Rodolfo Kuhn, Ricardo Alventosa, David Kohon, entre ellos. ¿Uds. tenían conciencia de que formaban parte de un movimiento que con Torre Nilsson y Fernando Ayala a la cabeza, quería dar un nuevo cauce expresivo a nuestro cine?*

- Nilsson y Ayala ya habían hecho películas antes. Como movimiento propiamente dicho, si es que existió, no estuvieron nunca a la cabeza porque jamás nos reunimos con ellos. Es más: no tuvimos reuniones entre nosotros mismos. Supimos que eramos "la generación del '60", cinco años después. Siempre relato un hecho que lo tomo como precisa metáfora: en *La Cartuja de Parma*, Stendhal cuenta que su protagonista, Fabrizio del Dongo, está durmiendo en una posada. Lo despierta el ruido de caballerías y sables. Se asoma por la ventana y pregunta qué pasa. Le dicen que hay una batalla en la vecindad. Se viste presurosamente, va a la lucha y sale indemne. Muchos años después muere, sin llegar a enterarse que había estado en la batalla de Waterloo. Nosotros estuvimos en la generación del '60, pero no lo supimos hasta que alguien, más tarde, nos lo dijo.

- *"Dar la cara", su segunda película, está considerada como uno de los pilares fundamentales de ese movimiento. ¿Usted cree que es su obra más acabada?*

- No sé. Es posible. Si es así, quizá se deba a que estaba tocando un tema urticante, que era precisamen-



te la actualidad que vivía la juventud argentina. Lo hacía a través de tres personajes, con los cuales pretendíamos completar la gama de pasiones que se desarrollaban en los distintos niveles sociales. Ellos eran el hijo de un vendedor de diarios, un estudiante judío proveniente del interior del país, santafecino para más datos, que se radica en Buenos Aires, y el hijo de un industrial cinematográfico. Usted recordará que existe una novela llamada *Dar la cara*, de David Viñas, guionista de la película; pero lo interesante es que la novela fue escrita después de la filmación. David la presentó a un concurso que organizó la editorial Sudamericana, y con ella completó y ratificó ese eslabonamiento crítico que ya había enunciado en el film.

- *... pero el guión cinematográfico lo hicieron conjuntamente Ud. y Viñas...*

- David me acercó un guión literario que se llamaba "Salvar la cara". Durante no menos de dos meses y medio, ambos trabajamos en él hasta lograr el guión definitivo.

- Hay un hecho curioso con respecto a este film y su participación en un festival cinematográfico...

- Sí. *Dar la cara* había tenido una buena repercusión de público y crítica. En el festival cinematográfico que se realizó en Mar del Plata ese año, todos los jóvenes que habíamos hecho películas independientes, tratábamos de conseguir un espacio matutino para que los invitados extranjeros, técnicos, críticos, productores, etc., vieran nuestro material. Eran esfuerzos absolutamente personales ya que a nivel oficial no teníamos cabida. Se nos hacía muy difícil, por lo que apelábamos a las mil y una argucias: nos íbamos a los hoteles donde se alojaban las delegaciones y poníamos invitaciones en los casilleros de la recepción, para que concurrieran a ver nuestros films. Habíamos alquilado una sala, y teníamos cuidado, claro, que nuestra exhibición -que realizábamos por las mañanas- no se superpusiera con la de alguna película importante o con la de algún amigo. Así conseguíamos que concurrieran figuras y cronistas extran-

jeros. Después que se pasó *Dar la cara*, Lino Micicché, crítico del diario socialista italiano "Avanti", de Roma, me comentó que la película le había interesado muchísimo. Le agradecí, claro; pero uno siempre supone que puede tratarse de una cortesía y que no debe tomarse tan al pie de la letra, sobre todo cuando se trata de conceptos demasiado elogiosos, como era en verdad en este caso. Una mañana, cuatro o cinco meses después, recibí una llamada de Lino desde Italia, preguntándome por qué no contestaba a los cables que me habían mandado, invitándome a presentar el film en la Reseña Latinoamericana de Sestri Levante. Le contesté que yo no había recibido nada. Me dijo: "Por supuesto que Ud. directamente, no. Los he enviado al Instituto de Cine". Fui al Instituto y allí, detenidos, amontonados en el fondo de un cajón, estaban todos los cables. Hablé con Gotti Aguilar, que era en ese momento el director nacional y me dijo que la película no era la indicada para ir al exterior porque no mostraba una realidad argentina positiva y no dejaba bien parado al país. Comencé a moverme por mi cuenta y averigüé que había un contrabandista que traía sábanas del Uruguay para aquí; lo fui a ver a un hotel de la Av. de Mayo y una tarde le dejé las once latas con la copia de *Dar la cara*. A las nueve de la noche, un amigo uruguayo, Walter Achugar, me llamó desde Montevideo para decirme que el material había llegado y lo tenía en el living de su casa; desde allí los rollos partieron para Sestri Levante, adonde también concurrí yo. Al llegar me encontré con la delegación argentina que iba con siete películas oficiales que ya habían sido presentadas en muestras paralelas del Festival de Cannes. El director de cinematografía, Gotti Aguilar, también había asistido; se comportó con mucha dignidad, me saludó, no me dijo ni una sola palabra sobre el hecho de que yo había roto por las mías, la prohibición que él había impuesto. Y cada vez que se proyectaba una película argentina en la Reseña, como es costumbre, la fila once o doce, ocupada por la delegación oficial, era iluminada antes de comenzar la exhibición, como una forma de ser presentados; demás está decir que yo

no formaba parte de esa delegación oficial. Bueno, al fin, el día que terminaba el festival, me fui por la mañana a Cinque Terre, una población vecina. Cuando regresé, en tren, vi por la ventanilla, que en el andén un grupo de gente me estaba esperando y gritaba: "¡Ganaste, José, ganaste, José!". Al llegar al hotel, había una invitación de Gotti Aguilar para formar parte esa noche de la delegación. Lo llamé y le dije: "¿Cómo se le ocurre que hoy pueda abandonar a mis amigos? Todas las noches estuve sentado en la fila veinte con ellos, bajo ningún aspecto pasaría hoy a integrar oficialmente la comitiva". El hecho fue que *Dar la cara* ganó el segundo premio; el primero fue para *En un balcón vacío*, una de las películas más bellas que vi en mi vida. Fue dirigida por Jomi García Ascot, a quien Gabriel García Márquez le dedicara años después, *Cien años de soledad*.

- Su tercer largometraje conlleva un alejamiento del país ¿por qué?

- Dirigí *La salamanca*, uno de los episodios de "Viaje de una noche de verano". En cuanto al por qué, bueno, si un estafador (antes) iba preso, quien estafa a la cultura también debe ir preso. Yo me castigué exiliándome por propia voluntad en Chile, por haber cometido el error de intervenir en una película que no merecía constituirse como tal.

- Hoy, a la distancia ¿no sigue siendo Ud. demasiado duro con ese trabajo suyo?

- El responsable de una película es siempre el director. Uno debe pagar sus culpas. Creo que el film -para no ser demasiado duro- fue un error nefasto, definitivo.

- ¿Cuánto tiempo duró su estancia en Chile y qué actividad desarrolló allí?

- Seis años. Fui contratado por Emelco Chilena para manejar sus estudios, cosa que hice durante dos años. Después me independicé e instalé una empresa propia. Hice mucho cine publicitario y coproduje *Eloy*, dirigida por Humberto Ríos y basada en la novela de Carlos Droguett, que



había obtenido el Premio Nacional de Literatura. A mediados de 1970 retorné a Buenos Aires.

- En 1975 se estrenó "Los chantas", su cuarto largometraje como director. ¿En qué encauzó su labor desde su arribo al país hasta la concreción de este film?

- Fui contratado por la Universidad de Córdoba para dar cursos de Gramática Cinematográfica. Yo venía ahondando en este tema desde 1958 y me apasionaba hacerlo. Ya había dado clases al respecto en la Universidad de Chile, área Valparaíso. Aquí, viajaba a Córdoba semana por medio y nunca me destinaron un aula; fue en otra de las tantas épocas de dificultades políticas, y yo era uno de los pocos profesores que no era peronista. Cuando llegaba a dar clases me decían que las aulas estaban en desinfección, o en arreglo, o que estaban pintando, o que habían perdido la llave. Yo me llamaba a mi mismo "El profesor peripatético", porque daba mis clases caminando por los jardines; y si llovía o hacía frío optaba por la biblioteca. ¡Qué mejor recinto, ¿no?

En un determinado momento, Norberto Aroldi, con quien no éramos amigos pero por supuesto conocía, me vino a consultar sobre *Los chantas*, un guión que le habían rechazado. Quería mi opinión y se la dije: "La idea es muy buena, pero el desarrollo merece una revisión y un poco más de trabajo". Me agradeció el parecer y al poco tiempo me vino a ver el productor Héctor Báñez, acompañado por el músico Tito Rivero, que era su gran amigo, para proponerme la dirección de la película. Les reiteré lo que ya le había anticipado a Aroldi: había que darle otro tratamiento al guión. Como Norberto estaba saturado de trabajo, me embarqué con Augusto Giustozzi (Gius) en la adaptación. Resultó un film muy particular: se mantuvo ocho semanas en su sala de estreno -y simultáneos- con 222.000 espectadores. En ese tiempo cubrió su costo de producción. De mis films, fue el de mayor repercusión en la taquilla.

- Poco tiempo después llevó adelante el proyecto de dirigir algo verdaderamente atípico en nuestro cine: "Los muchachos de antes no usaban arsénico". Y digo atípico porque eran sólo cinco personajes; cuatro de ellos protagonizados por figuras que pertenecían a la época de oro del cine argentino, y transitando por el humor negro, género tan poco frecuentado por nosotros. ¿Es una película especialmente querida por Ud., verdad?

- Sí. Fue la más regocijante que hice. Y resultó un placer escribirla y realizarla. Cuando estábamos haciendo el libro en casa de Giustozzi, un día mi mujer llamó por teléfono a la de él y le preguntó que habíamos hecho en la mañana. Y Mary le respondió: "Estuvieron en el escritorio. No sé qué hicieron pero se rieron todo el tiempo".

- ¿Escribieron el guión pensando en los actores que luego efectivamente dieron cuerpo a los personajes?

- Sí en un 60%. De partida pensamos en Narciso Ibáñez Menta, Mecha Ortíz y Mario Soffici. Pero los roles que concretaron Arturo García Buhr y Bárbara Mujica, eran en un principio para Pedro López Lagar y Thelma Biral.

- La película se dio a conocer casi un mes después del golpe militar del '76. La Argentina vivía momentos difíciles, de grandes cambios. ¿No se pudo evitar la poca propicia fecha de estreno?

- La propietaria de la sala, Srta. Ortíz, le informó al productor Báñez que si no aceptaba esa fecha, comprometida de antemano, con revolución o no incluída, no se la podría estrenar hasta cuatro o cinco meses después. O sea que la tuvimos que lanzar en un momento en que los comunicados del gobierno decían: "Existe absoluta calma en todo el país, pero se aconseja a la ciudadanía no salir de noche".

- Varios años después -1993- "Los muchachos..." tuvo una excelente repercusión en el Festival Cinematográfico de Gijón (Asturias, España) ¿verdad?

- Sí, fue algo realmente muy lindo. Ibáñez Menta fue declarado invitado de honor en ese certamen y le preguntaron cuál era la película que él prefería de toda su carrera para exhibir en el homenaje que se le iba a brindar. Narciso optó por *Los muchachos...* Y verdaderamente gustó mucho. El "ABC", de Madrid, la calificó de "deliciosa". Guardo una conceptuosa y emotiva carta de León Klimovsky -que acaba de fallecer- con su impresión ante el visionamiento del film.

- Su última película hasta el momento, "Noches sin lunas ni soles", había estado rondando entre los proyectos de otros directores. ¿Cómo llegó a Ud. la propuesta de concretarla?

- Como Ud. bien dice, la novela de Rubén Tizziani ya había estado en la carpeta de varios realizadores: David Kohon y Daniel Tinayre, entre ellos. En verdad, todo cinematografista que la leyera se daría cuenta que tenía una gran potencia y que era muy factible de convertirse en una película interesante. La literatura policial argentina no es muy extensa ni demasiado convocante. Sin embargo, Tizziani, un verdadero maestro del género, había logrado crear una trama dura, apasionante y verosímil que transcurría dentro de la ciudad de Buenos Aires. En una oportunidad, recibí una llamada telefónica de Horacio Casares, productor cinematográfico y viejo amigo mío. Me invitaba a encontrarnos porque me quería ofertar la dirección de *Noches sin lunas ni soles* y pasarme el libro. Le dije que ya conocía la novela y se la conté. Se rió y me dijo: "Pero José... Es verdad que vos te leíste todo...!" Para mí, es la historia de un hombre encerrado en una ciudad. Muy borqueana. Para el elenco ya estaban contratados Alberto de Mendoza, Lautaro Murúa y Luisina Brando. Coincidí plenamente en la 2ª y 3ª de esas elecciones, y me aboqué a realizarla.

- Hay un punto temático coincidente en su filmografía, aunque no excluyente: la amistad. ¿Qué tiene que ver con usted mismo? ¿Por qué es el



punto que más le importa e interesa, el que más cuida en su vida personal?

- Porque la amistad -no tengamos vergüenza en utilizar las palabras- es amor. Y sin amor, no hay vida. Un amigo es el hermano que uno elige para siempre. Para siempre.

- De su última película para acá se volcó exclusivamente a la docencia. ¿Qué le depara el trabajo diario con los jóvenes que quieren dedicarse al cine?

- Seguir filmando a través de ellos. Además, ¡triste país aquel donde los alumnos no superan a sus maestros!

- Estamos próximos a la concreción del Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata. ¿Por qué es importante recuperar esa muestra para la Argentina?

- Un festival es positivo en la medida en que se cumplan dos condiciones: que sirva al país y que sirva

al cine. No tiene que ser un concierto de invitados que vienen a pasear, ni un concierto de espectadores que ven a los invitados pasear por su propio país. Tiene que dejar un sólido -repito: sólido- rédito cultural y económico; tiene que ser motivo de una integración más amplia del cine argentino con el exterior, para lo cual hay que establecer convenios factibles de realizar, no enunciaciones emotivas. Contactos que nos abran las puertas del mercado foráneo. Debe haber una ágil, atenta, dispuesta y hábil organización de venta del material argentino de los últimos años, para que pueda ser conocido por el visitante extranjero. Es decir: el festival no puede ser solamente motivo para que las revistas amplíen sus tirajes, sino que debe estar inserto en una propuesta cultural profunda y sensata. Si no es así, no sirve.

- ¿Por qué perdimos el festival en la Argentina?

- Quizá lo perdimos porque daba regocijo a 500 personas y perjuicio a los treinta millones restantes de habitantes del país. Era un festival donde el hombre de La Quiaca, el de Santa Cruz, el de San Martín de los Andes -que también lo solventaban- no tenían nada que ver ni sacaban el más mínimo beneficio. Un festival debe tener ecumenidad y cada dinero que se le destine debe estar al servicio del ciudadano que con sus impuestos, procura el bienestar general. Debe ser para los que tenemos la suerte de estar cerca del lugar donde se desarrolla, y para los que están más alejados. Por eso deben implementarse las subseces. He sido de los primeros que propuso la existencia de subseces en el próximo festival. Se debe pensar en imponer precios acomodados en los cines para que la gente tenga fácil acceso a las propuestas cinematográficas participantes. En definitiva, repito: debe estar al servicio del país, que lo conformamos todos: los que están a favor del partido gobernante y los que están en contra. No debe servir a un funcionario, ni a un ministerio, ni a un gobierno. Sí a la cultura toda. De ésta para abajo, lo que venga. Pero primero de todo, la cultura. El Director Nacional de Cinematografía ha decla-

rado que todos los gastos, absolutamente todos, serán cubiertos por auspiciantes. Excelente determinación.

- La implementación de subseces ¿no complica la organización de un festival?

- Sí. ¡Y qué hermoso que la complique! Como complicaría que el gobierno dispusiera una partida de dinero para aumentar la cantidad de bibliotecas y de libros en cada biblioteca del país. Complicaría, claro, pero ¡qué beneficio para todos! Ese tipo de complicaciones son las que yo aplaudo. Sortear dificultades en pos del conocimiento y la convocatoria cultural. Esos son los actos dignos de aplaudir. ¡Bienvenidos sean! ¡Que se multipliquen ese tipo de complicaciones, por favor!

- Hoy y aquí ¿cuál es su balance, José?

- Si miro para atrás, me causa nostalgia y por qué no, cierta ternura aquel chico de pantalones cortos que un día entró, cándido, discreto y temeroso a un estudio cinematográfico. Hoy, no deja de provocarme emoción y gracia, que a aquel pibe, se le pregunte su opinión sobre el cine. Porque en verdad, yo sigo siendo aquel mismo chico que quiere seguir aprendiendo, que intenta volcar lo que sabe en los demás, y que quiere seguir estando hasta el último segundo de su vida, cerca del mundo maravilloso de las películas. Ese fui, ese soy ahora y ese seguiré siendo. Nada ha cambiado. Yo estoy hecho de cine.

Mario Gallina. Historiador e investigador cinematográfico argentino.

MANUEL MARTÍNEZ CARRIL: LA CRISIS DE LA CRÍTICA, LAS CINEMATECAS Y LA CULTURA CINEMATOGRAFICA

ROSAURA BLANCO.

La reciente visita de Manuel Martínez Carril a Venezuela, con motivo de la celebración de los 30 años de la Cinemateca Nacional, nos ha dado la ocasión de conversar con él sobre la crítica, la cultura cinematográfica y las cinematecas en América Latina.

Martínez Carril además de ser autor de *Medio Siglo de Cinematecas en América Latina* publicado en forma de separata por *Encuadre* en 1990, es director de la Cinemateca Uruguay y crítico cinematográfico, su larga vinculación con la preservación y difusión de los reservorios cinematográficos lo ha llevado a integrar el Executive Committee y la Comisión de Programación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, Fiaf.

- *Iniciando nuestra conversación Martínez Carril nos aclara su visión de cómo funciona la "la cultura cinematográfica"...*

- En la celebración del aniversario de la Cinemateca Nacional faltó decir una cosa, es cierto que cuando se creó la Cinemateca no había cineclubes, o casi no los había, es cierto que no había estructuras de cultura cinematográfica, pero lo que sí había era crítica cinematográfica. Es decir la crítica cinematográfica es anterior a la tradición de la cinemateca nacional. La crítica cinematográfica, ha sido anterior, siempre, a todos los movimientos de cultura cinematográfica, a todas las organizaciones, a todas las instituciones. Se dice que la Nueva Ola es algo excepcional porque surgió de la crítica cinematográfica en *Cahiers du Cinema*, etc... y eso es cierto, pero se olvida con frecuencia que el Free Cinema británico surgió de la crítica que se esta-

ba haciendo en *Sight and Sound*. Y cuando analizamos nuestra realidad, nos olvidamos que en nuestros países algunos proyectos creativos fueron la consecuencia de la existencia de una crítica, de la crítica difundida masivamente, de la formación de espectadores, de la aparición de los cineclubes. La aparición de las cinematecas, la aparición de los cines nacionales como una forma de institución es consecuencia de la existencia de la crítica cinematográfica.

- *Martínez, como ves tú la crítica cinematográfica en Venezuela...*

- A mí lo que más me llama la atención en el caso de Venezuela, que lo más que existen son reseñas y gacetas, en donde uno se entera perfectamente bien de lo que le gusta o le disgusta al que escribe, pero no más que eso, y me parece que eso es un problema, -problema que está más o menos presente en el resto de América Latina y que antes no era así-. Las Cinematecas en el río de La Plata, en Brasil, en Venezuela y en México, son consecuencia de que primero fue la crítica y de que siempre fue la actividad crítica la que las alimentó, -por supuesto estoy excluyendo de esto a *Encuadre*-.

- *¿Por qué?..*

- La circulación de *Encuadre* y la gente a la que llega *Encuadre* no implica ninguna posibilidad de socializar la cultura cinematográfica. Las revistas operan en pequeños círculos, muy reducidos. Yo me refiero a la prensa diaria o semanal, es a ese nivel si se quiere, de una circulación mayor, es la penetración en la sociedad de esa visión crítica. Lo cierto es que *Encuadre* cumple una función

pero no existe ese complemento que es la acción amplia de la crítica, en los que yo incluyo no sólo al medio de prensa, sino también a la radio, y claro, todo esto tiene que ver con las cinematecas inscritas en un medio de cultura cinematográfica.

- *¿Cuál es la relación de la crítica con las cinematecas?...*

- Las cinematecas son parte de ese instrumento y si se quiere es instrumento clave, porque de qué vale un crítico, que conoce mucho, que tiene mucha sensibilidad, que tiene una percepción del negocio cinematográfico, que es capaz de comunicarlo, pero que es incapaz de conseguir que la gente lo entienda porque no existen los films a los que se está refiriendo. Por ejemplo, decir que una obra actual utiliza recursos expresionistas puede ser muy interesante, pero si los films expresionistas ya no existen, o si en el caso de que existan no son exhibidos, de nada sirve, no se forma ningún espectador y no se trata de eruditos, sino de la sensibilidad del espectador. El rol de las cinematecas es el de ser esa memoria, la memoria de los propios, la memoria del cine mundial. Ser la memoria de esa cultura cinematográfica, implica la necesidad de amplios repositorios de films, el acceso a esos repositorios, la difusión de esos materiales, la penetración de esos públicos, el contribuir a la creación de espacios autónomos o si se quiere espacios alternativos. Las cinematecas son instrumentos para la construcción de esos espacios, tanto de la memoria cinematográfica como del cine actual, son instrumentos dinámicos en el interior de esa cultura, es decir los instrumentos van ligándose y complementándose. No son posi-

bles las cinematecas por sí solas, sin que exista cultura cinematográfica, sin que exista docencia cinematográfica, no me refiero a los cursos de comunicación, sino específicamente a escuelas de cinematografía. Las cinematecas no pueden producir solas, pero sin las cinematecas todo eso es imposible, decididamente imposible. Justamente lo que a mí me preocupa es el decaimiento de la crítica, más allá de los gustos o disgustos del crítico.

- *Y eso no tendrá algo que ver con las crisis de las ideologías...*

- No, no, no... Yo creo que las ideologías contribuyeron muchas veces a empobrecer la crítica cinematográfica, aquí hablo a título personal. Pongamos por ejemplo una película que puede ser muy buena, digamos *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, la crítica ideologizada o partidizada de los años sesenta y setenta en América Latina, decía que *Vidas Secas* era una obra maestra por lo que contenía y por lo que en ella se veía de contenido político e ideológico. Sin embargo, *Vidas Secas* no era buena por eso, era una obra muy importante en el cine latinoamericano por otras cosas que eran su componente artístico, su fuerza de comunicación. Con esa percepción, si alguien hiciera hoy *El Nacimiento de una Nación*, esa crítica de cuando las ideologías estaban vivas, diría que es un bodrio... Además, todo ésto tuvo que ver con una polémica muy fuerte que hubo a finales de los años sesenta y setenta en América Latina, donde, desde *Cinemateca-revista*, como críticos y también a otros niveles, discrepábamos -ya en ese momento- con ese tipo de críticas... *El Nacimiento de una Nación*, para no tomar ejemplos recientes que podrían ser polémicos, no es una cosa ni la otra, en la medida en que hay una verdad artística, esa verdad artística tiene la suficiente fuerza como para anteponerse a la ideología de su propio autor y ser también "progresista"... Para terminar la discusión de ese punto, digamos, que el que opina es otro, y ese otro es de una ideología con la que nosotros no coincidimos, y ese señor dice: *Dios y el Diablo*...

es una cosa despreciable, porque no le gusta a él, estoy hablando de Monis Viana, un crítico brasileño muy respetado y muy buen crítico, pero que antepone su ideología de extrema derecha a sus juicios artísticos. Ahí si nos desagrada, porque no reconocía esos valores artísticos que tiene *Dios y el Diablo*, y nosotros, hacemos lo mismo, No?... Y no porque uno no esté en contra de eso, sino porque es introducir un elemento ajeno a la valoración artística de las obras.

- *¿No crees que ha influido en la valoración crítica que se haya diluido esa frontera que existía entre films de arte o de autor y el film comercial en general...?*

- Eso siempre fue, las películas de William Wyler, qué eran?... No sé.. Ahí estaba Samuel Goldwyn como productor, es decir eran películas donde el productor determinaba. Por supuesto William Wyler trabajaba con Greg Toland como fotógrafo, pero el productor determinaba el elenco, modificaba guiones, con mucho oficio industrial. Pero Wyler era un hombre cuidadoso de una cantidad de cosas, pero aún así el resultado final qué era, un producto comercial?... Una película de autor? Es decir, nunca ha sido demasiado claro ese límite, ese es un límite que inventamos nosotros para encontrarnos un enemigo con el cual pelear y que era el malo de la historia, era ese señor que le deshacía las películas a Orson Welles, y cosas por el estilo, entonces había una causa justa por la cual luchar y esa lucha era trasladada a la crítica cinematográfica.

- *¿Por qué la ausencia de crítica?, sobre todo ahora que la ficción cinematográfica es más accesible en canales por cable y versiones en video, y que existen más recursos explicativos... o es que ya a nadie le interesa leer críticas?...*

- Hay como cuatro factores para que cada vez se hagan menos críticas, tratando de llevar un orden de importancia, digamos que hubo un tiempo en que no había televisión y

solamente había radio, y los medios de prensa escrita eran la forma de comunicación idónea, respetable y casi única. Por ejemplo, tenemos el caso de la Segunda Guerra Mundial, uno escuchaba la información por la radio, y se enteraba del desembarco de Normandía, pero eso no lo creía hasta el día siguiente que lo leía en el diario y no lo vivía hasta cinco días después que lo veía en los noticieros cinematográficos que llegaban a las salas. Era un proceso que se llevaba unos cinco o seis días, donde el punto decisivo era la credibilidad de la prensa escrita, cuya difusión era mucho mayor con relación a la población, y el tiraje de los diarios era más importante y tenía mayor inserción social. La crítica cinematográfica nunca fue la sección preferida de los editores de los diarios, porque siempre consideraron que la crítica de arte y la crítica literaria les daba prestigio y respetabilidad por lo cual la necesitaban, pero la crítica de cine estaba en la zona intermedia y se editaba porque había un público de cine, el cine era comunicación masiva, pero hoy día la gente va muchísimo menos al cine, entonces para un editor de periódico es mucho menos importante la crítica de cine, y ésta tiene la misma importancia que puede tener la crítica de plástica o la literaria... Un segundo nivel, tiene que ver con la aparición de la televisión y la difusión del cine por televisión. El hecho cinematográfico no aparece como separado de un medio que es competencia para el medio impreso y prefieren no darle espacio informando la película que van a pasar, en resumen la naturaleza del cine para los medios de comunicación se ha modificado... El tercer elemento, que también me parece importante es la historieta ésta del posmodernismo, en donde todo es provisorio, donde el juicio tajante y terminante tiene que ser puesto en duda, me parece que esto es muy importante porque es afirmar el tono acríptico, es poner en cuestión el criterio de confrontación y selección, de hecho es la afirmación de la inutilidad de la crítica y de lo perjudicial de la crítica.

Otro aspecto del posmodernismo, es la idea de la confusión como patrón, la mezcla como patrón, ya

que por el contrario la actitud de la crítica siempre ha sido la de partir de una base racional, metódica... Cuarto, es lo que tú decías (ya a nadie le gusta leer crítica) la crítica cinematográfica en sus comienzos se hizo sobre un medio que era despreciado, que era un espectáculo de feria, la crítica cinematográfica también fue considerada por mucho tiempo una cosa superflua, no era de buen decir, en lo social. La crítica cinematográfica, el análisis de los filmes con otros objetos, otros fines, fue obteniendo un reconocimiento en la medida que se hacía inaccesible, mucho más compleja, -si se quiere- mucho más profunda, mucho más teórica, mucho más académica, pero, en esa misma medida dejó de ser un vehículo de intermediación y de comunicación, es decir, pasó a ser un trabajo de laboratorio.

- *Se volvió elitista...*

- Te quiero discutir lo del elitismo... Me parece que nos manejamos con muchos prejuicios, y ese del elitismo, así planteado, es una de las cosas que todavía subsisten de la época anterior donde las ideologías mandaban. Te lo cuento así, en el Uruguay tenemos el dulce de leche, que es una cosa muy rica, muy dulce. Bueno, había una época en la cual se creía que difundir la cultura cinematográfica era una de las funciones más revolucionarias. Se creía la mentira de que si le daban dulce de leche a toda la población, todos se convertirían adictos al dulce de leche o al cine, -era lo mismo-. Qué ocurre, que en la sociedad, aquí y en todas partes, en los países cultos y en los más incultos, hay gente que nunca leerá un libro porque no le gusta leer, pero, quizás tengan un gran interés por una cierta forma de música, así hay gente que jamás verá una película porque no le interesa, pero que irá al teatro... Se pensaba que la sociedad estaba compuesta por franjas horizontales en función de las clases sociales y que los gustos y las preferencias por las formas artísticas y por las cualidades se correspondían con las clases sociales, y que llevar el cine a las clases que estaban abajo era una forma de concientizarlos para

elevantarlos socialmente para la lucha de cambio. Pero la sociedad, cosa que se sabía entonces, y que se sabe hoy día más claramente que nunca, está atravesada por franjas verticales que son las de las preferencias, las opciones culturales que cada uno adopta, las opciones pueden ser para más gente o para menos gente, todas son respetables, por supuesto cada uno trata que esa franja tenga su margen de libertad y de expresión dentro del todo social y que a su vez capte más gente, porque uno está convencido de que eso es una mejora de la gente... Es elitista entonces la gente que le gusta el ballet o la ópera, no necesariamente, o a los que les gusta el cine como forma artística, no es elitismo, es otra cosa. Lo que pasa que hemos aprendido a llamarlo elitismo porque nos metieron ese concepto, cuando la prioridad no era cultural. Cuando estamos hablando de cultura cinematográfica no estamos hablando de que el total de la población de golpe se cultive cinematográficamente, sino de otra cosa, es decir que pocos o muchos, los interesados en eso, tengan la libertad de opción y de generar su propia propuesta... Hay un sexto problema, que me parece secundario, pero de todas maneras es importante mencionarlo y es un problema periodístico y de redacción periodística. La crítica cinematográfica durante mucho tiempo, que fue diferente en sus enfoques y sus criterios en los distintos países de América Latina, tenía si se quiere un sentido de lo periodístico muy activo, nunca hubo un manual de estilo pero si hubo prácticas que implicarían en los hechos un virtual libro de estilo, el empleo de la voz activa, eliminar la primera persona del singular, el postergar el juicio personal, eso fue en muchos lados, en Brasil, en Argentina, en Uruguay, en Chile -con una revista que sacaron en Valparaíso, no tanto los diarios chilenos-, no fue así en Venezuela -siempre fue más la identificación de lo personal, el "yo" pienso-. En la medida en que los diarios van abandonando el libro de estilo, en la medida que el periodismo tuvo que empezar a competir con la radio, pero sobre todo con la televisión, empezó a tener que dar la sensación de que había una comuni-

cación interpersonal a través del texto, eso modificó el estilo, y también llevó a que impusieran a los críticos de arte y literarios una modificación del estilo, el protagonista se modifica porque sino, cómo se comunica con el lector. Una necesidad si se quiere cultural y editorial, dio pie a que la crítica se fuera desvirtuando progresivamente y al final éste termina siendo el modelo de la crítica desde hace diez, quince años.

- *Me ha parecido muy interesante esa perspectiva de que no hay cinemateca sino un público activo, que la reclame como suya y ese público activo, esa franja está conectada por la crítica...*

- Qué hacen las cinematecas, nosotros operamos la Escuela de Cinematografía, dentro de ella hay curso extracurricular de crítica. Las cinematecas lo que pueden es suplir esas carencias con sus publicaciones, o bien formando críticos y no gacetilleros, pero sería mejor que las cosas se dieran de otra manera... No sé cómo son las cuentas en Venezuela, los interesados en el cine, yo supongo que pueden ser 10.000 personas. Hay diez mil personas que si se les da *The Gold Rush*, la verían y la apreciarían... si nosotros damos una columna, donde lo que se publica está dirigido a ese público... yo editor de diario consigo esos diez mil lectores... son despreciables diez mil lectores?, yo creo que no...

- *¿Qué agregarías tú al panorama de las cinematecas publicado aquí en Encuadre?*

- Realmente el tema me parece preocupante, porque es como si faltara una de las patas de la mesa... La cinemateca está allí, pero la pata de la mesa que implica la crítica, falta. Eso es lo que yo agregaría como reflexión nueva a lo de hace seis años...

AGUSTÍN DÍAZ YANES

LUIS SEDGWICK BÁEZ

Un título tan contundente como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* tiende a retenerse. Ópera prima de Agustín Díaz Yanes, obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de San Sebastián en 1995 y galardón a Victoria Abril como mejor actriz, 9 premios Goya, entre ellos a mejor película, interpretación femenina y de reparto (Pilar Bardem), guión original y dirección novel. Al verlo por los pasillos del hotel lo abordamos sin dilación y en igual forma concertó la entrevista. De apenas 45 años, es licenciado en filosofía y letras y profesor universitario. Preferimos recordarlo como guionista: *A veces las mujeres no son tan estúpidas*, *Baton Rouge* (1988); *A solas contigo* (1990), *Demasiado corazón* (1992) y *Belmonte* (1994). Inteligente e hiperkinético, este madrileño nos contestó lo siguiente:

- *Usted impactó al mundo fílmico con Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto, por presentarnos una trama muy actual, adimentada con un estilo trepidante, una cámara fluida y un guión muy bien estructurado. ¿Cuál director considera de influencia, si acaso?*

- Martin Scorsese.

- *Victoria Abril quien es muy versátil y una de las grandes actrices en estos momentos demostró una particular intensidad bajo su dirección. ¿Qué exige de sus actores?*

- En realidad no les exijo mucho. Una vez que tengo al personaje me concentro en un actor o en una actriz que considero es la persona ideal. Doy amplia libertad, pero, eso sí, exijo que sean profesionales.



Victoria Abril en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, de Agustín Díaz Yanes.

- *Le hemos estado observando cuan extrovertido usted se mueve por los pasillos donde pulula la cosa cinematográfica. Aparte de venir a San Sebastián a ver películas ¿qué busca en términos de vivencia personal?*

- Siempre he venido a San Sebastián desde jovencito, luego con mi mujer y con mi productor. Aparte de ser la ciudad que más me gusta de España, me gusta estar con los amigos y pasar un buen rato.

- *Nos interesa conocer el proceso, entiéndase intelectual, anímico, etc. que emplea para elaborar una película, tal como lo hizo en su ópera prima.*

- En primer lugar dedico todo el tiempo posible al guión. Una vez que le haya dado el visto bueno viene después un período intenso de ver películas, ir planificando, en fin, un

proceso anímico que dura un año y medio de concentración.

- *Considera que el guión es la columna vertebral de un filme?*

- Definitivamente. Aunque la idea sea muy original, no resulta buena si el guión es hecho muy de prisa. El gran cine americano de los años 40-50 contaba con guiones excelentes. Rodar hoy en día sin un buen guión es perder el tiempo.

- *¿Qué nos tiene preparado en el futuro inmediato?*

- Ahora mismo estoy preparando un documental sobre Manolete, el torero, a 50 años de su muerte. Luego un guión para Imanol Uribe, basado en la novela "Galíndez" de Vázquez Montalbán. Después ya veré, me dedicaré a hacer otra película.

ALBERTO VALERO

El cine es hospitalario y bajo su ala protectora entran todos, de Ed Wood a Orson Welles, del último utilero al adiestrador de bichos o de Steven Spielberg a Mobutu Ngema el enigmático cineasta africano. De alguna forma también tras el cine vamos todos, recordando aquellas películas que nos emocionan, denostando aquellas que mancillaron el respeto que toda sala oscura merece por el hecho de serlo o, como en el caso de los Grandes Angulares de Alberto Valero, anotando aquellos datos de un cine que por lo pequeño o lo grande, se nos hubiera escapado. No es un orgullo menor que esta sección llegue a su décimo aniversario.

Héctor Concari.



El raro oficio de Steven Kutcher

Steven Kutcher es un agente de Hollywood que busca talento en su casita de Pasadena o lo cultiva él mismo. En su cocina, una naranja podrida sirve para atraer moscas; junto al pan hay mariposas muertas en el refrigerador; escorpiones, también difuntos, yacen en el congelador junto a un pastel de pavo; en la sala hay un tanque de orugas recién incubadas que devoran un brócoli; en una caja hay termitas que roen madera, y cucarachas que se alimentan con Perrarina; centenares de insectos muertos descansan en las gavetas de la cómoda y en gabinetes en el dormitorio, mientras los chirridos de los grillos llenan la noche... dentro de la casa.

Steven Kutcher -el personaje que así presenta el *Wall Street Journal*- trabaja exclusivamente con invertebrados y, según afirma, nada que ten-

ga menos de cuatro piernas le produce la menor excitación. Dolores, en especial, una tarántula de quince años de edad, es su preferida y ha trabajado en numerosas superproducciones.

Kutcher, junto con Andy Miller, a quien pertenecen las cincuenta mil langostas de *Indiana Jones y el Templo de la Perdición*, y David Brody, entomólogo del Museo de Historia Natural de Nueva York, integran un extraño grupo profesional sin cuya cooperación sería imposible admirar en la pantalla el tipo de secuencias que siempre recordamos por su sobbordante truculencia.

Brody, por ejemplo, llenó de quince mil cucarachas anestesiadas un cuerpo humano de fino látex para que, al despertar, emergieran de manera impresionante por la delgada superficie.

La actividad no es particularmente lucrativa, ya que una cucaracha común se cotiza en apenas dos dólares cincuenta y una silbadora de Madagascar en siete, mientras las imitaciones son más baratas: las lombrices pueden suplantar a las orugas y los granos de café hacen las veces de escarabajos.

Kutcher exige 250 dólares por jornada y aparece en los créditos de las películas bajo la denominación de *consultor en insectos* o *estimulador de bichos*.

Su afición por los insectos nació en la infancia, cuando era un niño solitario que jugaba con chinches, un amor que le valió el status de paria social. Y, no obstante, fue capaz de tomar la revancha. "Cuando mis padres me pellizcaban las mejillas, siempre tenía preparada una tarántula", recuerda ahora con inocencia, mientras acaricia la barriga peluda de su voluptuosa Dolores.

(Encuadre Nº 23. Marzo-abril 1990. Pág. 34).

Más tarde, Gunnlaugsson iba a iniciar una constante actividad filmica y teatral, desde su primer largometraje en 1980, hasta su más reciente, *A la sombra del Cuervo*, coproducción sueco-islandesa que acaba de estrenarse en Rejkiavik.

Poco, o mejor dicho, nada sabemos de Gunnlaugsson o del cine islandés (y es difícil que alguna pelícu-



La ferocidad del medievo islandés.

Un cineasta de Islandia

Entre los momentos que Hrafn Gunnlaugsson recuerda con mayor claridad está su encuentro, hace muchos años en Suecia, con el poeta Jorge Luis Borges, quien al saber que estudiaba cinematografía le apuntó: "Es un campo muy interesante para un islandés, ya que el héroe de las Sagas ha sido actualizado muy precisamente en el género western".

la de aquella nación logre alguna vez traspasar nuestros circuitos exhibidores), y de Islandia conocemos en general su remota localización geográfica, los volcanes que en ella brotan como hongos y el Premio Nobel concedido a su primer novelista, Haldor Laxness, en 1956.

Y, sin embargo, en esa pequeña colectividad que no llega al cuarto de millón de descendientes de Erik el Rojo, la personalidad del realizador -quien admite su deuda con maestros como Sergio Leone, John Ford, Bergman y Kurosawa- despierta ya el

interés de público y crítica, tanto en la propia Islandia como en Festivales en Alemania Occidental, Canadá, Estados Unidos, India y Japón, donde su anterior producción, *Cuando Vuelan los Cuervos*, fue mostrada con éxito singular.

Ahora el interés de Gunnlaugsson se desplaza de nuevo al Medievo, para poner a la luz los conflictos sociales de aquella sociedad violenta en la que el medio ambiente acentuaba la crueldad del combate por la supervivencia. Por lo que uno de los episodios más importantes sea la persecución y captura de una ballena y la riña que después enfrenta a dos pandillas de rufianes por esa inestimable fuente de alimento y energía; en suma, de poder.

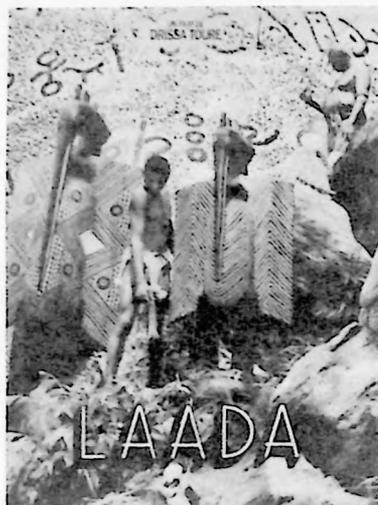
(*Encuadre* Nº 15. Junio 1988, pág. 31).

La tercera generación africana

La duodécima edición del Festival Panamericano de Cine, FESPACO, celebrada en Ouagadougou, Burkina Faso, ha sido la mejor de todas, con excepción del año 1987, según la enviada especial de *Jeune Afrique*, la importante publicación que desde París informa semanalmente del acontecer en el llamado Continente Negro.

Cincuenta películas fueron presentadas ante más de dos mil invitados y el público local de esta república norafricana de cuyo entusiasmo por el cine dio cuenta nuestra revista hace ya algunos meses (*Encuadre* Nº 19).

Tilai, de Idrissa Ouedraogo, premiada ya en Cannes (*Encuadre* Nº 27), recibió su consagración continental, echando por tierra la conseja de



que nadie es profeta en su tierra. Ya en la inauguración, el más reciente largometraje del talentoso autor burkinabe, *Karim y Sala*, había sido proyectado con éxito extraordinario, ratificando la vitalidad del cineasta líder de la tercera generación del cine africano.

Halfaouine del tunecino Ferid Boughedir justificó el galardón obtenido en las Jornadas de Cartago, lugar de encuentro de la cinematografía árabe, constituyéndose en la gran rival de Ouedraogo.

La referencia al colonialismo se va diluyendo en estos creadores de un creciente profesionalismo, que conservan de maestros como Soleymane Cissé y Ousmane Sembene la pasión por el oficio y se concentran en los problemas candentes de la sociedad africana: la corrupción, la burocracia, las restricciones a la democracia.

Y quedan nombres como el nigeriano Mustapha Diop, que satiriza en *Mamy Wata* la ambición del poder; al igual que Jacob Sou con la coproducción marfilo-burkinabe *Le Grotto*; mientras Adama Drabo, de Mali, se preocupa por una temática ambiental, y Bassek Ba Kobio, de Camerún, enfoca la personalidad de un joven maestro cuya obcecada inclinación hacia la educación rural da al traste con sus buenas intenciones.

También en Ouagadougou se recibió con simpatía a Michael Reaburn de Zimbabwe, con *Jit*; al senegalés Moussa Sene Absa, cuya película *Ken Bugul* rezuma según la correspondencia, referencias al poeta Senghor; a otro burkinabe, Pierre Yameogo, con *Laafi*, y Cheick Oumar Sissoko, de Mali, por el contenido social de sus producciones.

(Encuadre Nº 30. Mayo-Junio 1991. pág. 29).

El Pornofeminismo

"Las mujeres no se dejarán explotar más en la cama y deben legitimar sus deseos y no aceptar más el papel de víctimas pasivas", es la propuesta de Candida Royalle, máxima figura del cine pornográfico femenino de los Estados Unidos, que se impone día a día en un público fatigado, según ella, por la concepción masculina del erotismo: "primero, sexo; después, sexo, y al final sexo".

Candida Royalle ha concluido su octava película, *Urban Heat*, desde

KEN BUGUL

un film de MOUSSA SENE ABSA



el momento en que un análisis de *marketing* le demostró que las ventas de videocassettes porno superaban los ocho mil millones de dólares; que son mujeres el 40 por ciento de los clientes de los cien millones de películas alquiladas anualmente; y que gracias a la presencia de reproductores en siete de cada diez hogares estadounidenses, el género había escapado de la oscuridad masturbatoria de las salas a la intimidad del dormitorio...

Candida Royalle, de 41 años, confiesa su hastío por el estereotipo vulgar y obsceno donde el cuerpo femenino deviene en un simple objeto de placer sobre una escenografía miserable donde los apareamientos se suceden, fastidiosa y monótonamente, a través de una cámara ávida de grandes planos anatómicos.

Sus películas excluyen las escenas gratuitas, sin por ello restar el necesario realismo; pero persiguen el gla-

mour y el esteticismo y han significado una auténtica revolución. Al punto que actrices como Barbara Dare, a quien se considera una de las estrellas del género, ha rechazado intervenir en ciertas escenas que juzga degradantes, y un número creciente de cineastas y productoras invaden lo que siempre fue un coto cerrado varonil. Con un toque refrescante de ternura.

(Encuadre Nº 39. Noviembre-diciembre de 1992. Pág. 24).

Un Chaplin desconocido

La figura de Charles Chaplin no cesa de fascinar a críticos e investigadores -, y, claro está, a millones de espectadores en todos los continentes- y su obra sigue siendo objeto de estudios cuasi arqueológicos por parte de la nutrida legión de fanáticos para quienes el pequeño clown alcanza el nivel de un personaje mitológico.

Unknown Chaplin (Un Chaplin Desconocido) es el título de una de esas empresas, fruto de la veneración de dos especialistas, David Gill y Kevin Branlow, que ha sido exhibida por primera vez en la televisión de Nueva York.

En ella se recrean cientos de pies de celuloide engavetados por Chaplin a lo largo de filmaciones que discurren al ritmo de sus improvisaciones, y permiten ahora seguir el curso de aquellas y descubrir el método de ensayo y error tras el cual quedaban concebidas sus maravillosas comedias.

Esto sólo ha sido posible por el tesón de los autores. Ninguno de ellos, por cierto, novato en el mundo cinematográfico. Kewin Bronlow, por su parte, ensayó la dirección fílmica con Andrew Molo, hace quizás veinte años, en un largometraje de apariencia documental, que causó sensación al presentar la vida de Inglaterra bajo el dominio nazi. Después, ambos constituyeron una empresa de asesoría histórica, a cuya meticulosidad se debe la correcta ambientación de muchos de los dramas a que nos tiene acostumbrados la industria británica.

En una bóveda de Londres, la antigua gerente comercial de Chaplin, Rachel Ford, proporcionó a los investigadores algunas latas, entre las que descubrieron, nada menos, que secuencias desechadas de *Luces de la Ciudad*, que hicieron a Gill sentirse, según sus propias palabras, como si abriese la tumba del rey Tutankamon.



En 1921, dentro de la campaña publicitaria de una de sus películas, Chaplin ofreció una entrada gratuita a todos los niños que se presentasen trajeados con su conocida indumentaria...

Con David Gill, Bronlow invirtió tres años y dos millones de dólares en los trece capítulos de la serie *Hollywood*, vista acá gracias al canal 5 del Estado, que significa una apasionante reconstrucción de aquella gran máquina de sueños. Y que durante su producción, cuando entraron en contacto con Raymond Rohauer, coleccionista propietario de gran cantidad de viejos materiales y, gracias a él y tras laboriosas negociaciones a las que hace referencia Leonard Maltin en la revista *Smithsonian* de julio, pudieron revisar y utilizar todos los descartes de las películas que Chaplin realizó para la Mutual Corporation entre 1916 y 1917.

Hay que imaginar el gozo de Bronlow y Gill ante la perspectiva de escarbar en cientos de latas con los materiales de desecho de obras magistrales como *El Emigrante* o *El Vagabundo*. Habiendo sido rodado en película de nitrato de plata, fue preciso su revisión en una moviola, y sin embargo buena parte de los rollos mostraron tal grado de deterioro que fue imposible el despegar la masa informe.

Eran invaluable descartes que Rachel Ford había conservado a pesar de las instrucciones de Chaplin para su destrucción. Y entonces Bronlow y Gill debieron visitar a su viuda, Oona, para solicitar autorización, convenciéndola de que no se trataba de un acto de deslealtad, en una visita durante la cual iban a efectuar hallazgos adicionales: entrevistas filmadas con personajes como Jackie Coogan, Georgia Hale y Virginia Cherrill, que acompañaron a Chaplin en películas como *El Niño*, *La Quimera del Oro* y *Luces de la Ciudad*, respectivamente.

Maltin califica de único el resultado de tantos meses y años de trabajo y, en efecto, es una oportunidad excepcional para profundizar en las concepciones cinematográficas de Chaplin que, ojalá, podamos admirar alguna vez en nuestras pantallas televisivas.

(Encuadre Nº 9. Diciembre de 1986. Pág. 43).

Notas de Roma

ANTONIO MENDOZA WOLSKÉ

TRASH. Breve y sonora palabra, tal como quiere el neo-inglés, que significa basura, desecho, escoria o, por extensión, cosa de ínfima calidad y carente de valor. Pues bien, los "trash-movies", esos films rodados a lo loco con guiones traídos por los pelos, pseudodirectores (o, a veces, no tanto), personal serie B y costos bajísimos, han alimentado espiritualmente la nueva generación del cine estadounidense: Tim Burton, Sam Raimi, los hermanos Coen y el nuestro gusto hipervalorado Quentin Tarantino. Italia no escapa a esta tendencia y saca a la luz sus trapitos cinematográficos: del 20 al 23 de noviembre tendrá lugar en Turín, organizado por Anteo 1, el "Primo Festival del Cinema Trash", abierto inclusive a los espontáneos de este cine sinvergüenza que deseen participar. Las veraniegas noches romanas de Massenzio homenajean a Edwige Fenech, la argelina cuyas tonantes formas llenaban las pantallas y los cines de los años 70. Clásicos como *Satiricosissimo* (parodia del casi homónimo felliniano) y el memorablemente titulado *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda*, en los que el director Mariano Laurenti combinó saludablemente desnudeces generosas y personajes y situaciones cómico-grotescas. Aprovechando el éxito del *Ed Wood* de Burton, la TV italiana desempolva un director sui géneris: Tano Boccia, de quien se cuenta que, mientras giraba un film de romanos, alguien dio en plena toma un empujón a la cámara. Boccia, con angélica simplicidad, dijo: "no hace falta repetir. En la próxima toma, Agripina dirá: 'Oh, dioses, está pasando el tren' ". Aprovechamos esta moda trash y una noticia de última hora para solicitar un Festival Juan Orol (el mexicano de quien se



Edwige Fenech.

dice que confundió a los críticos franceses, quienes llamaron "surrealismo" a purísimos disparates nacidos de pobreza de oficio), y para airear la bandera de un artista que, mirado de soslayo por la intelectualidad cinematográfica, saldrá un día a la luz como una de las propuestas más interesantes y refinadamente desenfadadas del cine italiano. Se trata de Joe D'Amato (edad y nombre verdaderos: Aristide Massaccesi, 60 años), cuya larga ficha filmográfica va del spaghetti-western a *Emmanuelle Negra*.

En nuestros años mozos, cuando corrían parejas el descubrimiento del cine y el descubrimiento del sexo, un título suyo nos atrajo por su contundencia aparentemente inequívoca: *Lujuria (A Lustful Mind)*. Para nuestra sorpresa, no se trataba de una de esas compilaciones fisiológicas que más que excitar aburren, sino de un refinadísimo film psicológico ambientado en la Italia del fascismo. Alessio, el protagonista, es un bellísimo joven de veinte años, huérfano de madre y aparentemente mudo. Pero su taciturna mirada esconde un frenético voyeurismo y una imaginación sin límites. Los sueños del virgen Alessio le permitirán poseer, en los recovecos de su mente desbocada, a su tía, su madrastra y demás

mujeres del surtido harem de su barbudo y epicúreo padre, y engendrarán una de las secuencias más bellas que nos ha tocado ver en pantalla: tendido desnudo sobre una alfombra de Bukhara bajo el eje de la cúpula de una basílica barroca, Alessio ve descender sobre su erección el triangular centro de su fantasía. Acompañada de un neurótico moto perpetuo pianístico, esta subjetiva con super granangular de un pubis femenino en primer plano en tanto el cuerpo se fuga, en profundidad de campo, hacia las líneas persépticas de los frescos de la cúpula ha sido una de las más excitantes lecciones de cinematografía que hayamos recibido. Luego, en un diccionario de realizadores, nos enteramos de que el señor D'Amato ha realizado, con otros seudónimos, numerosos films de ciencia ficción a bajo costo, entre los cuales se cuenta *Endgame (El Juego Final)* el cual, comprado por no dejar en el mercado de las pulgas, pasó a ser uno de los videos mima-dos de nuestra colección. Se trata de un film futurista con todos los hierros cuyo protagonista, un ferocísimo gladiador, decide redimir su crueldad acompañando al último grupo de humanos sabios e inocentes hasta la astronave que los llevará a un lugar pacífico en el que harán retoñar el

taquilla. La autora del guión, la joven lodziana Manuela Gretkowska, aseguró a Zulawski que no conocía *El Último Tango en París* de Bertolucci; tales son sin embargo las similitudes que el autor se refiere humorísticamente a su obra como "La Última Polka en Varsovia". Argumento: un joven antropólogo, que acaba de efectuar un descubrimiento sensacio-

tronco de una humanidad nueva, pacífica y pura. Nuestro héroe musculado debe no sólo afrontar todo un prontuario de hordas degeneradas y salvajes, sino también a su mortal enemigo en el "Juego Final", el deporte de moda que debe necesariamente terminar con la muerte en liza de uno de los contendores. Nada nuevo, dirán los amantes del género; pero el encanto del film está en la habilidad con la que el director, recurriendo a cuatro harapos, tres callejones y un desierto pedreguloso, crea con dos centavos una barroquísima y eficaz atmósfera. Una oportuna imaginación puede suplir la carencia de budget... En fin, la excusa para este homenaje al amado D'Amato nos la suministran los diarios: la Edgar Rice Burroughs Inc. ha solicitado, ante la Corte Federal de Manhattan, el secuestro y destrucción del film de nuestro director *Jungle Heat*, considerado "inmundo, vulgar y altamente ofensivo" a la dignidad de Tarzán. Parece ser que D'Amato ha cargado la mano cuando prometió "explorar en todos sus detalles la ardiente pasión nacida entre Jane y su Rey de la Jungla". Cumpló con informar a los herederos de Mr. Tarzán que no es la primera vez: hace unos veinte años, en el Cine Central de Madrices a Ibarra, se proyectaba, en horario de vermut para deleite de los honestos trabajadores de la zona, una creación cinematográfica intitulada *Las aventuras eróticas de Tarzán, Jane, Boy y Chita*. ¿De qué se trataba? La justa respuesta la dio un empleado de mi tío: "Tarzán sin guayuco, probablemente".

"Un film de mierda"; "Una cloaca de vulgaridad y pornografía": así se ha expresado la crítica de *Szamanka*, el reciente film de Andrzej Zulawski que, desde hace tres meses, ha batido en Varsovia todos los récords de



Andrzej Zulawski en el set de *La Shamana* con la protagonista Iwona Petrykowska.

nal (el cadáver congelado de un shamán de hace dos mil años) busca un apartamento en alquiler y conoce a una jovencísima estudiante que pasará a ser la "shamana" de su iluminación sexual. "El instinto, ¿no puede ser una forma de salvación?", advierte Zulawski quien añade: "La reacción de los intelectuales no me maravilla: tras los años gloriosos y excitantes de la revuelta contra el comunismo, Polonia está atravesando un período de quema de brujas. Se ha enseñoreado del país una censura pequeñoburguesa que da miedo. La Iglesia, que se comportó tan bien en los tiempos de Solidarnosc, ha vuelto a preocuparse principalmente de pantalones y pantaletas... Es justamente contra este regreso al medioevo que he hecho *La Shamana*".

"Dios mío, qué bajo hemos caído, estamos al nivel de ciertos países de Sudamérica". La frase de Zulawski,

no precisamente simpática, tiene como oportuna respuesta el argumento que cerrará este artículo, al menos en lo que a nuestro país se refiere. A sala llena y con la presencia del Dr. Fernando Gerbasi, Embajador de Venezuela en Italia, y del Agregado Cultural Lic. Myriam Prado Briceño, se inauguró en el cine del Istituto Italo Latinoamericano a las 8:30 PM del 27 de mayo la "Settimana del Cinema Venezolano". Fernando Mascotela, Vicesecretario para Asuntos Culturales del IILA y notable investigador cinematográfico, presentó el evento insistiendo en la 'venezolanidad' como característica esencial de nuestros films, y criticando un cierto snobismo internacionalista al que recurrirían, con fines de distribución en el mercado mundial, algunas de las más recientes producciones latinoamericanas. Luego, unas breves reflexiones de quien esto escribe intentaron ha-

es bella justamente por su cálida falsedad, por su ingenuidad deliberada, por su hipótesis de una Venezuela viril y sana que coquetea con el Mal, pero escogerá las Luces de la Moral. ¡Lástima grande que no fuese verdad tanta belleza!

Los otros films del ciclo (en orden de presentación *La Oveja Negra*, Román Chalbaud 1988; *Oriana*, Fina

cer luz sobre cómo el cine y la evolución política de Venezuela se hallan férrea e históricamente entrelazados.

El ciclo fue para nosotros una doble oportunidad de reflexión. Primera, constatar las dificultades para realizar un ciclo de cine venezolano en el exterior. Ante todo, los costos de transporte. Las películas presentadas en Roma eran disponibles sólo en el formato original de 35mm.; en un período histórico en el que el sustantivo "recorte" viene seguido inevitablemente del adjetivo "presupuestario", obtener una exoneración o rebaja se hizo indispensable... Por fortuna, los buenos oficios de la Cancillería y la receptividad de VIASA lograron que las pesadas latas llegasen a la Ciudad Eterna. De paso, no siempre la lista de films propuesta coincide con las existencias disponibles en los organismos del caso. Se aconseja a los autores disponer de copias, y de copias en formato 16mm. Muchas veces, más que la buena voluntad, lo que falta es plata.

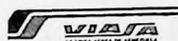
Una segunda y aliviante reflexión proviene de la (re)visión de los films de la Semana de Cine. Es cierto que, con alguna archionanista y poco afortunada excepción, el cine venezolano ha tomado a Venezuela como centro focal de su objetivo ideológico. Pero, ¿qué Venezuela? *La Balandra Isabel llegó esta tarde* (Carlos Hugo Christensen, 1949) es esa Venezuela embellecida de tarjeta postal, la Venezuela de lujuriantes palmeras del trópico y de lujuriosos tambores barloventes, de morenas de flancos y labios generosos y de negros con tez de ídolo y pectorales de piedra. Una Venezuela de librito de cocteles del Hotel Tamanaco, ilustrado con las morocotas de los caciques de Centeno Vallenilla y destinada al ojo del musíu turista. *La Balandra...*

SETTIMANA DEL
CINEMA VENEZOLANO
27 - 31 maggio 1996
Presentazione di Antonio Mendoza (lunedì 27)



Con la gentile collaborazione di

Centro
Nacional Autónomo de
Cinematografía



FUNDACION
Cinemateca Nacional
El placer de la imagen en movimiento

Torres 1985; *Disparen a matar y Amazonas, el negocio de este mundo*, Carlos Azpúrua 1991 y 1986; *Jericó*, Luis Alberto Lamata 1990) revelan una Venezuela menos Conahotu pero más auténtica. Un denominador común que salta a la vista de la producción venezolana de estos últimos tres lustros es que, finalmente, el cine venezolano se atreve, y no sólo formalmente. *Oriana* advierte que, bajo los manteles de lavado hilo y las fotos oficiales en pose, subyacen las gavetas de doble fondo de la violencia en familia y la represión sexual, que tanto ha contaminado en nosotros el disfrute del más barato de los goces. Entre la poesía y la caricatura, *La Oveja Negra* ofrece una visión irónica y poco halagüeña de esa "Gran Familia Venezolana" que se ha convertido en el séquito de Alfí Babá. Con menos galas y más crudeza, *Disparen a matar* denuncia frígi-

do y explícito: "aquí todos somos cómplices". Y *Jericó* pone el dedo en una de las llagas de nuestro mestizaje histórico (y no sólo el nuestro): el creer que una visión del mundo pueda ser superior a otra.

Para lograr un nivel técnico y artístico, el cine de los años 40 importó técnicos y actores. Hoy, con todo y los inmensos problemas que implica hacer cine en nuestro país, podemos decir que se ha llegado a la autosuficiencia cualitativa. Pero aún más: se enfrentan airoosamente desafíos formales (la ambientación histórico/étnica de *Jericó*, la tensión dramática de *Disparen a matar*, el complejo mosaico temporal de *Oriana*) y, sobre todo, se crea una iconografía. Los años 70 de las tres "p" (Putas-Policías-Palabrotas) quisieron revisar la historia de un país que rechazó la izquierda para lanzarse al consumismo afincándose en un "contentutismo" desenfrenado, olvidando que el cine es imagen. ¡Cuánta verborrea panfletaria, cuánto diálogo sabana-grandero, cuánto manifiesto de manualito de Rius no pasó por las desafortunadas pistas sonoras del cine de hace veinte años! Ojalá el cine venezolano no baje la guardia y las perspectivas de la Caracas de cemento de Azpúrua, el erotismo de quemantes contraluces de la Torres, los brujeriles altares vivientes de Chalbaud y los cielos teñidos de yopo de Lamata engendren, y engendren mucho. No basta tener algo que decir: hay que saber decirlo. Y atreverse a decirlo.



Krzysztof Kieslowski.

LA DOBLE VIDA DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI

ALBERTO GÓMEZ DÍAZ

*Mi cine es un cine
del director, mientras
que el norteamericano
es un cine a lo
McDonald's. Con ello
no quiero decir nada en
contra de McDonalds.
Pero hay gente
que prefiere cocinar y yo
soy uno de ellos.¹*

su primer largometraje: *Pasos subterráneos*, al que prosiguieron, entre otros, *Loco por la cámara* (1979) -una humorística mirada sobre la corrupción en una fábrica rural- y *Suerte a ciegas* (1982) -tres acciones futuribles de un mismo personaje en una misma historia- films de corte eminentemente político, reveladores del contexto social de la Varsovia post-comunista.

Esta primera etapa de su filmografía permanece desconocida fuera de Polonia hasta 1988, cuando Kieslowski realiza para la televisión polaca la serie *Decálogo*, cínica transcripción de los diez mandamientos en la Varsovia contemporánea. Dos de los capítulos de la serie: *No amarás* y *No matarás*, son presentados con éxito en Cannes y San Sebastián, siendo galardonados con el Premio Especial del Jurado en ambos festivales. *No amarás* narra la historia de Tomek, un joven empleado de correos que se enamora de Magdalena, una artista que vive en el bloque de enfrente. En *No matarás*, los relatos de desamor entre un par de jueces y sus mujeres se entrelazan y confunden hasta desembocar en tragedia. Si bien *Decálogo* se construye con algunas referencias a los diez mandamientos, éstas son vagas e intercambiables en la perspectiva unitaria de la obra, que en ningún momento pretende ser una compilación bíblica.

Kieslowski, ateo declarado, utiliza las normas cristianas como excusa para desarrollar un sugerente y revelador estudio sobre la condición humana.

En *Amarás a Dios por sobre todas las cosas*, un hombre de mediana edad, Krzysztof, y su hijo de once años, Pavel, viven en una casa repleta de computadoras. Krzysztof se pregunta si en ellas es posible acumular todo el conocimiento sobre una lengua. En *No usarás el nombre de Dios en vano*, se develan las razones de la soledad del anciano director de una clínica. En *No cometerás adulterio*, una mujer le pide ayuda a Janusz diciéndole que su marido desapareció al salir de compras. Ambos inician, en plena noche de Navidad, un largo recorrido de búsqueda por la ciudad. En *Honrarás a madre y padre*, la relación aparentemente paternal entre la joven Anka y un hombre mayor, se convierte en una nueva relación con la llegada de un so-

La impresión inicial que Kieslowski causaba entre quienes lo conocían era: primero, que fumaba y bebía demasiado; segundo, que era orgulloso, arrogante y cínico... Pero tras su pose de frialdad europea se refugiaba un hombre compasivo y honesto que, contrariamente a la etereidad de sus films, se expresaba de manera bastante pragmática y terrenal. Al igual que su vida, el cine de Kieslowski escarba en lo tangible y cotidiano para acceder a lo trascendental. Para ello, apela a personajes en situaciones límite; cuestiona conceptos preestablecidos, los despoja de su significación política-social-cultural y los reduce y devuelve a la fuente individual de la que provienen; percibe los detalles ínfimos de la cotidianidad y los convierte en trascendentes, en piezas integrantes de un rompecabezas que encuentra su forma definitiva a partir de los designios de una instancia desconocida y anterior.

Existe un mundo interno, extremadamente rico, más interesante que el exterior. Siento la vida como una abstracción; no sé dónde está la frontera entre lo real y lo imaginario; unas veces, la vida no tiene ningún sentido; otras, es maravillosa.²

Nacido en Varsovia en 1941, Krzysztof Kieslowski se inicia en el cine como costurero de actores. Entre 1957 y 1962 asiste a la Escuela de Técnicas Teatrales y, tras ser rechazado en tres ocasiones, logra ingresar a la Escuela de Cine de Łódź, donde realiza dos cortometrajes (*Le Tramway*, 1966, *From the city of Łódź*, 1969) y se gradúa como realizador en 1969. Luego de una activa trayectoria como documentalista para el movimiento Solidaridad, en 1975 realiza

El cineasta debutante de *Loco por la cámara* (1979).





Breve historia d'amour de Krzysztof Kieslowski.

bre amarillento. En *No jurarás en vano*, Zofia, profesora de ética en la universidad, vive una perturbada existencia, contraria a los dictámenes que profesa. En *No robarás*, una niña grita en sueños sobrecogida de terror, mientras dos mujeres se inclinan sobre ella. En *No codiciarás la mujer ajena*, Roman, un joven cardiocirujano, tras descubrir su impotencia, espía de modo obsesivo a su esposa que, ciertamente lo ama, pero siente la necesidad de una satisfacción. En *No codiciarás los bienes ajenos*, dos hermanos completamente diferentes, después del entierro de su padre, tienen un difícil encuentro... A partir de tan disímil universo de historias, Kieslowski se dedica a cuestionar la exactitud de la ciencia y develar la posibilidad de una voluntad o destino preestablecido.

Aunque muchos dicen que mis películas están construidas sobre el azar, yo no creo que

se le pueda conceder tanta importancia. En cambio creo que la repetición es fundamental. La primera reflexión que suscita es que en la vida las cosas suceden una vez y si uno deja escapar una oportunidad no puede volver a vivir lo mismo".³

La doble vida de Verónica (1991) da inicio a la colaboración de Kieslowski con la cinematografía y la cultura francesa, a la que considera una segunda patria. Weronika y Véronique (Irène Jacob), dos jóvenes de 23 años, viven existencias paralelas, sin conocerse, en Varsovia y París. Ambas son idénticas, se dedican a la música y padecen la misma enfermedad cardíaca. Ambas se presienten ("No estoy sola en el universo"). El paralelismo de sus vidas encuentra punto de unión en un viaje de Véronique a Varsovia en el que, sin saberlo, fotografía a una estupefacta Weronika, incrédula ante la visión de

sí misma. Tiempo después, Véronique repetirá la misma reacción entregada a la contemplación de la fotografía, prueba irrefutable de la veracidad de su presentimiento. A partir de entonces, las experiencias vitales de ambas mujeres se intercambian o complementan en un ciclo consecuente que va de la vida a la muerte y viceversa. El doble aprendizaje de una, tendrá repercusión en la otra. "*La doble vida de Verónica* va más allá del tema del doble, de la reencarnación o del fenómeno parapsicológico. No se trata de una doble vida especular. Por encima del tiempo y la distancia, se prolonga una continuidad en la que las almas se relacionan en una rara y fecunda solidaridad".⁴ (*La doble vida de Verónica* recibe el premio de la Crítica en el Festival de Cannes, mientras Irène Jacob se alza con el galardón a la mejor actriz).

Las ideas de libertad, igualdad y fraternidad nos conciernen a todos. Decidí explorar cómo funcionan en la vida cotidiana desde el punto de vista individual. Estas ideas son contradictorias con la naturaleza humana. Se ven como un ideal, pero cuando se tratan de cerca no sabe uno cómo vivir con ellas, siempre pierden su valor.⁵

Al igual que *Decálogo*, en la trilogía *Azul-Blanco-Rojo* (1993-94), Kieslowski se dedica a explorar en el contexto contemporáneo otro compilado de ideales hegemónicos; en esta oportunidad, los de la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad, simbolizados por los colores de la bandera gala. Los basamentos de la Utopía de la Ilustración, concretados en la democracia moderna, se presentan como imposibles en la cotidianidad.



Valentine (Irène Jacob) en *Rojo* de Krzysztof Kieslowski.

*Para mí fue muy interesante hacer una especie de retrospectiva contemporánea. Lo frecuente es enseñar lo que ha ocurrido antes, pero lo que a mí me interesaba era enseñar a la vez lo que ocurría antes y lo que ocurre ahora, en este momento. Es una especie de variación del destino. A lo mejor así se logra un mejor destino.*⁶

Azul (1993) narra la historia de Julie (Juliette Binoche), la esposa de un célebre compositor, que tras perder todo lo que da sentido a su vida (su marido e hija mueren en un accidente automovilístico), busca la soledad y el olvido como liberación. La obra póstuma de su esposo, destinada a celebrar la unificación europea, señalará el camino para recuperar el sentido de su vida. Casi sin diálogos, el film avanza o retrocede a partir de la aparente inexpresividad del rostro de Julie, de cuyo hermetismo Kieslowski saca el mayor provecho.

*Me interesan más los rostros que las acciones. Por eso a veces la cámara permanece sobre el rostro del personaje, mientras la escena que éste mira sucede fuera de campo. El rostro es tan expresivo, tan espectacular como la explosión de una bomba.*⁷

"*Azul* es un film de sensaciones. El color azul constituye un leitmotiv visual que sugiere, al mismo tiempo, un simbolismo emocional de los colores y un sistema de correspondencias: el azul vivo, mineral, translúcido, más mental que real, sugiere poéticamente la idea de la evolución espiritual de la heroína. El azul, color de lo inmaterial, encuentra afinidad con

la música, la más inmaterial de las artes".⁸ (*Azul* recibe el León de Oro en el Festival de Venecia, mientras Juliette Binoche es reconocida con el premio a la mejor actriz).

*No merece la pena utilizar la música simplemente para ilustrar algo: ese criterio me parece un despilfarro de energías creadoras. Es mucho más interesante buscar para ella una función más intensa. En el caso de *Azul* quise averiguar si era posible filmar la música, atraparla en imágenes.*⁹

Blanco (1993), considerada la primera incursión de Kieslowski en el género de la tragicomedia, narra el proceso de separación de una pareja: Karol (Zbigniew Zamachowski), peluquero polaco, pierde todos sus bienes y derechos como ciudadano francés al divorciarse de Dominique (Julie Delpy), quien alega la impotencia de su marido para la anulación del matrimonio. Humillado, sin pasaporte y dentro de una maleta, Karol se ve obligado a regresar a Varsovia, donde se dedica a obtener el beneficio económico que le permitirá la igualdad con Dominique y el cumplimiento de su venganza. "Radiografía de la historia de amor imposible entre los países del Este y el capitalismo neoliberal de Occidente, la simbología de los colores supera las connotaciones evidentes: *Blanco* es un film negro".¹⁰ (*Blanco* obtiene el Oso de Plata en el Festival de Berlín).

Aunque yo personalmente tenga una concepción pesimista del mundo, eso no quiere decir que tenga que aburrir con ello una y otra vez a la gente. Más bien busco crispadamente un tema que origine esperan-

*za. Soy un fatalista optimista como decía Camus.*¹¹

Rojo (1994), último film de la tríada y síntesis de su filmografía, aborda la relación entre tres personajes en



La condena a muerte: Miroslaw Baka en *No matarás*.

apariciencia inconexas: una modelo, Valentine (Irène Jacob), un juez jubilado (Jean-Louis Trintignant) y un joven estudiante de leyes, Karin (Frédérique Feder). Frente a los avatares de la joven burguesa, que vive al tope -aunque con ciertos códigos éticos- su vida de mujer-objeto, se revelan los conflictos del otrora representante de la ley a quien los fracasos de su vida y profesión lo han arrastrado al patético espionaje telefónico de sus vecinos. Karin, por su parte, protagoniza una serie de desencuentros con Valentine. Ambos se cruzan cotidianamente, sin verse, a la espera que el azar les prepare un encuentro. Nada hace creer que existencias tan diversas puedan coincidir. Sin embargo, el paralelismo

dos supuestamente tienen las mismas oportunidades, pero Karol toma ventajas con mañas capitalistas, al tiempo que la fraternidad es vista como fragilidad en las relaciones imposibles entre el viejo juez y la joven modelo".¹³ Libertad incompleta, igualdad rescindida, fraternidad inalcanzable dentro de un conglomerado cultural definido por la incomunicación. Tesis y antítesis, creencia y cuestionamiento, ingenuidad y cinismo, sintetizados en un realizador fraccionado y contradictorio que ha tenido la lucidez para reflexionar sobre su tiempo, desde y para su tiempo. Mitad polaco, mitad francés; ateo, pesimista y pragmático, cree en designios predeterminados, se permite la esperanza y accede a lo existencial; en medio de su período de mayor actividad amenaza constantemente con su retiro:



Krzysztof Kieslowski y Mirosław Baka en Cannes. Foto D.N.

que se enmaraña progresivamente entre Karin y el viejo juez otorga unidad al relato y lo conecta de manera directa con el de Weronika y Véronique: Karin es el mismo viejo que, a través de Valentine, encontrará una oportunidad de resarcir su vida. Las piezas del rompecabezas encuentran finalmente su lugar; en este caso, no sólo para la resolución del film, sino también de la trilogía, ya que todos los personajes de la misma se convierten en los únicos sobrevivientes de un naufragio.

*Naturalmente existen lazos entre las historias y los personajes, pero los he tejido únicamente para los espectadores a quienes les gustan los juegos y los guiños y que pasan su tiempo en búsquedas, en descortezar lo que ven en la pantalla. Cuando hago una película, siempre pienso en los fieles admiradores del cine.*¹²

Al "salvar" a sus personajes, Kieslowski les otorga la oportunidad futura de concretar unos ideales, utópicos por el momento: "La libertad no existe para Julie porque siempre estará atada a un pasado doloroso que se empeña en olvidar. La igualdad no es posible, con la caída de las ideologías en la nueva Polonia, porque to-

*No volveré a dirigir. Tengo 52 años y creo que ya es suficiente con lo que hice: ¡ahora basta! Deseo hacer lo que todo el mundo sueña hacer: ¡Nada!...*¹³

El 18 de agosto de 1995, Kieslowski ingresa en un hospital polaco cercano a su residencia en Szczytno, como consecuencia de una insuficiencia cardíaca que lo vencería seis meses después. Al igual que sus historias y personajes, gobernados por un destino preestablecido, Kieslowski parece haber reconocido y enfrentado el suyo (eso sí, con una caja de cigarrillos y una botella de buena vodka polaca entre sus manos). La amenaza se hizo realidad. Pero quedan sus películas (que esperamos algún día sean estrenadas en este país cada vez más predecible), sus magistrales encuadres (que reelaboran la imagen y los sonidos hasta niveles prácticamente inéditos), su visión del cine (donde lo más importante es la riqueza sensorial), pero sobre todo, su personalidad (ambivalente y autocrítica), que le permitía afirmar con sospechosa modestia:

Aparento saberlo todo, cuando en realidad no sé nada. De hecho, estoy a la espera de que alguien me diga qué hacer. Y



Irene Jacob es Véronique/Weronika.

*parece que lo hago bien, ya que funciona.*¹⁴

Breve historia de amor (Short film about love). (Polonia, 1988). *Dirección:* Krzysztof Kieslowski. *Guión:* K. Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz. *Fotografía:* Witolt Adamek. *Montaje:* Ewa Smal. *Sonido:* Nikodem Wolk-Laniewski. *Música:* Zbigniew Preisner. *Intérpretes:* Grazyna Szapolowska, Olaf Lubaszko, Stefania Iwinska, Piotr Machalica. *Producción:* Zespol << Tor >> et Poltel. *Distribución:* Forum Distribution. *Duración:* 1 h. 27.

Decálogo. (Polonia, 1989). *Dirección:* Krzysztof Kieslowski. *Guión:* Krzysztof Kieslowski/Krzysztof Piesiewicz. *Fotografía:* Wiesław Zdort (I), Edward Klosinski (II), Piotr Sobocinski (III y IX), Krzysztof Pakulski (IV), Andrzej Jarosiewicz (VIII), Jacet Blawut (X). *Música:* Zbigniew Preisner. *Intérpretes:* I: Henryk Baranowski, Wojciech Klata, Maja Komorowska, II: Krystina Janda, Alexander Bardin, Olgierd Lukaszewicz. III: Daniel Ojbychski, Maria Pakulnis, Joanna Szczepkowska. IV: Adrianna Biedrzyuska, Janusz Gajos, Artur Barcis, V: Mirosław Baka, Krzysztof Globisz, Jan Tesarz. VI: Grazyna Szapolowska, Olaf Lubaszko, Stefania Iwinska. VII: Anna Polony, Maja Barelkowska, Wladyslaw Kowalski, Beguslaw Linda. VIII: Maria Koscialkowska, Teresa Marczewska, Artur Barcis, Tadeusz Lomnicki. IX: Ewa Blaszczyk, Piotr Machalica. X: Jerzy Stuhr, Zbigniew Zamachowski, Henryk Bista.

La doble vida de Verónica. (Polonia, 1991). *Dirección:* Krzysztof Kieslowski. *Guión:* K. Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz. *Fotografía:* Sławomir Idziak. *Música:* Zbigniew Preisner. *Montaje:* Jacques Witta. *Intérpretes:* Irène Jacob, Philippe Volter, Sandrine Dumas, Kalina Jedrusik, Wladyslaw Kowalski, Halina

Gryglaszewska. *Producción:* Sideral Productions, Tor Production, Le Studio Canal+. *Distribución:* Sideral. *Duración:* 1 h. 32.

Azul (Bleu). (Francia-Suiza-Polonia, 1993). *Dirección:* Krzysztof Kieslowski. *Guión:* Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz. *Fotografía:* Sławomir Idziak. *Música:* Zbigniew Preisner. *Montaje:* Jacques Witt. *Intérpretes:* Juliette Binoche, Benoît Regent, Florence Pernel, Charlotte Very, Hughes Quester, Helène Vincent, Philippe Volter, Emmanuelle Riva. *Producción:* Marin Karmitz. *Productora:* MK2, CED Productions, France 3 Cinema, CAB Productions, Tor Zespolny. *Duración:* 1 h. 34.

Blanco (Blanc). (Francia-Suiza-Polonia, 1993). *Dirección:* Krzysztof Kieslowski. *Guión:* Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz, Agnieszka Holland. *Fotografía:* Edward Klosinski. *Música:* Zbigniew Preisner. *Montaje:* Urszula Lesiak. *Intérpretes:* Zbigniew Zamachowski, Julie Delpy, Janusz Gajos, Jerzy Stuhr, Grzegorz Warchol, Jerzy Nowak, Aleksandr Bardini, Juliette Binoche. *Producción:* Marin Karmitz. *Productora:* MK2, CED Productions, France 3 Cinema, CAB Productions. *Duración:* 1 h. 36.

La carrera de Witek, héroe de *Suerte a ciegas* (1982): como una alegoría al cine de Krzysztof Kieslowski, un cine que va rápido.



Sans fin (1984): el itinerario de una joven viuda, lleno de detalles inexplicables que alteran lo cotidiano y la conducen, finalmente, al suicidio.

Rojo (Rouge). (Francia-Polonia-Suiza, 1994.) *Dirección:* Krzysztof Kieslowski. *Guión:* Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. *Fotografía:* Piotr Sobocinski. *Montaje:* Jacques Witt. *Sonido:* Jean-Claude Laureux. *Música:* Zbigniew Preisner. *Intérpretes:* Irène Jacob, Jean-Louis Trintignant, Frédérique Feder, Jean-Pierre Lorit, Marion Stalens, Samuel Lebihan, Teco Celio, Bernard Escalon, Juliette Binoche, Julie Delpy, Benoît Regent, Zbigniew Zamachowski. *Producción:* Marin Karmitz. *Productora:* MK2, France 3 Cinema, CAB Productions, Tor Production. *Duración:* 1 h. 36.

7. Idem 2.
8. Peck, Agnés. **Bleu: Un autre femme.** En Positif. Francia. Septiembre 1993.
9. Idem 5.
10. Lamet, Pedro Miguel. **Cine para leer.** Ediciones Mensajero. España. 1994.
11. Idem 2.
12. Idem 2.
13. Khan, Omar. **Kieslowski tricolor.** En El Globo. Venezuela. 12/12/94.
14. Idem 1.

Citas.

1. **El cine pierde sus ojos polacos.** En El Nacional. Venezuela. 14/3/96.
2. Amaro, Carlos. **Entrevista a Krzysztof Kieslowski.** En Cinerama. España, 1994.
3. Delgado F. Carlos. **La Europa Imposible.** En El Universal. Venezuela. 14/3/96.
4. Urbez, Luis. **Cine para leer.** Ediciones Mensajero. España. 1992.
5. García, Cecilia. **Kieslowski: Vida, obra y milagros de un cineasta moralista.** En Cinerama. España. 1994.
6. Idem 3.

CORTOMETRAJE NACIONAL

Invitados:

Gustavo Báez
Milton Crespo
Sergio Curiel
Rafael Marziano Tinoco
Pedro Mitchell
Carlos Reyes Lima
Carmen Roa
Rafael Straga
Carlos Villegas

Moderadores:

Pablo Abraham
Carmen Luisa Cisneros
José Angel Guzmán

El propósito fundamental de este foro es el de iniciar un acercamiento al cortometraje que se realiza hoy en Venezuela y, en la medida de lo posible, esperamos que cada uno de los directores aquí presentes, se exprese como hacedor, sobre las preocupaciones conceptuales y estéticas que sostienen su obra.

Así mismo, si ustedes consideran que existe en este momento algo parecido a un movimiento que aglutine la actividad y genere respuestas. Si se reúnen para intercambiar ideas o, en todo caso, si existe entre ustedes una colaboración estrecha de intercambio y apoyo técnico, o si por el contrario, se trata simplemente de trabajos aislados y personales, que cada

uno de ustedes lleva adelante y no está ligado a otras propuestas, por similares que estas parezcan.

Son diversos y complejos los componentes de la obra cinematográfica, así como la de sus integrantes, por lo tanto, en este primer acercamiento no pretendemos tratar exhaustivamente el tema. Nos bastará, con el valioso apoyo de ustedes, señalar las carencias y necesidades, así como los logros más relevantes del cortometraje nacional.

Pablo Abraham: *Para comenzar, quisiera insistir un poco en los aspectos económicos que rodean la producción de un cortometraje y de las limitaciones a las que se enfrentan ustedes para crear lo que finalmente ve-*

Rafael Straga, Pablo Abraham, Carmen Luisa Cisneros y José Angel Guzmán.



va a dar el 10% de todo lo que son espectáculos públicos, para el cortometraje. Hay agrupaciones gremiales que, evidentemente hacen que la gente se una a ellos y una de ellas es la Comisión de Cortometrajes de la ANAC. Esta Comisión ha intentado hacer varias jornadas de cortometrajes, ha logrado dos, de donde han



Todariquilba de Milton Crespo.

mos como espectadores. Ustedes representan una generación de relevo; una generación que está trabajando en otra etapa del cine nacional, la que se inicia a partir de la promulgación de la Ley de Cine y de la creación del Centro Nacional de Cinematografía. ¿Cómo se sienten ustedes en esta perspectiva como cortometrajistas, como futuros cineastas de largometrajes?

Carlos Reyes: Quisiera comenzar por la parte económica, porque si bien es cierto que estéticamente o a nivel intelectual no nos une nada como cortometrajistas, porque no hay movimientos concretos que nos unan, sí hay una línea que nos une y es la búsqueda de financiamiento. El CNAC y el Concejo Municipal son los que actualmente nos financian. En estos momentos está en discusión una nueva ordenanza, en la que se

sacado conclusiones importantes en cuanto a la producción y al financiamiento. Una de nuestras preocupaciones es poder mantener un número relativamente importante de cortometrajes al año, y eso se logra entrando a los organismos que nos dan dinero, tomando decisiones dentro de esos organismos. En cuanto al CNAC, se llegó a un acuerdo de un tabulador emanado de esa misma comisión de cortometrajes, para que fuese el test que utilizara la comisión que estudia el proyecto en el CNAC.

Hay una cosa que es bueno decir, si a uno le dan cuatro millones de bolívares y uno saca un producto de ocho o de doce millones de bolívares, dependiendo de la producción, eso significa un trabajo arduo y que hay toda una industria que se está moviendo, un conjunto de gente que se mueve; porque si bien es cierto que estamos los directores, detrás de nosotros hay un gentío: la gente que hace cámara, que hace iluminación,

El Tumbé de Carlos Reyes Lima.





Eileen Abad en *Entre mentiras* de Carlos Villegas.

Foto Rafael Salvatore.

cuanto a la propuesta ideológica. Nosotros que no hemos tenido la oportunidad de hacerlo, esa posibilidad de la que hablaba Carlos de las jornadas, que vale decirlo nacieron muchos años atrás y se fue concretando, era con la intención de ir un poco más allá de la discusión típica del real y medio, como lo llama Carlos. Jesús Enrique Guédez, Oscar Lucien, Livio Quiróz, Rodolfo Restifo, todo ese grupo planteó una discusión en base a una propuesta, quizás político-ideológica, pero había una discusión más allá del real y medio.

Para mí, hoy por hoy, se ha convertido casi en el impulso para que nosotros llegáramos a una discusión ideológica y creo que en un momento tiene que aflorar, porque nos han obligado a resolver un producto que termina dándose efectivo, Carmen Roa es el ejemplo de todos nosotros, con 5 o 6 millones, terminó realizando un producto de más de 12 millones, por lo tanto el real y medio ha quedado desplazado; porque el primer corto lo haces y te justificas con el real y medio, y cuando te confrontas con una sala, descubres que esa justificación te sirve a ti y allí se quedó, y no puedes justificar la imagen delante de nadie, esa imagen es la imagen que vio la persona. Para el segundo corto ya sabes que vas a tener real y medio y van a tener que completar la otra parte y entonces empieza un lenguaje y un discurso que va desde cómo atacas a la gente que tiene el parque del material para que te lo den, hasta cómo vas al papel para resolver la definitiva imposibilidad de una grúa con todos los requisitos que te exige el discurso.

que hace máquina; toda esta gente se está moviendo con el cortometraje nacional, sin ellos no podríamos hacerlos.

P.A: *Esa limitación económica ¿cómo influye en tu trabajo final? Allí se te tiene que despertar la imaginación para resolver cosas que tú habías planteado originalmente y que ahora no puedes hacer.*

C.R: Para mí, no hablo por nadie, lo más importante es tener un guión que se adapte a una estructura determinada por el dinero que tengo; por ejemplo, si necesito 100 extras, pues, esos 100 extras los tengo que buscar gratis o no los tengo, porque es así de sencillo.

Milton Crespo: Cuando Carlos estaba hablando y cuando usted hablaba del enfoque que le querían dar a esta conversación. Recordaba que en esta misma revista, quizás en los

'80, hubo un foro parecido donde participaban justo los cortometrajistas de ese momento, eran unos veteranos del cortometraje. Recuerdo que hubo una gran discusión del cine imperfecto o cómo resolver el cine imperfecto y no se convirtiera en justificación.

C.L.C: *Ese es el discurso de los años '60 y '70, que es interesante. Vamos a ver si aflora solo.*

M.C: Lo que a mí me llama la atención es que en ese momento se hablaba casi de ideología dentro de corrientes cinematográficas, dentro del cortometraje, que para ese entonces tenía un gran valor también, que desde mi punto de vista creo que no se ha perdido, sino que ha crecido; pero en aquel momento había una coherencia de puntos de vista de los directores, ya no quizá desde una propuesta en cuanto a los planteamientos, a los temas, a la estética, pero si había básicamente una coherencia en

C.L.C: *Redondeando tu idea y esto para mí es una preocupación personal, el cine de los 60 y 70 tenía un*



Milton Crespo.

manifiesto interés político y social. Nace con La ciudad que nos ve de Jesús Enrique Guédez en el año 1966 y a partir de allí el interés fundamental de los cineastas era llevar la realidad al cine: las manifestaciones estudiantiles, la gente de los barrios, la organización de las cooperativas populares, la izquierda cristiana, las huelgas, los mineros, el caos de la ciudad, etcétera, todo giraba en torno a esa preocupación y el cine era documental. Por otra parte, no tenían subsidios y se arriesgaban para hacer cine. Después de los setenta, cambia el discurso. El cine documental desaparece prácticamente para dar paso en los años ochenta a un cine de ficción bastante banal. Creo que en los noventa comienzan a darse algunos cambios, tal vez existe una mayor preparación de los cineastas, exploran otras vías, y todo es ficción, el documental desapareció. Me pregunto, ¿por qué con una realidad tan rica como la que nos rodea y con situaciones más agudas que hace 20 o 30 años, todo el cine que se hace hoy es de ficción?

Carmen Roa: Creo que si se ve la realidad, quizás no de una manera explícita, como en los '60 o '70, pero sí a través de un filtro. Creo que la película de Gustavo Báez, *Los ladrones llegaron ya* y la de Rafael Straga, *Tómbola*, es una realidad que nos toca a todos: unos ladrones de cuello blanco, en el caso de Rafael, y otros malandrós, en el caso de Gustavo, pero no a través de la denuncia explícita y obvia del documental. No estoy diciendo que sea malo ni bueno, sino a través de otras propuestas, a través de un filtro habla el humor, el humor negro, pero ahí está la realidad, es imposible que nos desliguemos de esa realidad.



El camino de las hormigas de Rafael Marziano Tinoco.

Rafael Straga: Yo voy a agregar un poco al aspecto económico. Tu hicistes una cronología de lo que ha sido el punto ideológico, pero también hay que darle una connotación al hecho de formarse Foncine, que se constituye en un órgano rector de la cinematografía, le da características industriales. Se comenzaron a hacer largos con esas características y creo que el corto siempre ha estado solapado a la producción del largo, tanto es así, que cuando se habla del real y medio, se habla siempre con una característica industrial del cine, y se está haciendo cine tanto de cortometraje como de largometraje. Ha sido un error, que se cometió en buena parte de los '80, que sí de alguna manera se trató de hacer ver que era rentable, era mentira porque todo estaba solucionado a través de incentivos y a través de una serie de mecanismos que el cine no logró solventar durante la marcha y fue por eso que

colapsó a nivel económico, y hubo un año en que Foncine no contó con dinero ni del Estado ni de la parte privada. Es decir, el gran sueño era hacer cine rentable y la única forma de hacerlo rentable era con un dinero que venía y viene del Estado.

Ese gran sueño, esa utopía que nos brindaron durante los '80, a través del cine en general, es mentira. Hay una serie de situaciones que te llevan hacia el lado económico pero yo creo que la estética se maneja poco, cada quien es el que va a tomar la puerta que más quiere para lograr el acceso a la realización; tú puedes agarrar el camino más rápido eliminando cosas, como puedes llegar por el camino más lento y es tratando de cubrir todas las etapas que tiene una película, y el cine es gastar dinero y quien no gaste dinero en el cine no está haciendo cine.



Rafael Marziano Tinoco.

C.L.C: *Por otra parte, el cortometraje no tiene las presiones que tiene el largometraje. El corto no accede a las salas comerciales, el corto es como un territorio libre.*

R.S: Ese es uno de los errores que podemos decir.

C.L.C: Pero es real y es concreto. Aquí no hay posibilidad de ver cortometrajes en las pantallas comerciales; por todas las razones que conocemos bien; entonces, ahí también quiero hacer hincapié, esta es una de las oportunidades en la que un cineasta puede expresarse libremente, sin ataduras. Porque entiendo perfectamente bien que un cineasta de largometraje con toda la presión que tiene encima, está obligado a satisfacer a Dios y al Diablo: quiere hacer una película con la que se encuentre bien y, además, quiere llenar la sala, y eso es tan humano y tan legítimo, y entiendo ese desgarramiento y todo lo que ocurre. Pero con

Foto Rafael Salvatore.



Eileen Abad y Gregorio Milano en *Entre Mentiras* de Carlos Villegas.

el cortometraje siento que el cineasta se encuentra con unas condiciones bien favorables, porque esa presión no existe. Una proyección en la

Cinemateca y se acabó, de pronto se lo compran algunas gobernaciones, que se yo; allí se puede expresar libremente, entonces eso le da una serie de ventajas al cineasta de cortometrajes, que quiero saber si tiene presentes o no?

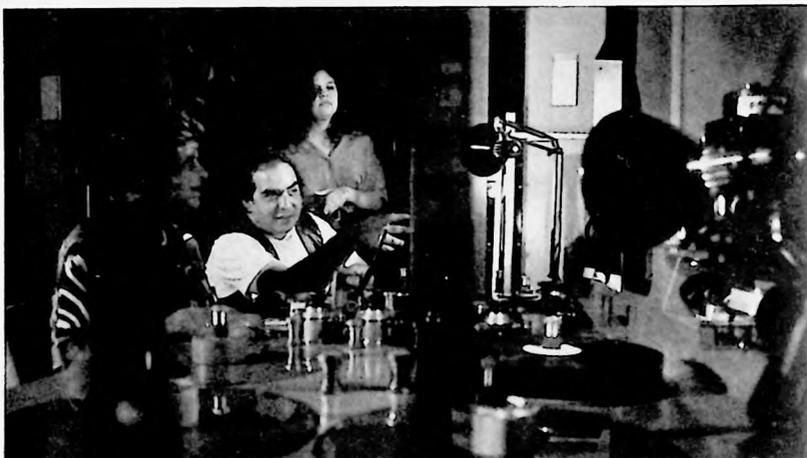
Tómbola de Rafael Straga Zué.



Rafael Marziano Tinoco: Bueno, dos cosas. La primera, sobre el corto para retomar el último tema. La importancia del corto es que es la escuela del cine, o sea, el corto es el lugar donde los cineastas van a aprender a hacer cine, pero hay una mitad de ese cineasta que no se está haciendo; el lugar donde el público debería aprender a ver el nuevo cine puesto que es un lugar de confrontación. Hasta el momento, el corto es esa cosa que se pasa en la Cinemateca y que nadie sabe dónde queda. El corto no existe. Existe el corto para nosotros y no para el público.

Me parece una barbaridad más de las que vivimos que el corto no sea de proyección obligatoria en las salas; eso se ha perseguido muchas veces y no se ha logrado, y es una cuestión que hay que hacerla para que el público se forme, porque el público está sometido a la televisión, o sea, la educación visual del público está deformándose cada vez más y está perdiendo la capacidad de lectura. Entonces, de la misma manera que el cineasta aprende a hacer cine con cortometrajes, el público aprende a leer el nuevo cine a través del corto.

Ahora, volviendo al tema del documental, ¿qué pasó?, que llegó un momento en que el documental pudo haber evolucionado de ser ese lugar del documental que tu mencionabas, lo tomó la televisión, haciendo una especie de sucedáneo del documental que era el reportaje amarillista y cayó en el vicio de que el documental debía tener objetividad periodística y eso es terrible, y que yo sepa, el periodismo no tiene nada de cine. La evolución del documental, y allí viene otra vez el problema, si yo le pregunto a alguien ¿qué está haciendo?, y me dice, un documental, ah, ¡eso lo pasan por televisión!; porque ese es el concepto que la audiencia tiene, que es para quien nosotros hacemos el cine. Están acostumbrados a creer que el documental es una cosa donde hay un locutor explicándole a uno lo que está viendo, y es terriblemente aburrido y muy malo y además que tiene la aparente obligación de ser objetivo. No, la única diferencia entre el cine de ficción y documental, es que en el documental no estoy narrando una historia ficcionada, pero estoy haciendo cine de autor con los elementos que me está presentando la realidad; lo más parecido en pintu-



Lillian Gudiño, Gustavo Báez, Ana Elisa Misle (Sala de montaje, Cinesa, 1993).

ra sería el collage, pero en un cine de autor estoy viendo la realidad pero no estoy contando una historia. Estoy haciendo una película con cosas que están allí. Entonces, qué pasa, si bien el cine narrativo sigue siendo ese pequeño ejercicio que hacemos todos con la esperanza de llegar a hacer un largo, el cine documental parece que no tiene un fin, él en sí mismo es un fin porque no tiene ninguna perspectiva comercial, porque los primeros y naturales exhibidores del cine documental no tienen el más mínimo interés en exhibirlo, a cambio exhiben esas horrendas cosas que hacen ellos, es simplemente un ejercicio muy caro, porque no es barato hacer cine documental, es sencillamente inútil enfrentarse a un fracaso económico.

M.C: Decía hace un momento que esta gente tenía definido, de alguna manera, el planteamiento o la discusión que sustentaba su quehacer cinematográfico. Ideológicamente es-

taban claros, estaban con unas condiciones políticas que de alguna manera los unió como trabajadores del hecho cultural. Toda esa gente, desde mi punto de vista, cometió un error gravísimo; cuando vinieron los '70 y '80, y pasaron al cine de largometraje, y fueron el éxito del cine de largometraje y esta gente asumió el hecho cinematográfico como industrial, no como un fin en sí, sino que ya se enfrentaban a alguien que les decía: necesitamos otra vez a Elba Escobar con la minifalda, o no va, o cosas por el estilo, se vieron ante otro tipo de planteamientos y su gran error fue que no se insistió en crear una generación de relevo, gente que de alguna manera entendiera las posibilidades que tenía el corto.

Recuerdo los Talleres del Conac, donde se empezó a intentar eso, pero los suspendieron. Se formó una gente con esos cineastas que antes habían hecho cortos, los que tuvimos oportunidad de acercarnos a los talleres, entendíamos esos plantea-

mientos un poco más allá y esas vivencias de esos largometrajistas. Siento que hoy atravesamos una etapa de transición que, creo, se comienza a cerrar.

Hubo una etapa donde todo el mundo empezó por su lado; recuerdo el Festival de Super 8, que tuvo un éxito terrible; primero con el "Manuel Trujillo Durán", me refiero al formato que era bastante accesible, había una Muestra especial en Maracay, había los Festivales de Punto Fijo, había el Festival Internacional que lo llamaban el Cannes del Super 8, aquí en Caracas. Tenías todas las posibilidades de mezclarte con todas las tendencias europeas, americanas, etc., y no era para ellos lo más importante el documental, por lo tanto, nuestra formación se daba no en base a la generación anterior, esa generación se dedicó a otra cosa, de hecho cuando eran cortometrajistas parecían una élite que manejaba ese tipo de información y no se veía esta situación.

Cualquier actividad de cortometrajes que se dé, tiene concurrencia, la



Carlos Villegas en el rodaje.

gente que está interesada, que está haciendo algún tipo de trabajo, llega, llega a decir lo que quiere, pero llega. Esa necesidad de información, de intercambio, la obvió la generación anterior y la va a seguir obviando con respecto a los nuevos largometrajistas que van a comenzar a aparecer. Nos conseguimos un bache terrible donde todo el mundo decidió, bueno, la primera discusión fue la del real y medio, y la pelea por la pantalla de cine.

Estoy de acuerdo con Rafael, eso fue un error, nos hicimos un mundo fantástico, extraño, donde casi queríamos desplazar al largo compitiendo industrialmente.

Lo último que uno ha visto en estrenos, de los tres últimos años, quizás me quedo corto, es un material que guste o no, un poco frívolo o poco profundo, tiene un nivel y tiene una calidad, que ya habla por sí solo, que subió a un punto, a un nuevo escalón; lo que viene ahora es definitivamente la confluencia. Estoy diciendo lo que digo en base a que aquí no existe una escuela lucianista, no existen unos anzolistas, ellos no se encargaron de esto; no se encargó Azpúrua, no se encargó Guédez, no se encargó ninguno de ellos, de que trascendiera su material a las nuevas generaciones.

Nosotros, creo, no somos relevo de nadie, estamos de alguna manera imponiéndonos, obviando lo anterior, o vamos a tener que revisar esa historia para poder seguirla; pero hasta que punto nos toca a nosotros revisarla por sí sola o esperar de alguna manera que esta gente la traiga y nos la presente para de alguna manera llegar a la discusión estética, a profundizar en cuanto a la temática que nos reúne.

Consigo muchas similitudes en los trabajos actuales; primero veo esa preocupación por el real y medio y saltar a un cuidado estético y de fondo del trabajo que se hace, eso lo siento en todo el material que se ha presentado últimamente. Es tan rica y cambiante la realidad, que cuando te está interesando un tema concreto, tienes que generalizarlo, porque ya mañana gira todo y estás involucrado en otra situación que te interesa más, y una película terminas haciéndola casi en dos años, casi en

Alberto Gómez y Carlos Villegas (Reportaje Fundación Polar, 1993).



tres, un cortometraje de diez minutos, una locura total; todavía hay unos cortometrajes por ahí que se rodaron en 1992, algo así, en el '93, y están buscando dinero para terminar.

Gustavo Báez: En mi caso particular creo que se tiene dos escuelas. Uno, la escuela que nos dio la televisión, que fueron Tom y Jerry, el Correcaminos y todas las comiquitas que uno veía de chamo, y la otra, que fue efectivamente la calle. Cada vez que uno se montaba en un carrito por puesto, que no tenía nada que ver con el gato matando al ratón, no. Entonces en esa contradicción nos criamos nosotros y empezamos a crecer. Creo que por eso sí hay una propuesta y sí podemos hablar de una generación de relevo. Es que nosotros nos criamos en esa contradicción, estamos suscritos ahorita, no antes.

Sergio Curiel: Yo enfocaría las cosas en el sentido de que yo soy consecuencia de un José Alcalde, de un Román Chalbaud, de un Mauricio Walerstein, porque fueron los que me enseñaron, evidentemente no fueron los que me dijeron has este corto o se fajaron en hacer una escuela para que lo hiciera, pero de cierta forma todos los que estamos aquí sentados hemos trabajado en películas, hemos sido montadores, otros, asistentes de dirección, o de arte, de todo; y hemos tenido un espacio dentro de su cinematografía para poder observar todo el proceso. Eso es innegable porque no somos generación espontánea. Somos parte de un proceso, no de un proceso que llamaría absolutamente acéfalo, sino más bien de personas que hemos encontrado a un Román Chalbaud en su madurez, después de 14 películas, es decir con una obra completa; hemos encontrado a un Walerstein, a un Anzola tam-

bién, es decir, cineastas que ya están como muy rodados y que de algún modo esa transferencia de tecnología, y ese conocimiento se ha ido pasando en alguna medida. No se trata del mismo momento en que aprendió Chalbaud, el Chalbaud de *Luz en el Páramo*, época donde no había ningún proceso, donde venía un director de Argentina, de México, de cualquier otro país a filmar. En mi caso tengo 15 años participando de ese proceso, desde hace 7 años soy asistente de montaje.

Hay una universidad de la vida, que podríamos llamar así, evidentemente no soy capaz de decirles: "Ustedes son culpables de no haber hecho una escuela". Creo que todo es parte de un proceso cultural, es decir, de repente a mí no me tocó, de repente sucede ahora; creo que también hay que analizar en positivo. El buen o mal cine que hagamos es parte de eso, porque de alguna manera fueron los que mal o bien nos enseñaron, y de paso que estamos repi-

tiendo la misma historia, es decir, esta conferencia la hubo en el pasado de alguna forma.

La experiencia de 7x1 no es una experiencia aislada, es una experiencia que alguna vez la hizo Pepeca, alguna vez la hizo el INCIBA cuando hicieron aquellos cortos. Estamos hablando de que no ha habido una verdadera continuidad. Creo que ese es el gran aprendizaje o la gran formación en donde después de haber visto ese proceso podríamos nosotros decir no repitamos lo mismo: ahora hacemos lo que queremos y no nos preocupa nuestro entorno. Yo creo que esa es la madurez a la que hemos llegado, pero que de cierta manera es la misma historia en distintos momentos, en los '60, en los '70, en los '80 y en los '90.

Rafael Marziano, que viene de una escuela de cine, seriamente hablando, entiende el valor del documental; pero en los jóvenes, en el caso de 7x1, hay una mezcla extraña entre el documental, la ficción, el individuo, la sociedad, hay una especie de pará-

El Tumbé de Carlos Reyes Lima.





Todarquilba de Milton Crespo.

metros que son absolutamente propios de un proceso universitario, de la Escuela de Artes.

Antes era muy fácil, los imperialistas y los comunistas, o sea Marx y Lenin y del otro lado el Tío Sam. Era bastante sencillo decir abajo Rómulo Betancourt; ahora es muy difícil hablar políticamente.

G.B: Todos nosotros tenemos que agradecerle a toda la gente que hizo cine antes de nosotros, porque nosotros hemos aprendido y nos hemos formado con ellos. La formación que tenemos, buena o mala, es porque hemos aprendido haciendo cine. Cosa que generaciones anteriores a la nuestra no pudieron hacer. Creo también que la realidad ha pasado a formar parte del cine que hacemos. Todos los cortos que he visto, o par-

ten de un hecho real o de una aproximación a la realidad, y eso es bien importante, porque es la primera vez que veo que en los cortos nos estamos reflejando nosotros mismos de alguna forma, eso no se veía en los cortos anteriores, que eran unas puestas en escena, unas cosas muy lejanas a lo que nosotros somos.

Carlos Villegas: Tampoco creo que la historia hay que borrarla de un solo golpe, porque además de buenas o malas cosas, esa gente logró hacer algo. Al lograr hacer una institución, (Foncine), se creó esto y lo otro, y gracias a toda esa cantidad de cosas nosotros estamos aquí. Y está otra gente que ha logrado hacer películas por otras vías, o sea, la historia no hay que borrarla, hay que aprender de ella, hay que aprender

de lo malo que se ha hecho, de lo malo que estamos haciendo y de lo malo que seguiremos haciendo, para ir mejorando y hacer cosas. No hay que tomar esas actitudes tan extremas de "yo surgí de la nada".

Lo interesante es que hay un movimiento y hay una necesidad de hacer cosas, sean documentales, sea ficción, sean animaciones, etcétera, además, el corto, en estos momentos, está viviendo en Venezuela un florecimiento. Hay ahí algo interesante, más que en el largo, diría yo, y no es por confrontar el largo con el corto, porque no hay necesidad de eso; simplemente hay, un ambiente ahorita en el corto que es bien particular que no se había dado antes y hay mucha gente joven queriendo contar muchas cosas, cosas distintas, pero sus cosas y es allí donde está la esencia de esto que estamos haciendo ahora. No importa si se retrata al barrio, ese no es el problema, el problema es contar y cada quien lo está haciendo de una manera muy espontánea, muy personal y eso, creo, está generando algo interesante. Se hagan o no documentales, bueno es un proceso y creo que cada quien va escogiendo, se va yendo al área que más le interesa. Creo que mañana si se te presenta una idea para un documental, tu lo harás; las cosas van surgiendo solas y no hay que forzar lo que se está generando ahora, porque se está generando algo que va solo.

R.M.T: Para la Escuela de Polonia, y creo que para muchas escuelas europeas, el documental era una especie de época tardía del neorrealismo italiano, allí se quedó como en ese enclave y gracias a eso tiene ese carácter el documental y por eso el documental era tan importante. Es que

la escuela reflejaba la conciencia, la visión de una cultura cinematográfica en un medio cinematográfico que era muy rico, y eso es lo que yo extraño acá. En la escuela se hace escuela espontánea y surge de que alguien enseña a otro, una escuela que espero que haya y que, espero, no sea un disparate, que refleje, digamos, un interés por esa visión de esa realidad que es tan rica, que en un momento dado parece que mete miedo. Es más bien que la escuela sea reflejo de esa visión del documental, que lamentablemente por esa deformación periodística o reporteril que se le atribuye de mala manera al documental, está deformando lo que realmente el documental debería ser, que es como una especie de visión poética.

Ahora, me alegra mucho lo que tú dices, de ver en lo que ustedes están haciendo un carácter documental en el cine de ficción; porque de la misma manera el cine italiano de postguerra o el cine inglés de los '50 o el cine americano de los '60, tuvo un enorme carácter documental sin ser un cine de denuncia; simplemente los estudios se estaban agotando y allí lo que quedaba era polvo y cucarachas muertas, y la realidad era mucho más valiosa, y me parece que el cine europeo está volviendo, hoy en día, a eso; está volviendo a la calle, y como vivimos en un país que tiene una realidad tan rica y disparatada y divertida, creo que ese es nuestro puerto y cualquier pregunta medianamente verosímil que hagamos es un disparate sensacional y podemos sorprender al mundo con eso. Tenemos una escenografía armada, tenemos millones de extras, y cuando se habla de realismo mágico, no es más que hacer una historia medianamente honesta, y la gente se va a sorprender de cualquier cosa cotidiana



Sergio Curiel, Ana Milagros Medina, Pedro Michelli, Silvia Andrea Ríos, Carlos Villegas y Marta Carro, durante el foro.

nuestra. En ese sentido tenemos una suerte muy grande y que vale la pena aprovechar.

José Angel Guzmán: *Ustedes han dicho aquí cosas que ya sabíamos: hay una ruptura con el cine que se hacía anteriormente, que no hay un movimiento que los agrupe... Sin embargo, siento que hay cierta coherencia sutil entre los trabajos y que esos trabajos son muy, muy particulares, que parten de cosas de ustedes. A raíz del Festival de Caracas, tuvimos la oportunidad de conversar varias personas acerca del valor que podían tener trabajos demasiado particulares a nivel universal, y que la relación con los espectadores era bastante fría, eso por una parte. Por otra parte, existe una preocupación desde hace bastante tiempo y si el corto lo toman ustedes como un ejercicio para hacer un largometraje o tiene valor en sí mismo, ¿es el ejercicio para después hacer el largo?*

R.M.T: Yo lo que dije es que es una escuela.

R.S: Esa es una opinión que ya dejó de existir. Ya la escuela no es el corto. Es más, yo soy de los que creo que no debe hablarse de corto, sino de películas de 15, de 5, de 100 minutos, porque es un estigma a nivel social. Es una palabra que hay que sacar del vocabulario cinematográfico.

No creo que el corto sea escuela. Se le tildó de esa manera para tenerlo solapado al largo, lo que pasa es que se han hecho más cortos o películas de corta duración, que largos en los últimos cinco años y eso es importante.

G.B: En relación a tu comentario sobre el localismo que tenían los cortos que habías visto. Pienso que, particularmente, es al revés, siento que hemos carecido hasta ahora de localismo. Porque en la medida que seas



Carmen Roa directora de *Aurlga*.

localista pasas a ser universal porque estás hablando de la realidad que conoces, del mundo que conoces. Realmente siento que los cortos anteriores, no te hablo mal de ellos, siento que había una carencia de ese sentido localista, eran cosas que no eran auténticamente nuestras. Lo más localista del mundo es la novela "El Quijote", y es la novela universal por excelencia.

C.L.C: *No quisiera que se planteara acá un enfrentamiento entre lo que se hizo y lo actual, porque no es la idea; y por otra parte haría falta también conocer todo lo que se hizo, porque es muy alegre juzgar toda una etapa en base al recuerdo de algunos documentales.*

S.C: Lo primero que tenemos que entender es que estamos en pañales, estamos en lo que podría llamarse una especie de pseudoadolescencia tanto en el corto como en el largo. Lo que necesita en este momento el corto es oportunidad y una oportunidad que sea cada vez más generosa, porque está dando frutos, es decir, es una oportunidad que no está a fondo perdida. Por ejemplo, en Francia, en Clermont Ferrand, cuando vieron el corto de Geyka Urdaneta donde un niño mata a otro, un espectador se preguntaba "¿dónde sucede eso?, ¿eso sucede en Venezuela, y allá se matan los niños, cómo es eso?" Para ellos es una cosa sumamente especial, eso no sucede en Francia, y resulta que uno descubre que sí sucede, pero en los colegios; aquí sucede en el río y allá sucede en el colegio y ellos se lo callan. Cómo decirte, los dramas son universales y se repiten en todas partes, mientras esos dramas los atemos más hacia lo que nosotros somos verdaderamente será

más válido. Y eso se puede expresar de una sola manera: teniendo oportunidad y posibilidad de seguir filmando.

P.A: *Tu decías algo de la adolescencia del largo y del corto, y pienso ¿no será eso falta de tradición, falta de tradición de nuestros maestros, de tener maestros a quienes mirar y admirar? ¿En qué medida ustedes se sienten un poco solos en ese sentido, que están creando un cine que, de alguna manera, no tiene relación directa con el cine anterior? Una industria normal tiene sus héroes, tiene a quien admirar, el único que imagino que hay que admirar es Román Chalbaud, pero fuera de allí no hay más nadie. ¿En qué sentido han visto ustedes ese otro cine que se veía, que se hacía o que se intentó hacer en una época? ¿En qué medida ustedes quieren crear otro tipo de cine?*

S.C: Esos héroes vienen de procesos industriales, muchas veces de cinematografías maduras. Nosotros estamos en una especie de desventaja. Cuando uno analiza un poco lo que piensa el público del cine venezolano, en general, lo que piensa la crítica de las películas venezolanas, lo que piensan los jóvenes universitarios de las películas venezolanas, es también la ausencia de armas para identificar los códigos y para identificar esos héroes. Uno siente como que todo el mundo está esperando que tú ganes el Oscar para que todo el mundo diga ¡coño aquí está nuestro hombre venezolano que es el gran promotor del cine venezolano! Hay una especie de nosotros mismos como público, como hacedores, un poco en el caso de los directores, aquello de los egos, que nadie mira con buenos ojos. Son muy pocos los

espacios que hay para mirar analíticamente, críticamente la cinematografía de otro sin que la otra persona sienta que estás atacando su cinematografía, y que estás deplorando su manera de hacer cine, no hay esos espacios. En ningún ámbito tu encuentras ese espacio donde, también, el público que quiere saber, se entere o se le den armas para identificar los códigos. Por ejemplo, lo que hablaba de Guédez, ese sentimiento de lo que significa esa cinematografía, cómo expresárselo a un joven que está en una universidad o en una escuela de arte en donde ellos puedan discernir la obra de Chalbaud, de Anzola.

Después de muchos años estando en esto, encuentro, por ejemplo, la cinematografía de Alfredo Anzola, y encuentro cosas muy lindas, que son las que hay que rescatar, que si es un cine pobre, que si es un cine imperfecto, todas aquellas cosas que sacrificaron y que nosotros tenemos que salir a hacer. Es un problema que tenemos que de una manera madura resolver y empezar a dejar un espacio para que realmente el talento sea el que nos empiece a dictar la pauta de la cinematografía que vamos haciendo.

C.R: A mí esto de héroes, de no héroes, yo no creo mucho en eso. Para mí, particularmente y siempre me refiero a mí porque es una posición personal, creo que la leyenda dorada debe morir, esa leyenda de que todo tiempo pasado fue mejor es totalmente mentira. Si le damos una lectura verdadera a lo que se está haciendo actualmente en el cortometraje, es una gama gigantesca de posibilidades. La leyenda dorada del cineasta que salió con su camarita, hizo una gran película que se llama *Techito de Cartón*, a mí no me intere-

sa como generación porque yo vivo en una realidad de 1990 y esa realidad de 1990 es una historia de amor o es una historia de cárcel o es simple y llanamente una historia de un aborto, es mi realidad y es a partir de allí que yo hago mi realidad. No a partir de la leyenda negra de que Carlos Azpúrua hizo una gran película, que me parece muy buena, pero es su realidad, mi realidad tiene que ser otra y de alguna manera yo tengo que leer a partir de mis ojos o a partir de los ojos creadores que están en ese momento.

Esa leyenda dorada hay que matarla porque nosotros somos la leyenda negra, la generación boba y eso lo ha dicho la revista Encuadre y lo dijo el señor Pablo Abraham en un artículo donde nosotros de alguna manera éramos una generación que no planteaba nada. Pero yo pregunto ¿acaso estamos en la calle viendo la realidad cómo se trama, acaso una historia de amor por más historia de amor que sea no está contando una realidad que es la realidad de los muchachos de 1990? Eso es así y está en la calle y tiene sus atributos y tiene sus ventajas y estás documentando la realidad a través de los ojos de un tipo enamorado y eso es absolutamente importante.

Por otra parte, todos estos estrenos que se han dado en la Cinemateca han estado *full* de gente, hay un espectador que espera el cortometraje, que lo disfruta, que sale a la calle y pelea con uno o le dice que es muy bueno. Y esa comunicación se ve truncada precisamente por esos medios que en vez de formar y orientar lo que hacen es desorientar, y perdonen que me meta con los críticos, no podía dejar de hacerlo.

Por otro lado, hay un artículo en "C de Cine" de Mario Handler, donde se habla que hay que volver al cine hecho con tijeritas y montarlo en la cocina de la casa, yo particularmente me niego a eso porque creo que hay una profesionalización del corto, que ya no se puede aceptar el cortometraje con una mala fotografía, con un mal montaje, con mal sonido o con mala actuación o con un guión deficiente. Hay que estar en la búsqueda del perfeccionamiento técnico de lo que queremos contar, si queremos

captar un público tal cual es. El público venezolano está acostumbrado a una buena película gringa, si nosotros le damos un producto deficiente, ese producto va a ir en detrimento del espectador que necesitamos ganar. Necesitamos hacer películas bien profesionales y eso no implica industrializarse, implica tener un buen laboratorio, tener una buena truca y significa tener una serie de elementos para que se haga un buen cine y conquistar mercados internacionales.

A mi lo que me preocupa es ese concepto de por qué hacemos ficción y no documental. De repente nosotros necesitamos mucho más sacar nuestra interioridad como creadores que otra generación que necesitaba contar una realidad que estaba fuera de ellos. A nosotros nos interesa, y a mi particularmente, me interesa, contarme yo, y eso puede ser muy individualista pero es muy sabroso: contarse uno a través de lo que hace y eso sí es importante, entonces todos esos cortometrajes representan la realidad de cada uno de nosotros y eso es lo que nos hace universales. Hacer películas de denuncia fuerte, y yo estoy a favor de esas películas, pero es mi línea, es mi corriente, y tratar de decir que esa es la corriente de todos sería sencillamente meter a todo el mundo en un callejón sin salida, donde todo el mundo se va a parecer al otro y al final vamos a terminar haciendo un cine que no tiene interés.

C.L.C: *Quisiera, así con la sinceridad que se expresó Carlos, que todos lo hicieran, primero, para saber si todos comulgan con las ideas que él está manejando o si hay también opiniones divergentes. Por otra parte, no sé qué quieres decir con esa idea de romper con el pasado o que no te interesa ese pasado, porque desde Clemente de la Cerda para acá se retoma la propuesta de los sesenta, de alguna manera Clemente agarra la cámara y continúa filmando lo que nos había dejado Guédez, sólo que nos demuestra que en el barrio también hay alegría, delincuencia, salsa, ron, además de todas las miserias de las que Guédez nos habló antes...*

C.R: Lo digo a nivel general, porque muchas veces existe la necesidad de halar siempre hacia la realidad inmediata, que no está aquí mismo y eso no es así, la realidad es mi realidad y esa realidad se refleja en lo que decía, en un carrito por puesto, creo que el problema es contar historias y contarlas bien.

C.L.C: *Y creíbles. Todos queremos vernos identificados en esas historias, finalmente uno espera encontrarse con ese personaje que está en la pantalla, que le hable un idioma común, que tenga nuestras vivencias. Las situaciones que plantea Carmen Roa en su película de ficción me tocan, me siento tocada por los personajes que ella maneja, en el fondo, eso es todo lo que nosotros esperamos. Cada quien tiene el derecho y la libertad de abordar la realidad como quiera. Sin embargo, esa homogeneidad que veo hoy en muchos trabajos quisiera saber sin responden a algo como un movimiento, si todos piensan más o menos como tú, si todos quieren romper con el pasado?*

C.R: Yo no rechazo el pasado.

C.L.C: *Es lo que acabas de decir.*

C.R: Yo rechazo los teóricos que manejan la leyenda dorada y que todo pasado fue mejor. Yo manejo eso, yo no rechazo a un señor como Román Chabaud, no rechazo a un señor como Mauricio Walerstein, no rechazo a cualquiera de ellos. Su cinematografía para mí ha sido muy importante. Tengo un cúmulo de enseñanzas que vienen de todos esos seres que hicieron cine, más la conjugación de todos los cortometrajes que he visto, más todo lo demás, es comenzar a construir un camino que sea diferente o que sea parecido, pero que sea nuestro camino, y analizar nuestro camino para ver qué hay allí. No es romper y hacer una revolución y salir quemando carros, ni quemando las películas de Román Chabaud, Dios nos libre. Eso es lo que quise decir.

POR UN CINE IMPERFECTO

JULIO GARCÍA ESPINOSA

Hoy en día un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos -cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario- es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.

El "boom" del cine latinoamericano -con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea- es similar, en la actualidad, al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana.

¿Por qué nos aplauden? Sin duda se ha logrado una cierta calidad. Sin duda hay un cierto oportunismo político. Sin duda hay una cierta instrumentalización mutua. Pero sin duda hay algo más.

¿Por qué nos preocupa que nos aplaudan? ¿No está, entre las reglas del juego artístico, la finalidad de un reconocimiento público? ¿No equivale el reconocimiento europeo -a nivel de la cultura artística- a un reconocimiento mundial? ¿Qué las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza no beneficia al arte y a nuestros pueblos?

Curiosamente la motivación de estas inquietudes, es necesario aclararlo, no es sólo de orden ético. Es más bien, y sobre todo, estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos.

Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una



Julio García Espinosa.



minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de "proyectar" con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social; la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad "desinteresada" del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador.

El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia, es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo el arte contemporáneo.

De hecho existen las dos tendencias. Los que pretenden realizarlo como una actividad "desinteresada" y los que pretenden justificarlo como una actividad "interesada". Unos y otros están en un callejón sin salida.

Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que él hace. El simple hecho de que surja esta inquietud demuestra que existen factores que la motivan. Factores que, a su vez, evidencian que el arte no se desarrolla libremente. Los que se empeñan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia. No importa que los mediadores (críticos, teóricos, etc.) traten de justificar unos casos y otros. El mediador es para el artista contemporáneo, su aspirina, su píldora tranquilizadora. Pero como ésta, sólo quita el dolor de cabeza pasajera. Es cierto, sin embargo, que el arte, como diablillo caprichoso, sigue asomando esporádicamente la cabeza en no importa qué tendencia.

Sin duda es más fácil definir el arte por lo que no es que por lo que es, si es que se puede hablar de definiciones cerradas no ya para el arte sino para cualquier actividad de la vida. El espíritu de contradicción lo impregna todo y ya nada ni nadie se dejan encerrar en un marco por muy dorado que éste sea.

Es posible que el arte nos dé una visión de la sociedad o de la naturaleza humana y que, al mismo tiempo, no se pueda definir como visión de la sociedad o de la naturaleza humana. Es posible que en el placer estético esté implícito un cierto narcisismo de la conciencia en reconocerse pequeña conciencia histórica, sociológica, psicológica, filosófica, etc. y al mismo tiempo no basta esta sensación para explicar el placer estético.

¿No es mucho más cercano a la naturaleza artística concebirla con su propio poder cognoscitivo? ¿Es decir que el arte no es "ilustración" de ideas que pueden ser dichas por la filosofía, la sociología, la psicología? El deseo de todo artista de expresar lo inexpressable no es más que el deseo de expresar la visión del tema en términos inexpressables por otras vías que no sean las artísticas. Tal vez su poder cognoscitivo es como el del juego para el niño. Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin es-

pecífico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad "desinteresada", que podamos decir que el arte no es propiamente un "trabajo", que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.

¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como "trabajador", como "intelectual", como "profesional", como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por qué siente la necesidad de tener críticos -mediadores- que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de "mis críticos"? ¿Por qué siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano? ¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando -si bien estos adjetivos pueden estar implícitos o aún explícitos en determinadas circunstancias- en un verdadero proceso revolucionario esas funciones las debemos ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué al mismo tiempo, plantea estas limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un panfleto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entienden) y no estar dispuestos de correr los riesgos de éstos?

El problema es complejo. No se trata fundamentalmente de oportunismo y ni siquiera de cobardía. Un verdadero artista está dispuesto a correr todos los riesgos si tiene la certeza de que su obra no dejará de ser una expresión artística. El único riesgo

que él no acepta es el de que la obra no tenga una calidad artística.

También están los que aceptan y defienden la función "desinteresada" del arte. Pretenden ser más consecuentes. Prefieren la amargura de un mundo cerrado en la esperanza de que mañana la historia les hará justicia. Pero es el caso que todavía hoy la Gioconda no la pueden disfrutar todos. Debían de tener menos contradicciones, debían de estar menos alienados. Pero de hecho no es así, aunque tal actitud les de la posibilidad de una coartada más productiva en el orden personal. En general sienten la esterilidad de su "pureza" o se dedican a librar combates corrosivos pero siempre a la defensiva. Pueden incluso rechazar, en una operación a la inversa, el interés de encontrar en la obra de arte la tranquilidad, la armonía, una cierta compensación, expresando el desequilibrio, el caos, la incertidumbre, lo cual, no deja de ser también un objetivo, "interesado".

¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad "desinteresada"? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo, es decir, desde que el mundo es mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque hoy empieza a existir la posibilidad de superarla. No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomas (nada utópicos) de que "en el futuro ya no habrán pintores sino, cuando, mucho, hombres, que, entre otras cosas practiquen la pintura". (Marx).

No puede haber arte "desinteresado", no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad "elitaria" en el arte. Tres factores puede favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

¿Por qué se teme a la ciencia? ¿Por qué se teme que el arte pueda ser aplastado ante la productividad y



Cuba Balla (J. García Espinosa, 1960).

utilidad evidentes de la ciencia? ¿Por qué ese complejo de inferioridad? Es cierto que leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela. ¿Por qué repetimos entonces, con horror, que el mundo se vuelve más interesado, más utilitario, más materialista? ¿No es realmente maravilloso que el desarrollo de la ciencia, de la sociología, de la antropología, de la psicología, contribuya a “depurar” el arte? ¿La aparición, gracias a la ciencia, de medios expresivos como la fotografía y el cine (lo cual no implica invalidarlos artísticamente) no hizo posible una mayor “depuración” en la pintura y en el teatro? ¿Hoy la ciencia no vuelve anacrónica tanto análisis “artístico” sobre el alma humana? ¿No nos permite la ciencia librarnos hoy de tantos films llenos de charlatanerías y encubiertos con eso que se ha dado en llamar mundo poético? Con el avance de la ciencia el arte no tiene nada que perder, al contrario, tiene todo un mundo que ganar. ¿Cuál es el temor entonces? La ciencia desnuda al arte y parece que no es fácil andar sin ropas por la calle.

La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. ¿Pero qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas, han hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso “deselitario”. De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir no en espectadores más activos, en co-autores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. ¿Si el arte, por designios extra-humanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos?

¿Cómo confiar las perspectivas y posibilidades del arte a la simple edu-

cación del pueblo, en tanto que espectadores? ¿El gusto definido por la “alta cultura”, una vez sobrepasado por ella misma, no pasa al resto de la sociedad como residuo que devoran y rumian los no invitados al festín? ¿No ha sido ésta una eterna espiral convertida hoy, además, en círculo vicioso? El camp y su óptica (entre otras) sobre lo viejo, es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia con el pueblo. Pero la diferencia es que el camp lo rescata como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener “sus” artistas, “sus intelectuales”, como la burguesía tuvo los “suyos”? ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir in eternum la “calidad artística” de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular.

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será, en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine quien puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes, lo hace una minoría para las masas. Posiblemente sea el cine el arte que demore más en llegar al poder de las masas. Arte de masas es, pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las

masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada por una minoría para satisfacer la demanda de una masa reducida al único papel de espectador y consumidora.

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida. El arte culto, en nuestros días, ha logrado también esa situación. La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el propio artista. Por eso es inútil esforzarse, en luchar para que sustituya a la burguesía por las masas, como nuevo y potencial espectador. Esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en patrimonio de todos. Ese y no otro debe ser el gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Pero el arte popular conserva otra característica aún más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. ¿Pretender realizarse al margen de la vida no ha sido una coartada demasiado dolorosa para el artista y para el propio arte? ¿Pretender el arte como secta, como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida, donde podamos realizarnos fugazmente, por un momento, por unos instantes, no es crear nos la ilusión de que realizándonos en el plano de la conciencia nos realizamos también en el de la existencia? ¿No resulta todo esto demasiado obvio en las actuales circunstancias? La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como

artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre.

En el mundo moderno, principalmente en los países capitalistas desarrollados y en los países en procesos revolucionarios, hay síntomas alarmantes, señales evidentes que presagian un cambio. Diríamos que empieza a surgir la posibilidad de superar esta tradicional disociación. No son síntomas provocados por la conciencia, sino por la propia realidad. Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para "democratizar" el arte. ¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de sopas Campbell, en la tapa de un latón de basura, en los "muñequitos"? ¿Se pretenden hoy hasta cuestionar el valor de eternidad en la obra de arte? ¿Qué significan esas esculturas, aparecidas en recientes exposiciones, hechas de bloques de hielo y que, por consecuencia, se derriten mientras el público las observa? No es -más que la desaparición del arte- la pretensión de que desaparezca el espectador? Y el valor de la obra como valor irreproducible? ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un film? ¿No existe un afán por saltar la barrera del arte "elitario" en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? No existe igual actitud en los compositores cuyas obras permiten amplia libertad a los ejecutantes? No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? Si cada vez participa más, ¿a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? ¿No es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? ¿Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos? Cuando Grotowski habla de que el teatro de hoy debe ser de minorías, no se equivoca? ¿No

es justamente lo contrario? ¿Teatro de la pobreza no quiere decir en realidad teatro del más alto refinamiento? Teatro que no necesita ningún valor secundario, es decir, que no necesita vestuario, escenografía, maquillaje, incluso, escenario. ¿No quiere decir esto que las condiciones materiales se han reducido al máximo y que, desde ese punto de vista, la posibilidad de hacer teatro está al alcance de todos? ¿Y el hecho de que el teatro tenga cada vez menos público no quiere decir que las condiciones empiezan a estar maduras para que se convierta en un verdadero teatro de masas? Tal vez la tragedia del teatro sea que ha llegado demasiado temprano a ese punto de su evolución.

Cuando nosotros miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy de darle una respuesta a los problemas del arte. En realidad sucede que Europa no puede ya responder en forma tradicional, y, al mismo tiempo, le es muy difícil hacerlo de una manera enteramente nueva. Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo "ismo" y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres "cultos". Es nuestro mayor peligro. Esa es nuestra mayor tentación. Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro Continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este Continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica "elitaria" en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias y fílmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos. Sin embargo, el tercer factor, el más importante de todos, la Revolución, está presente en nosotros como en ninguna otra parte. Y ella si es nuestra verdadera oportunidad. Es la Revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta au-

ténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la Revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque la presencia total y libre de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la Revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.

Para ese futuro cierto, para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países hay en nuestro Continente. Cada parte, cada manifestación artística, deberá hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales.

¿Cuál puede ser la del cine cubano en particular?

Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión. Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialistas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Los alumnos de la Escuela de Artes y Letras de la Universidad? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acapa-

rar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como parte espiritual de la sociedad y a la científica, como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, a los problemas concretos de la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegantes, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora, ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como -para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos- el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios científicos (sin que dejen de ejercer como tales, desde luego), los propios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores que más se estén superando educacionalmente, que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de los medios de producción artísticos? La Revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de producción artística? Sobre estos problemas, naturalmente, habrá que pensar y discutir mucho todavía.

Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética "interesada", un arte "interesado", un cine consciente y resueltamente "interesado", es decir, un cine imper-

fecto. Un arte "desinteresado", como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte.

La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: "No nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos", como diría Glauber Rocha.

El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como alivio, como coartada o, como diría Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos. Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los normales sino en los anormales, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha impostación. Es al enfermo y no al sano a quien más creemos, en quien más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento. Sin embargo el sufrimiento y la elegancia no tienen por qué ser sinónimos. Hay todavía una corriente en el arte moderno -relacionada, sin duda, con la tradición cristiana-, que identifica la seriedad con el sufrimiento. El espectro de Margarita Gautier impregna todavía la actividad artística de nuestros días. Sólo el que sufre, sólo el que está enfermo, es elegante y serio y hasta bello. Sólo en él reconocemos las posibilidades de una autenticidad, de una seriedad, de una sinceridad. Es necesario que el cine imperfecto termine con esta tradición. Después de todo no sólo los niños, también los mayores nacieron para ser felices.

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquéllos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y

revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un "público". Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más "público" para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho "público".

¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos lo puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferenciadamente, a la inteligencia, a la emoción o a la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan. Sí, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan. ¿Denunciar el imperialismo para demostrar una vez más que es malo? ¿Para qué si los que luchan ya luchan principalmente contra el imperialismo? Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos. Un cine, por ejemplo, que denuncie a los que luchan los "pasos perdidos" de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia. El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que "ilustra bellamente" las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan). Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo. Hay, un

tipo de periodismo que consiste en dar el comentario más que la noticia. Hay otro tipo de periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o compaginación del periódico. Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia, sin el comentario, es como mostrar el desarrollo pluralista -sin valorizarlo- de una información. Lo subjetivo es la selección del problema condicionado por el interés del destinatario, que es el sujeto. Lo objetivo sería mostrar el proceso, que es el objeto.

El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar.

El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para "después" vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aún en la fase más extrema como es la guerra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida, como en la lucha, hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que niega.

El cine imperfecto no es exhibicionista en el doble sentido literal de la palabra. No lo es en el sentido narcisista; ni lo es en el sentido mercantilista, es decir, en el marcado interés de exhibirse en salas y circuitos establecidos. Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora, conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, sicólogos, economistas, etc. Por otra parte el cine im-

perfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios.

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el "buen gusto". De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor "culto" y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibámonos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámonos más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.

El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.

La Habana, diciembre 7 de 1969.

POR UN CINE IMPERFECTO

(VEINTISIETE AÑOS DESPUÉS)

JULIO GARCÍA ESPINOSA

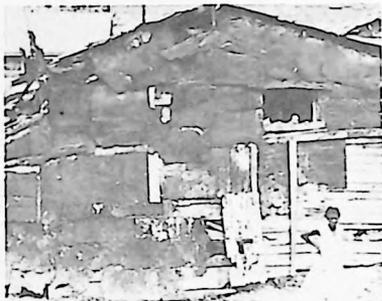
A veces pienso en las razones por las cuales los cineastas latinoamericanos sentimos la necesidad de hacer teorías. Tal vez un primer impulso sea el de justificar o explicar lo que hacemos que, en verdad, tiene poco que ver, en sus expresiones más altas, con el cine de nuestros días. O también porque la escasez de críticos o ensayistas, nos obliga a alejarnos del hombre fragmentado que involuntariamente somos. O lo que sería su razón principal: el afán de comunicar, por todas las vías posibles, nuestra identidad común, esa identidad de la gran patria que, en su tiempo, revelaron nuestros próceres y que, desde los años cincuenta, el Nuevo Cine Latinoamericano se ha empeñado en ilustrar.

El texto de "Por un cine imperfecto" nació bajo ese aliento y a éste remite su posible vigencia.

"Por un cine imperfecto" empieza diciendo: "Hoy en día un cine perfecto, técnica y artísticamente logrado, es casi siempre un cine reaccionario". Y termina: "El arte no va a desaparecer en la nada, va a desaparecer en el todo".

El desarrollo de esos dos postulados es el desarrollo de todo el trabajo. Qué puede haber de vigente en ellos?

El texto se escribió en 1969, hace ya más de un cuarto de siglo. Corrían los años sesenta, años que mi generación no podrá olvidar nunca. Parecía, de pronto, que el mundo se volvía joven. El colonialismo se desplomaba, la revolución era posible, trabajadores y estudiantes de países desarrollados desempolvaban sus inercias, las minorías de todas las tristezas al fin sonreían, las costumbres y el arte se transformaban y nos transformaban. Y luego, la utopía mayor: creíamos poder ser felices sin necesidad de ser egoístas.



La vivienda (J. García Espinosa, 1969).

No era raro entonces pensar que el arte iba a desaparecer en el todo. Que el cine se expandiría por todos los rincones del mundo. Que con las nuevas tecnologías cada ser humano podría disponer de una cámara. Que el hecho cultural por excelencia estaría más en que todos, y no sólo una minoría, tuvieran la posibilidad de hacer arte.

Però, oh la vida, la vida no es una línea recta hacia el porvenir.

Las cinematografías no sólo no se multiplicaron, si no que las que existían, como las europeas, se declararon en vías de extinción; las incipientes murieron al nacer y las que se alimentaron sólo en sueños, aprendieron, en carne propia, que los sueños sueños son.

Sin embargo, el primer postulado, la frase con la cual se inicia el texto, mantiene su vigencia.

En los años sesenta, la Revolución Cubana se planteó la construcción del Socialismo, es decir, la transformación a fondo de las estructuras de la dependencia y el subdesarrollo. Los cineastas nos propusimos hacer algo similar en el terreno del cine. No sólo por razones conceptuales si no también por razones prácticas. Si el proyecto social norteamericano no daba, según sus propias estadísticas, para

más de seiscientos millones de personas, su cine, reflejo de ese modelo, no era posible hacerlo si no era contando con grandes e insaciables arcas. Por eso la primera y más elemental significación del término "imperfecto" era el rechazo más radical a la impotencia de hacer cine. Estimular a hacer el cine con los medios que se tuvieran a mano era su razón de ser más categórica. No se trataba de cantarle loas al miserabilismo. Era combatir la idea de que no se podía hacer cine si no era disponiendo de las tecnologías más avanzadas. Si estas venían, bienvenidas eran. Pero no era cuestión de esperarlas para poder expresar nuestras angustias. Era, en síntesis, rechazar el criterio de que no se podía hacer un film si no estaba "técnicamente logrado".

Otra acepción del vocablo "imperfecto" era la de no acceder a la imposición del lenguaje "perfecto", a la dictadura estética del cine norteamericano, que dijera Godard. No era una posición dogmática. Con ese lenguaje se han hecho y se siguen haciendo buenas películas. No es ese su problema. Su problema y nuestro problema es que a través de éste se pretende medir al resto de la cinematografía mundial, y de hecho se convierte no en "su lenguaje" si no en "el lenguaje cinematográfico". Lo cual, en buen cristiano quiere decir que el lenguaje se nos ofrece como lenguaje terminado, acabado, "perfecto". Sin embargo, el arte, como la vida, está siempre en una búsqueda permanente de su identidad. De ahí su importancia y su grandeza. El arte, en este caso el cine, que dé por concluida la búsqueda de su identidad, es un cine muerto. Por eso también hablábamos de que "un cine artísticamente logrado es casi siempre un cine reaccionario".



Las aventuras de Juan Quín Quín (J. García Espinosa, 1967).

Por último, y fue en lo que más nos detuvimos, "cine imperfecto" quería decir "cine interesado". Si el arte era actividad desinteresada del hombre, la imposibilidad de practicarlo, en nuestros días, como tal, nos llevaba a todo tipo de fariseísmo. Pensábamos que la mejor manera de exorcisar dicho fariseísmo era la de hacer de manera consecuente y abierta un arte interesado, es decir, un "cine imperfecto". Sólo así podíamos continuar con la ilusión de que algún día el arte volvería a ser una actividad desinteresada del ser humano.

Pero, además, era evidente -lo es más hoy- que el cine que se hacía nos procuraba el placer estético reduciendo las posibilidades de nuestro espíritu crítico; facilitaba la comunicación pero limitando nuestra autonomía; confundía nuestra sensibilidad utilizando las innovaciones tecnológicas como si fueran innovaciones del lenguaje cinematográfico. Y detrás de todo, el fariseísmo mayor: el arte es más arte mientras menos se note su contenido, es decir, mientras más simule ser arte desinteresado. Para nosotros significaba una vergonzosa separación entre forma y contenido.

Responder a estas engañosas no obedecía, sin embargo, a una actitud ética. Se trataba más bien de una búsqueda estética. Hacer explícitos los contenidos, no seguir disimulando que el cine es una ficción, reconocer que el cine no transforma la realidad pero que hay que hacerlo como si fuera capaz de eso y de mucho más y, sobre todo, no seguir aceptando que el cine es simple ilustración, o tratamiento cinematográfico de historias literarias, si no que debe ser expresión de verdaderas historias cinematográficas y que, por lo tanto, su aspiración mayor es la de expresarse en términos imposibles para cualquier otro medio de expresión artísti-

ca; eran éstas, debían ser éstas, sustancias nutritivas de una nueva poética. Después de todo el cine era, y sigue siendo, la más atrasada de todas las artes.

De dónde partíamos? Qué herencia recibíamos?

El cine latinoamericano de los años 30 y 40 sufría limitaciones imperdonables. Su universo era estrecho y repetitivo. Su mirada complaciente sólo la redimía cierto humor criollo y la música popular. Por otra parte, solicitaba con demasiada frecuencia la compasión del espectador, aunque tal vez su pecado mayor era el de confundir el folclore con una identidad simple, estática, cristalizada. A pesar de todo, fue un cine que obtuvo un gran respaldo de público, que logró demostrar que el cine latinoamericano podía vivir de los latinoamericanos. Y no obstante, fue un cine derrotado. En los años cincuenta sólo despojos de él llegaban a nosotros. Como suele ocurrir, el rechazo fue total, visceral, apasionado.

En el caso de Cuba se nos presentaba la opción del Realismo Socialista. Pero la opción no resultaba ninguna tentación. No era más el cine de los primeros años de la Revolución de octubre. Así, lo que nos llegaba, salvo raras y honrosas excepciones, era un cine maniqueo y totalmente domesticado. Pero, además, un cine expresado, mucho más y nada menos, que en los términos del modelo norteamericano. Sin embargo la razón que más se nos revelaba era que la Revolución Cubana se nutría, respiraba, vivía, al calor de una verdadera independencia nacional y, era este calor, afán común en el res-

to de América Latina. Por eso fue, y es un hecho orgánico y natural, que el cine cubano, desde sus inicios, cerrara filas con el Nuevo Cine Latinoamericano.

¿Qué hacer? Un primer puente fue el neorealismo italiano.

El Nuevo Cine Latinoamericano daba sus primeros pasos bajo el signo liberador del neorealismo italiano. Fueron pasos cargados de una indiscutible autenticidad. No fueron actitudes miméticas las que los motivaron. El neorealismo no era un estilo a copiar, era una actitud ante el cine que había que cambiar y ante la vida que había que transformar. Nada podía atizar mejor nuestras esperanzas y nuestras ilusiones. La relación resultó tan fecunda y consecuente que sus huellas vivirán siempre en cualquier obra del cine latinoamericano. No obstante, ya avanzados los años sesenta, la realidad de nuestros países poco tenía que ver con la de la posguerra italiana. En nuestras vidas el espíritu de cambio crecía, se aceleraba y se materializaba en acciones de lucha concreta. La identidad se buscaba rompiendo la máscara de identidad que se nos ofrecía. Y nosotros, cineastas, nos identificábamos buscando una identidad que sabíamos única y, a la vez, múltiple y diversa.

La explosión de filmes que asombraron al mundo fueron acompañados de indispensables teorías. Fernando Birri, en época temprana, se había manifestado en su Escuela de Santa Fé. Así mismo Glauber Rocha con su "Estética del hambre"; Solanas y Getino con su "Cine Liberación"; Jorge Sanjinés con los planteamientos del Grupo Ukamau, etc. No fueron teorías a partir de las cuales se hicieron las películas. Al contrario. Fueron los filmes los que motivaron dichas reflexiones. Tales teorías resultaron estimulantes en la medida en

que también contribuyeron a la diversidad del Movimiento.

Yo hice *Aventuras de Juan Quin Quin* en 1967 y escribí "Por un cine imperfecto" en 1969. El texto, por lo tanto, no era más que la reflexión que me había provocado el film. *Las aventuras...* era mi tercer film y era en éste precisamente donde yo sentía que me había expresado por primera vez. La película, además, resultó ser un gran éxito de público a pesar de que se proponía una ruptura radical con el cine popular al uso.

La operación que hacía el film era muy concreta: utilizar un género menor para mostrar un héroe mayor. Recordemos que en esos años nuestro héroe mayor era el guerrillero, y que era éste la expresión más consecuente de la lucha armada, única alternativa de cambio que se les dejaba a nuestros países. Situar a este personaje dentro del género de aventuras, considerado tradicionalmente como un género menor, era, cuando menos, correr el riesgo de disminuir su estatura. En efecto, a los ortodoxos que nunca faltan, les pareció una total e inaceptable irreverencia con los combatientes. Aunque peor resultó con los que le perdonaron la vida. Con los que consideraron el film hasta ingenioso, pero sin el pathos de los géneros mayores, aquellos que una costumbre demasiado arraigada, considera que son los propios de los héroes mayores.

Sin embargo toda la posible herejía del film estaba en esa contradicción. No era una herejía para provocar a espectadores adormecidos. Si no el intento, gracias a esa contradicción, de reclamarle al espectador popular una mayor complicidad. Es decir, que sintiera, más que la necesidad de justificar al personaje, la necesidad de solidarizarse con él, de sentirse parte de esa aventura y no simple espectador de la misma.

Pero mi sorpresa fundamental, al reflexionar sobre el film, fue que se me revelaron como puntos de referencia aquellos puntos justamente relacionados con el cine norteamericano. Y de una manera impudorosa. Es decir, haciéndolos explícitos. No se trataba de homenajes, más o menos solapados, a tal o cual autor. Ni mucho menos de parodias a géneros. Se trataba de una clara y abierta confrontación. Si el cine

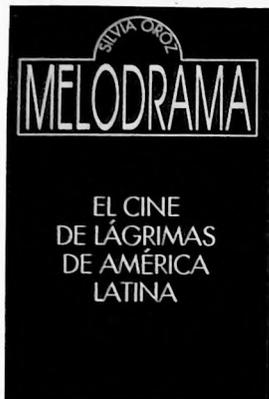


Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial. (J. García Espinosa, 1970).

de Hollywood, en todas las latitudes, era "el cine", la confrontación podía adquirir además un carácter internacional y popular. Se trataba, entonces, de buscar el cine dentro de este cine. No había que hacer otro cine sino buscar el nuevo en la confrontación con el viejo cine. Plantearle una confrontación a nivel de lenguaje, sería el intento de separar, de sus estructuras dramáticas y sus géneros populares, el grano de la paja. Aceptar y rechazar. Como ocurre en la vida. Como ocurre en la historia. Como ocurre en todas las verdaderas confrontaciones, donde uno asimila al mismo tiempo que niega. *Juan Quin quin*, pues, me sugería un camino. Un camino experimental, un camino que me hubiera gustado transitar con más persistencia que la que hasta hoy he podido, aunque no he sido yo el único, por cierto, en andarlo. Documentales y películas de ficción, marcadas por este sino, las hay en la cinematografía cubana. Ahora la idea de la confrontación venía a completar los criterios manejados en "Por un cine imper-

fecto". Si aquel primer texto exigía hacer explícito el punto de vista sobre la realidad, ahora se trataba de hacer también explícito el punto de vista sobre el cine. Era la manera de conciliar, de hacer indisoluble, forma y contenido, de rescatar las posibilidades de la obra como un todo enriquecedor y vivo. El espectador, como todos sabemos, no entra al cine sólo con su punto de vista sobre la realidad, si no también con su punto de vista sobre el cine. Y las películas, como todos conocemos, en el mejor de los casos, le cuestionan el punto de vista sobre la realidad pero jamás le perturban su punto de vista sobre el cine. No darle pausa a nuestra identidad en la vida, debía significar también la posibilidad de mantenerla abierta en el cine. Estas ideas me llevaron, un año después, a escribir "En busca del cine perdido".

La vigencia de "Por un cine imperfecto", responde, en lo sustancial, a este cuerpo de ideas y, como decía al principio, a la cohesión que le proporciona sostener un inequívoco espíritu de cambio así como la expresión de la identidad en términos dinámicos. Estas posiciones han tenido y pueden seguir teniendo convergencias y divergencias con otras miradas. Así ha sido y así debe ser. El Nuevo Cine Latinoamericano nunca fue excluyente. Nunca fue insensible a cualquier obra cinematográfica que mostrara un mínimo de pasión por esta América nuestra. Ese fue su rasgo más alto y generoso. Como lo fue también alentar siempre todo germen vivo de poesía y de verdad. Por eso treinta años después puede ver con alegría que sus riberas son desbordadas por los jóvenes de hoy. El Nuevo Cine Latinoamericano ha muerto? En todo caso digamos que "no desaparece en la nada, desaparecé en el todo". Contribuyó a crear y a fomentar el único Movimiento Cinematográfico al cual se le reconoce un carácter continental. Logró que se hablara en el mundo de Cine Latinoamericano como un concepto global. Pues bien. Hablemos simplemente de Cine Latinoamericano. El de ayer, el de hoy, el de mañana, el que nos une a todos en nuestra diversidad. El que siempre luchará por un mundo donde no haya necesidad de ser egoísta para ser feliz.



MELODRAMA
El Cine de Lágrimas de América Latina.
Silvia Oroz.
Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, México.
Primera edición en español, noviembre de 1995.
186 pp. 28 fotografías.

El melodrama cinematográfico latinoamericano no puede estudiarse in vitro, desgajado de sus públicos, pero tampoco aislado de un contexto cultural que va desde los narradores ambulantes en plazas públicas hasta las radio-novelas y las fotonovelas, que constituyeron sus primas hermanas y con las que mantuvo un rico proceso de contaminación mitológica y de intertextualidad.

La eficacia del melodrama, descendiente del folletín decimonónico como nos recuerda Silvia Oroz en este libro, deriva de sus filones temáticos y del tratamiento que recibieron, de fuerte impregnación tardorromántica y populista. La familia, la maternidad, los amores interclasistas, la lealtad, el honor, el sacrificio personal, la culpa, el arrepentimiento, la expiación y el perdón fueron elementos recurrentes en muchos

melodramas, en los que se mezclaron con frecuencia las propuestas sentimentales con las religiosas o las sociales.

Y aunque todo drama es una fabulación y un artificio inventado por un autor, del análisis de su máscara se puede develar, como nos enseñó Freud, lo que aquella máscara oculta. De ahí el enorme interés sociológico y cultural que suscita este macrogénero popular, al que la televisión ha dado nueva vida en un nuevo medio, y al que Silvia Oroz ha analizado con tanta pertinencia y agudeza en las páginas de este libro.

ROMÁN GUBERN.



GRANDES PELÍCULAS DEL CINE GAY
Susana M. Villalba. Nuer Ediciones, Madrid, 1996.
104 pp. 41 fotografías.

La novedad de este compendio de ensayos -más adecuado sería catalogarlos como críticas y ciertos comentarios de carácter histórico- no radica en su contenido en sí, bastante breve por demás, sino en que es probablemente una de las pocas reflexiones que sobre el hecho homosexual en el cine contemporáneo ha sido escrito por un español, ya que por lo general este tipo de textos tiende a ser propio de autores anglosajones. Si comparamos esta especie de guía referencial con otras, como por ejemplo *Images in the Dark*, a *enciclopedia of gay and lesbians films and videos* de Raymond Murray, el texto de Villalba queda francamente desacreditado por su superficial información y limitado espectro de selección, por otro lado estas carencias tienen una contrapartida que no deja de tener cierto interés, como es la cobertura de obras españolas de vieja y reciente data cuyo contenido es difícilmente ubicable en conjunto, a destacar el capítulo dedicado a *Hotel y Domicilio*, la novísima película de Er-

nesto del Río dirigida en el 95, y estrenada el presente año en España, sin aparente distribución internacional hasta la fecha, lo cual habla de la actualidad del libro en ciertos aspectos.

La mayor decepción de *Grandes Películas del Cine Gay* es la desinformación que presenta respecto a las coordenadas en las que se desenvuelven los films que analiza, destacando prácticamente una ausencia del *New Queer Cinema*, movimiento dentro del que se encuentra la cuarta parte de los autores que lo conforman (Tom Kalin y Todd Haynes entre otros) y la redacción de párrafos enteros que no son más que una traslación de los *press book* o libros de prensa que ofrecen las distribuidoras a los medios de comunicación, y aunque contienen una información excelente y de primera mano, es llamativo la mínima presencia o vocación autoral de la escritora, lo cual junto con unas referencias bibliográficas más bien insulsas y algo obsoletas hacen dudar de su capacidad intelectual, quien según las portadillas de la edición es licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y es directora de la revista cinematográfica *Pantalla 3*, como dato interesante podemos resaltar

otro libro suyo titulado *Diccionario de Autores Secundarios*.

Es interesante destacar que Villalba, pese a las deficiencias que padece su texto, propone un acercamiento a la recurrencia de la cinematografía con intenciones y temática homófila como un género, lo cual constituye una polémica en la que muchos críticos no se han puesto de acuerdo, y aunque la explicación sobre este tópico no es explícita ni razonada, queda clara esta percepción a través de la mayoría de los comentarios que sobre los films hace.

Innegablemente la selección de títulos que conforman el cuerpo de trabajo seleccionado para el análisis, es por lo menos acertado y ecléctico, ilustrando un panorama limitado pero funcional sobre las obras cinematográficas que se desarrollan en este campo, la lista está compuesta por los siguientes títulos: *Un chant d'amour*, *Teorema*, *Cruising*, *Querelle*, *Caravaggio*, *Prick Up Your Ears*, *La Ley del Deseo*, *Torch Song Trilogy*, *Edward II*, *My Own Private Idaho*, *Poison*, *Swoon*, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* y *Hotel y Domicilio*. Lo cual abarca un recorrido de cuarenta años en el itinerario del cine de temática gay, que no *queer*, aspecto sobre el cual la autora se desentiende, restándole la entidad ideológica con que la crítica especializada traza sus instrumentos de interpretación política. Al terreno político estar tan diluido dentro del discurso, las justificaciones se desarrollan en el plano de lo afectivo y lo anecdóticamente sociológico. Con lo cual no quiero decir que el libro sea frívolo en sus intenciones, aunque sí peca de superficial. De todas formas constituye una lectura amena e informativa que puede orientar al cinéfilo despistado mientras cubre las lagunas que sobre el cine español de esta tendencia no se encuentren en publicaciones de otros países. A tener en cuenta, pese a que Gregg Araki brille por su ausencia.

LUIS URBANEJA



Maríalejandra Martín y Martha Tarazona en *Auriga* de Carmen Roa.

**Auriga, Sospechosos habituales, Vidas cruzadas,
Sin miedo a la vida, Jóvenes brujas, Lisbon Story,
Misión imposible, El insoportable,
Tieta do Agreste, La raíz del miedo, Corazón de Dragón,
Crepúsculo al amanecer, Striptease.**

AURIGA

¡Lo mejor del cine nacional se encuentra en el cortometraje! Afirmación ésta tan temeraria como discutible por cuanto lleva implícita una somera descalificación del resto de los alcances de nuestro tan aporreado cine nacional, el cual parece que al fin se encuentra en un período de franca recuperación, después de haber estado inmerso en una especie de incertidumbre -cíclica y tradicional como ya todos sabemos- desde, por lo menos, finales de la década anterior. Tampoco creo que sea ni original ni nueva la frasecita, pero al menos uno la puede seguir repitiendo ante la torpeza, las inmadureces que exhiben la mayoría de los largometrajes -y algunos cortometrajes- venezolanos producidos a lo largo de esta desconcertante década. ¿No continúan siendo más valiosos alguno que otro de aquéllos documentales de Guédez, Azpúrua, Oteyza o Penzo?

Así como sucedió con el documental hace más de dos décadas, que continúa siendo un ejemplo mítico -y molesto- en las conversaciones sobre cine nacional, Carmen Roa, esta vez con un corte de ficción, parece agregarse con suficientes méritos a la numerosa lista de jóvenes debutantes que aupán la creencia por un cine nacional con verdadera entereza. *Auriga* es, quizás, el cortometraje más logrado producido últimamente en el cine nacional. Con economía de recursos, Roa logra interesar, entretener, decir lo que quiere y hasta hacernos reír, en tan solo escasos 20 minutos. La anécdota es simple: a casa de Laura, una periodista que se ve obligada a guardar reposo, llega Teresa, una trabajadora muchacha de servicio; pronto el interés de Laura en la chica es inminente, interés que se expresa en un deseo de ayudar a Teresa a convertirse, quizás, en otro tipo de mujer. El cuento en cuestión avanza, no obstante, con determinación y al mismo tiempo con una serenidad y ecuanimidad insospechados en el cine nacional, logrando retratar un mundo feme-



Maríalejandra Martín, Martha Tarazona e Iván Tamayo en *Auriga* de Carmen Roa.

nino muy particular y dividido en dos: el mundo de Laura, con una concepción determinadamente intelectual, y el mundo de Teresa, ingenuo e infantil. Y sin embargo a pesar del protagonismo femenino el film no es un alegato feminista, esto es por cuanto se mantiene el perfecto equilibrio entre el triángulo de personajes: Teresa, Laura y su novio. Pero *Auriga* habla sobre el aborto, lo que pasa es que no lo hace como denuncia vehemente ni está resuelto como un melodrama. El aborto aquí es signo de la fatalidad de un mundo implacable en donde no parece posible el sostenimiento de la ingenuidad y la inocencia y en el que, al igual que el mundo animal, existen los depredadores y sus víctimas; el cazador y su presa, como se visualiza en el reportaje hecho por Laura y con el que se abre el film. Sólo que en el drama de Teresa no es necesario ver al victimario; la maldad a veces, no la podemos

ver, aunque ésta se encuentre frente a nosotros.

Film grato de ver indiscutiblemente no sólo por la corrección absoluta de sus elementos formales (diálogos, fotografía, montaje, encuadras, etc.) y por el desempeño profesional de sus tres intérpretes, sino también por el acertado uso de un finísimo humor -en contraposición al humor chocarreo que exhiben algunos cortometrajes de reciente producción- siempre referido a Teresa (sus estrambóticos tocados de cabeza y "esa manía de pasar siempre desapercibida") y que sin embargo no llegan a la ridiculización, un humor que desaparece respetuosamente ante la visualización de la desgracia de Teresa. Ese es el justo abordaje del drama de una historia simple pero sólo en apariencia convencional.

PABLO ABRAHAM

Auriga. (Venezuela, 1996). Guion y Dirección: Carmen Roa. Producción: Ana Elisa Misle. Fotografía: José Gregorio González. Cámara: Rubén Bellort. Sonido: Carlos Bolívar. Música: Guillermo Scharfenorth. Montaje: Lillian Gudiño. Dirección de Arte: Rosa Helena Arcaya. Asistencia de Dirección: Alejandro Bellamo. Script: Claudia Uribe. Maquillaje: Carmen Zamora. Foco y asistencia de cámara: Franklin Cedeño. Asistencia de producción: Alberto Gómez. Asistencia de arte: Yumel Silva. Jefe de Máquina: Guillermo Uribe. Máquina: Richard Urbina. Asistencia de máquina: William Mandril. Jefe de electricidad: Luis Rojas. Asistencia de electricidad: Prudencio Paña. Microfonista: Alejandro Rivas. Armado de bandas: Carlos Bolívar y Luis Lara. Mezcla de sonido: Orlando Andersen. Laboratorio: Bolívar Films. Corte de negativo: Judith Gaetano. Intérpretes: Maríalejandra Martín, Martha Tarazona, Iván Tamayo. Duración: 21 min.



Kevin Pollak, Stephen Baldwin, Benicio Del Toro, Gabriel Byrne y Kevin Spacey en *Sospechosos habituales* de Bryan Singer.

SOSPECHOSOS HABITUALES

¿Hacia dónde va el policial? Queda como una de las anotaciones al pie de página de la historia del primer siglo del cine el no haber superado los géneros que la novela delineó en el siglo anterior. Sería fácil ver en esta afirmación un límite. La discusión de los aportes del cine a la novela policial, o a la literatura, no han terminado (acaso han empezado?) a ser contabilizados. En todo caso son pocos los ejemplos de películas capaces de levantarse como modelo de cine puro, entendido éste como una narración que se apoya en los específicos cinematográficos para progresar. Esto, que suena muy complicado se aclara al pensar en un solo título: *El Ciudadano Kane* (1941, Orson Welles). Es inevitable volver al film una y otra vez porque es el ejemplo más temprano y más acabado de con-

fianza definitiva en las potencialidades de imagen, sonido y montaje, en otras palabras de cine. También es inevitable volver sobre ella como ejemplo de confianza en un espectador inteligente y de sabiduría en la configuración de cada escena y de cada cuadro. No es un azar que Welles haya derivado hacia el policial al menos en dos oportunidades (*La dama de Shanghai*, 1948 y *Touch of Evil*, 1958) y que buena parte del cine contemporáneo post Welles y casi todo el policial se apoye ya no exclusivamente en un núcleo secreto a descubrir como esencia del género, sino en los recursos narrativos que conducen a ese núcleo.

Todo este largo preámbulo viene a cuento de *Sospechosos habituales* de Bryan Singer que parte de un crimen y una escueta indicación temporal para involucrar a cinco desconocidos en un delito no cometido y de ahí en uno que cometerán. El guión -firmado por

Christopher McQuarrie y ganador de un Oscar- se estructura a partir de un largo *flashback* en forma de testimonio de Kevin Spacey -uno de los sospechosos habituales-.

La importancia del film dentro del género es la forma en que a la sombra de la acción el guión va tejiendo otra trama oculta que se superpone a la peripecia banal. Por momentos parece que la película carece de sentido o que un caos preexistente ha ganado terreno porque el espectador parece condenado a habitar el mismo mundo que sus personajes, deambulando por un universo de amenazas donde los amigos son desconocidos y la policía espera a la vuelta de la esquina.

Los protagonistas son sospechosos y el título lleva implícita la clave de una película que hace de esta sospecha su carta de presentación y su guía de entrada. La trama, a pesar del *flashback* no evoluciona en el tiempo sino en el es-

pésor de los personajes y de una conspiración que los trasciende. Se nos induce a pensar que el hilo conductor es el robo por cometer pero poco a poco descubrimos, junto con los personajes, que el móvil de la película se confunde con la motivación de un demiurgo criminal al que no conocemos. Los personajes, de sospechosos pasan a ser las marionetas de alguien que, más arriba hala de los hilos y el director se abstiene pudorosamente de rozar la metafísica. El film deriva hacia el "Whodunit" anglosajón, pero enriquecido por la veta narrativa que sólo el cine puede aportar al género.

Boileau-Narcejac creadores entre otros de las novelas originales de *Vértigo* (1958, Alfred Hitchcock) y *Las diabólicas* (1954, Henri Georges Clouzot) arriesgaron en alguno de sus ensayos sobre el género policial la hipótesis según la cual la forma más consumada del género es la novela de la víctima. De acuerdo a esta línea de pensamiento el núcleo del misterio inherente a todo relato policial sólo encontraría su solución en manos de quien lo padece. Jorge Luis Borges en *La muerte y la brújula* lleva esta hipótesis a su mejor conclusión en el momento en que víctima e investigador se confunden en un último estor. Modestamente, *Sospechosos habituales* es uno de los mejores modelos cinematográficos de policial que hayan visto la luz en los últimos años.

HÉCTOR CONCARI

Sospechosos habituales (Usual Suspects). (Estados Unidos, 1995). Dirección: Bryan Singer. Guion: Christopher McQuarrie. Dirección de Fotografía: Newton Thomas Sigel. Montaje: John Ottman. Dirección artística: Howard Cummings. Vestuario: Louise Mingenbach. Música: John Ottman. Producción: Bryan Singer, Michael McDonnell. Intérpretes: Stephen Baldwin, Gabriel Byrne, Chazz Palminteri, Kevin Pollak, Pete Postlewaite, Kevin Spacey, Benicio del Toro, Suzy Amis. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 1 h. 48. Estreno: 16/10/1996.

VIDAS CRUZADAS

Cuando *Indian Runner*, el primer largometraje de Sean Penn irrumpió en la cosmogonía cinematográfica en 1991, era clara su intención de plantear las turbulencias síquicas que afectaban al norteamericano medio. Con un estilo trepidante y un afán de experimentar con la cámara, Penn prometía un futuro luminoso. Quedaba atrás su fracaso matrimonial con Madonna y los arranques de cólera con los periodistas y fotógrafos pero salía airoso en su carrera de actor. Su nuevo filme *Vidas cruzadas*, que quizás pasará fugazmente por las carteleras por no ser comercial (atención salas La Previsora y Margot Benacerraf) promete más que lo que nos brinda pero este acto de valentía por afrontar un tema universal debe ser saludado con respeto.

El filme apunta hacia la desintegración psicológica y moral de un padre de familia (Jack Nicholson) incapaz de asumir la muerte de su pequeña hija atropellada por un conductor en estado de ebriedad (David Morse). Al cabo de cinco años es excarcelado y el padre de la niña decide matarlo como un acto de justicia. En una entrevista Sean Penn comentaba sobre los motivos que lo llevaron a filmar esta historia: mientras su hija nacía, el hijo de Eric Clapton moría al caerse de un balcón. Tales experiencias afectaban al individuo de una u otra forma.

Vidas cruzadas comienza con una gran destreza narrativa sobre todo en los momentos de los genéricos, intercalando hechos con magistrales primeros planos de los involucrados y como telón de fondo el entorno humano de las calles céntricas de Los Angeles.

A medida que se avanza en la historia, Penn, (en triple ejercicio como guionista, director y productor), peca por un exceso de melodramatismo que resulta inverosímil. Penn sigue siendo un director conceptual, de ideas, pero torpe en plasmarlas en la pantalla. Escenas tales como Nicholson persiguiendo a toda carrera, borracho y pistola en mano a Morse quien a



Vidas cruzadas de Sean Penn.

su vez busca la muerte como catarsis que lo redima de su culpa no tiene plausibilidad tal como lo vemos. No hay nada malo en ser melodramático, pero dentro de su perspectiva. (Algo así como si la Orquesta Sinfónica de Venezuela tocara Beethoven en el Teatro Teresa Carreño en traje de baño. A menos que este hecho de liviandad del ser esté dirigido, claro está con otros fines). El final, para colmo, es de una crasa condescendencia moral como para justificar tanto sufrimiento.

Pero *Vidas cruzadas* se sostiene por la presencia avasallante de Jack Nicholson, a pesar de sus tics de alucinada mirada y ribetes de sobreactuación, además por una fotografía prolija del siempre admirado Vilmos Zsigmond y por captar en toda su esencia degradante, el submundo de los cabarets de mala muerte y la relación del personaje con las oficinistas del striptease.

Vidas cruzadas es ante todo un filme moralista. Es también un filme sobre la compasión, sobre el vacío de ciertas vidas cuando desaparecen en forma trágica familiares cercanos y por el sentimiento de culpa por el daño causado a sí mismos y a otros. Quizás la escena más emotiva es aquella cuando Jack Nicholson y Anjelica Huston (como la madre vuelta a casar y actuada con sobria vulnerabilidad) se enfrentan en un diálogo conmovedor, recapitulando memorias pasadas. Sabiendo que ambos actores fueron en un momento pareja en la vida real y al verlos ahora cara a cara, en situaciones similares, el filme adquiere, en estos breves instantes, brillos de incandescencia actoral y humana. Tenía razón Proust cuando afirmaba sobre el poder inconmensurable de los recuerdos.

LUIS SEDGWICK BÁEZ

Vidas cruzadas (The Crossing Guard). (Estados Unidos, 1995). *Guión y dirección:* Sean Penn. *Dirección de Fotografía:* Vilmos Zsigmond. *Montaje:* Jay Cassidy. *Escenografía:* Michael Haller. *Vestuario:* Jill Ohanneson. *Producción:* Sean Penn y David Hamburger. *Intérpretes:* Jack Nicholson, David Morse, Anjelica Huston, Robin Wright, Piper Laurie, Richard Bradford, Robbie Robertson. *Distribución:* Dilox. *Duración:* 1 h. 55. *Estreno:* 23/10/1996.

SIN MIEDO A LA VIDA

Después de un fugaz pase por nuestra cartelera, hace ya dos años, hemos podido apreciar, al fin, esta obra del siempre notable Peter Weir, cineasta que, pese a Hollywood, parece conservar la suficiente entereza para no permitir que sus productos sucumban del todo ante el apabullante y cada vez más despersonalizado sistema industrial del cine norteamericano. Enmarcadas dentro de lo que se denominó el "nuevo cine australiano", surgido en la segunda mitad de los setenta, las preocupaciones de Weir, vertidas en el terreno de lo fantástico, se constituyeron en un verdadero entusiasmo a nivel de crítica y de público, alcanzando una magnífica concepción en un título tan memorable como poco conocido entre nosotros, *The Last Wave* (1977) en donde el miedo se desataba en el seno de una acomodada familia australiana contemporánea, al experimentar el rechazo hacia la esencia primitiva del hombre mismo. A partir de aquí y después del éxito internacional de un film tan grato como *Gallipoli* (1981), la filmografía de Weir en Norteamérica no ha dejado, sin embargo, de llamar la atención, desde la ambigüedad de un título como *The Year of Living Dangerously* (1983), pasando por el mediano regocijo despertado por un atractivo policial (*Witness*, 1985) o por el engañoso deslumbramiento de un apollado film como lo era *Dead Poets Society* (1988), hasta el disfrute de una agradable comedia, sólo en apariencia, intrascendente (*Green Card*, 1990). En el fondo, lo que subyace en estas obras es un cierto cuestionamiento a una determinada realidad circundante, siempre enmarcado en los conflictos, dramas e intrigas, que surgen como consecuencia de las diferencias notables (sociales, intelectuales, etc.) que se erigen entre los protagonistas. Mucho de esto se vuelve a plantear en *Fearless* (*Sin miedo a la vida*) a través del trauma sufrido por el sobreviviente de un terrible accidente aéreo que cambia momentáneamente por



Jeff Bridges en *Sin miedo a la vida* de Peter Weir.

completo no sólo su comportamiento sino también su forma de ver al mundo que le rodea. Así Max (interpretado por un magnífico Jeff Bridges) se cree invulnerable, superior al resto de los mortales, el elegido a quien se le ha dado una segunda oportunidad quizás para hacer algo positivo por el prójimo. A partir de allí, coloca en un segundo plano a su familia, a sus amigos; observa con mayor agudeza la falsedad e hipocresía que le rodea o le amenaza (la del abogado y el psicólogo de la compañía aérea) y responde (contraataca) con una seguridad y sinceridad que casi no dan tregua alguna. La aparición de Carla Rodrigo (una sorprendente Rosie Pérez) significará el verdadero camino a través del cual él creará estar destinado a cumplir con su misión. Es aquí donde el film alcanza su mejor momento, apoyado en la efectividad de unos diálogos tan claros y directos como entrañables, y cuyo mejor momento será el de la secuencia del recorrido de am-

bos por el centro comercial en busca de un regalo para el hijo desaparecido de Carla. El emotivo acercamiento, entonces, entre Carla y Max responde a la búsqueda de una solución, o por lo menos al sosiego de la alteración interna que ambos padecen -y que comparten- de manera distinta como sobrevivientes del desastre: ella, sintiéndose culpable de la muerte de su hijo y casi sin ninguna razón para seguir viviendo; él, intentando ejercer una especie de mesianismo actualizado, que le ha ayudado, no obstante, a darse cuenta del convencionalismo en que ha estado moviéndose.

Nos sentimos más cerca afectivamente de las personas que han experimentado las mismas sensaciones, los mismos peligros que nosotros. Ese parece ser uno de los lemas mayores del film y, también, que las diferencias -aquí entre Carla y Max- son sólo aparentes obstáculos cuando son los sentimientos los que verdaderamente están en juego.

Es evidente, entonces, la visión terrenal y dramáticamente humana que plantea Weir de un mundo convencional e insatisfactorio, por eso resplandece la sinceridad y el afecto despertado entre Carla (latina y católica) y Max (blanco y protestante), por eso conmueve la forma en que él, aun exponiendo su propia vida, logra convencer a Carla de su no culpabilidad en la pérdida de su pequeño hijo.

Pero a pesar de lo afectuoso que pueda parecer la descripción del drama de estos dos seres angustiados, es evidente la distancia que adquiere la posición misma de Weir. Si bien al principio del film la narración transcurre como si fuera en primera persona (sólo vemos lo que ve y lo que siente Max), luego, Weir se aparta lo suficientemente del relato como para dar objetividad al conflicto. Más allá de Max existe un mundo con sus reglas, sus miserias y sin aparente solución o modificación. Y Max, como Carla, es un individuo con problemas internos tanto en lo

referente a su momentáneamente superada alergia a las fresas, como a su condición actual. Weir no condena ni se ríe de sus personajes, expone sin retórica un comportamiento y una actitud ante la vida que conlleva sus inconvenientes, sus excesos y, lo más importante, sus cuestionamientos certeros. Es una lástima que por momentos el dinamismo del film decaiga, debido en parte a la insistencia del montaje en exacerbar la condición dramática del momento del desastre, cuyas imágenes vuelven una y otra vez a la mente de Max; o de que algunos personajes, como el de la esposa, por ejemplo, no terminen de encajar correctamente en el drama de Max. Como también es una lástima que Weir, al final, añada aquella especie de consideración místico-religiosa, con el túnel y luz redentora, cuando el protagonista se encuentra al borde de la muerte. Recurso éste demasiado fácil, muy de moda y peligrosamente cercano a filmes como *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) o *Jacob's Ladder* (Adrian Lyne, 1990) y que le ha valido la descalificación de buena parte de la crítica, olvidando los logros, que evidentemente posee el film, entre ellos el trabajo fotográfico del siempre inmejorable Allen Daviau.

PABLO ABRAHAM

Sin miedo a la vida (Fearless). (Estados Unidos, 1994). Dirección: Peter Weir. Guión: Rafael Yglesias, basado en su novela. Dirección de Fotografía: Allen Daviau. Música: Maurice Jarre. Montaje: William Anderson. Casting: Howard Feuer. Producción: Paula Weinstein y Mark Rosenberg. Compañía Productora: Warner Bros. Intérpretes: Jeff Bridges, Isabella Rossellini, Rosie Pérez, Tom Hulce, John Turturro, Benicio del Toro, Deirdre O'Connell, John de Lancie, Spencer Vrooman, Daniel Cerny, Eve Roberts, Debra Monk. Distribución: Dilox. Duración: 2 h. 6. Estreno: 5/10/1994.



Rachel True en *Jóvenes Brujas* de Andrew Fleming.

JÓVENES BRUJAS

La producción dedicada a adolescentes, tiende a ser la parte más endémica de toda la industria hollywoodense, por repetir fórmulas pre existentes que suelen funcionar con un mínimo de calidad, *Jóvenes Brujas* no escapa a esta premisa, sin embargo su construcción híbrida de *thriller* esotérico, une el terreno del fantástico con el estilo de películas juveniles que no hacen más que plasmar la iconografía del consumismo colorista de los noventa, alcanzando un nivel de cine entretenimiento, que desconcierta en su ingenuidad efectiva y absolutamente divertida. *The Craft* resulta un cruce entre películas *teenagers* con una obra maestra del terror *camp* como *Carrie*. Con semejantes referencias, después de ver el film estamos seguros de haber asistido a un prodigioso *cocktail trash* sin ninguna clase de rigor cinematográfico, como el cine americano pocas veces tiende a prodigar.

La trama, o la carencia de la misma, es un poco inusual, ya que no hay mucho que desarrollar. Tres brujas ineptas y desadaptadas esperan la aparición de una cuarta, para así poder unificar sus fuerzas. La llegada de Sarah, definida en el film como "una bruja nata" hará que la invocación de los poderes ocultos de Manon -mitad



Fairuza Balk en *Jóvenes Brujas* de Andrew Fleming.

Dios, mitad Diablo- se haga presente, y todos los hechizos aprendidos en un libro de 25\$ llamado *The Craft* funcionen. A la manera de *Las Brujas de Eastwick* -con quien la comparación es inevitable- cada chica tiene un temor y un deseo que cumplir: una quiere tener el pelo liso, otra quiere ser guapa, Nancy -la mala- quiere ser rica y Sarah -la buena- quiere pillar novio. Al final, el enfrentamiento de las fuerzas del bien y del mal es inevitable, y Sarah sale victoriosa, Nancy queda recluida en un psiquiátrico y las otras dos salen

de la historia sin mucha explicación.

Lo interesante del film es que, más que brujas, parecen adictas a las drogas duras -aunque allí no se ve a nadie pincharse- y aparte de Sarah, a ninguna le va mucho eso de estar buscando novio, al fin y al cabo se tienen a ellas. Claro, nada de esto es explícito, pero las chicas son tan raras... Yo creo que a estas jóvenes brujas lo que les hace falta es una medicación de Prozac, en vez de tanto conjuro necio, y cambiarse a un colegio más liberal que la academia St. Benedictin donde estudian.

Formalmente, el empaque del film es deslumbrante, con imágenes sacadas de la cultura pop americana actual, a momentos parece Mtv y a otros carátulas de aquellos discos de las Shakespeare's Sisters, con una redimensión de la imaginería católica inspiradas en grafitis de Basquiat y hasta de "estampitas". La música complementa el *look* moderno del film con cortes de Portishead y Elastic para la juventud "iniciada" y un *cover* de The Smiths para los entendidos, que además sirvió de tema para los avances publicitarios de la película.

Andrew Fleming ya nos había sorprendido por la pacatería con que afrontó el tema de la duda sexual en su anterior film de corte adolescente *Threesome*, aquí se anota otro tanto al concebir una oscura película sobre brujería e inconformidad sexual que tampoco termina por desarrollar, dejándonos el gusto de lo que hubiese sido una magnífica película de terror, que no hay muchas, especialmente después de la decepción del *Lord of Illusion* de Clive Backer. Sin embargo, Fleming procura tomarse en serio el público al que masivamente van dirigidas sus películas, lo cual es de agradecer si la contraponemos a la infima calidad de algunos films de este tipo.

Pero la intención queda en eso, y los temas de las películas nunca son desarrollados, evidentemente *The Craft* no es *Clueless*, ni siquiera su homónima *Heather*, por otro lado tampoco pretende ser *El Exorcista*, ni siquiera un capí-

tulo de *Hechizada*, pero se codea con suma dignidad con todas ellas llegando a tener momentos de delirio cinematográfico en cuanto a sus referencias, cercanas al plagio, que puedan dar vergüenza ajena, pero también profundo placer.

A destacar la interpretación de Fairuza Balk como Nancy, repitiendo lo que mejor sabe hacer: la chica más ordinaria del pueblo, y más ordinaria que Fairuza no hay, tan simple y obvia como toda *The Craft*. La mejor película de serie A que parece serie B del año, y seguramente será la mejor en muchos otros renglones.

LUIS URBANEJA

Jóvenes Brujas (The Craft), (Estados Unidos, 1996). *Dirección:* Andrew Fleming. *Guión:* Peter Filardi y Andrew Fleming basado en un cuento de Peter Filardi. *Dirección de Fotografía:* Alexander Gruszynski. *Vestuario:* Deborah Everton. *Música:* Graeme Revell. *Montaje:* Jeff Freeman. *Efectos:* Sony Imageworks. *Asesoría:* Pat Devlin. *Producción:* Douglas Wick. *Intérpretes:* Robin Tunney, Fairuza Balk, Neve Campbell, Rachel True, Skeet Ulrich, Christine Taylor, Breckin Meyer, Nathaniel Marston, Cliff de Young, Assumpta Serna, Helen Shaver, Jeanine Jackson, Brenda Strong. *Distribución:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 1 h. 55. *Estreno:* 16/10/1996.

LISBON STORY

Primero de noviembre, 1993. Los titulares del mundo amanecen de luto: Federico Fellini había muerto el día anterior. El sonidista Phillip Winter (Rüdiger Vogler) recibe una postal repleta de abreviaturas: "Querido Phil: ¡no puedo continuar m.o.s. ! ¡S.O.S. ! ¡Ven a Lisboa con todos tus equipos a.s.a.p. ! Un gran abrazo, Fritz". Obediente, Winter parte a.s.a.p. (as soon as possible) para dar una mano al viejo amigo Fritz/Friedrich Monroe (Patrick Bauchau), quien



Rüdiger Vogler en *Lisbon Story* de Wim Wenders.

se había lanzado a la empresa de girar artesanalmente un documental sobre la capital portuguesa.

Tras mil chuscas peripecias, Winter llega a Lisboa, al caserón espacioso que sirve a Friedrich como cuartel general. Allí están la moviola y demás equipos, los rollos ya filmados de película, el grupo que graba la música para el film (los Madredeus, que se interpretan a sí mismos). Está todo, salvo Monroe. Phillip espera noticias; no llega ninguna.

¿Qué ha ocurrido? Indicios inquietantes se suceden. ¿Había descubierto Monroe, en medio de sus rastreos cinematográficos, un sucio asunto de mafia? ¿Yace acaso su cuerpo en la panza de los peces del estuario del Tajo? ¿O una feroz crisis moral lo ha llevado a abandonar el cine para, en el colmo del desespero existencial, asumir los harapos de un vagabundo? ¿O, calentado su corazón por los cielos lisboetas, se ha retirado a un Venusberg a venerar un monte de Venus? O, aún peor, esos niños... ¿Amasa acaso un lucro infame con la prostitución pedofílica?

Estos y otros interrogantes hallarán respuesta en *Lisbon Story*, penúltimo film de Wim Wenders.

Por desgracia para el espectador, el enigma que sirve de excusa a este injerto de documental turístico y 'thriller' no puede hallar una respuesta más banal y pedagógica: Monroe había decidido, en un raptus de purismo, llevar al extremo las teorías de Dziga Vertov sobre la objetividad del objetivo, rodando su film sin siquiera meter ojo en la mirilla de su vieja cámara de manivela. Winter lo convence de que vista, celuloide y alma están interconectados y, como dos muchachitos, se lanzan a continuar la película, ya no m.o.s. ("mit-out-sound": muda), por las calles de la ciudad. Colorín colorado, *Lisbon Story* se ha acabado.

Qué film tan bonito. Lisboa es hermosa, la música exquisita, las mujeres bellísimas, los niños encantadores y los gangsters sexys. ¡Qué ternura ver a Manoel de Oliveira interpretando a Charlot, qué bien se mueve la cámara, cuánta nostalgia en los insertos de película rodados en blanco y negro con una tomavistas primitiva! Qué simpático de parte de Wenders recurrir a su actor/fetiche Rüdiger Vogler, qué dulzura llamar al protagonista Friedrich por Fellini y Monroe por Marilyn... Es lindo amar, es lindo amar el cine, y es

lindísimo concluir el film con la inscripción "Ciao, Federico" que aparece mágicamente en el muro del cuarto de Phillip Winter. Nos viene en mente el inicio de un romance de Góngora: "¡Oh, qué lindo!"

Wenders ha insistido en la necesidad de defender el cine europeo, única posibilidad de que Europa cree una imagen de sí misma y preserve su cultura. De acuerdo. *Lisbon Story* (que, en su origen, se debía llamar *Lisboa Monogatari*, pero la alusión a la dama Murasaki Shikibu resultó demasiado intelectualista) nació como un film promocional sobre Lisboa y, reconozcámoslo, la Perla del Tajo sale muy bien parada de este híbrido confuso, cursilón y petulante. La parte del león se la llevaron los Madredeus y su bellísima (esa sí merece el superlativo) solista vocal Teresa Salgueiro quienes, gracias al film, han copado los primeros puestos de la venta de discos con su refinada relectura del 'fado' en clave new-age.

"Pienso que éste sea mi film más divertido. Es mi contribución para las celebraciones del centenario del cine" (W.W.). Los amantes de Wenders llorarán y aplaudirán. Nosotros bostezamos como bacalao del Tajo. Desde que le dio por creer en los ángeles, el cineasta alemán ha asumido un tono de un didactismo insoportable y, sobre todo, pavoso. Por encima de los angelitos de pila de agua bendita de Wenders preferimos lqs sólidos demonios de Bergman, que ojalá se despierten un día de éstos. Porque éstos sí son divertidos.

ANTONIO MENDOZA
WOLSKÉ.

Lisbon Story. (Portugal, Alemania, 1995). *Guión y Dirección:* Wim Wenders. *Fotografía:* Lisa Rinzier. *Montaje:* Peter Przygodda. *Anne Schnee, Dir. de Arte:* Zé Branco. *Sonido:* Vasco Pimentel. *Música:* Madredeus. *Música original:* Jürgen Knieper. *Producción:* Paulo Branco, Ulrich Felsberg. Wim Wenders en colaboración con Lisboa 94. *Intérpretes:* Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro, Manoel de Oliveira, Joel Ferreira, Ricardo Colares. *Duración:* 1 h. 40.



Tom Cruise en *Misión: Imposible* de Brian De Palma.

MISIÓN: IMPOSIBLE

Ante todo esta película es una producción astuta, lo que equivale a decir que está muy bien pensada en sus alcances estético-comerciales y de público a complacer.

Tom Cruise se presenta aquí no sólo como actor sino como un hábil productor, mientras Brian De Palma muestra sus mejores condiciones como director de la combinación acción-suspense.

El casting fue seleccionado con gran agudeza, sólo faltó un actor japonés, para abarcar todo ese género primer mundista en el que la película se regodea, más allá de cualquier discriminación. *Misión: Imposible* está realizada para mediar entre el público americano y el europeo, en esto el casting es contundente desde Vanessa Redgrave a Jon Voight.

El film se estructura en un doble ritmo que ayuda a mantener la tensión y la atención del espectador: las escenas de ritmo lento son las analíticas, las que introducen la construcción de la trama enrevesada, característica de la vieja serie de televisión. Por otro lado las escenas de acción, cargadas de rapidez, violencia e imágenes fraccionadas y atropelladas dan a la película esa energía vital del buen cine norteamericano.

Puede decirse que partiendo de una interpretación del mejor cine de Hitchcock se desata toda la vena creadora de De Palma. La película muestra una Praga hermosa, una ciudad que quiere integrarse al mundo europeo del que tan castigadamente estuvo aislada. Praga nos brinda toda su poesía en *Misión: Imposible*, vale la pena mencionar la secuencia de la pecera donde se mezcla a su vez toda la tecnología de los efectos especiales. Estos últimos merecen destacarse de forma singular pues su utilización es magistral; confiriendo credibilidad a todo lo imposible que la historia presenta. Además la película se vale de todo el viejo equipo de espías que conocemos de la vieja serie y que tan agudamente ridiculiza Mel Brooks en el *Agente 86*; y a la vez incorpora el elemento básico de todo nuevo espía: la computadora y su respectiva conexión con Internet.

La música lleva perfectamente el tono del film, la versión del viejo tema hecho por The Edge y Adam Clayton es perfecta para dar inicio a cada comienzo de acción y se estructura perfectamente con la ausencia de sonido de la escena más cool de todo el film dentro del cuartel de la C.I.A.

Hay que reconocer que Tom Cruise, más allá de lo conflictivo que pueda resultar en el set de

grabación, o en el ámbito de una producción ha realizado un excelente trabajo.

HORTENSIA PÉREZ
MACHADO

Misión Imposible (Mission: Impossible). (Estados Unidos, 1996). *Dirección:* Brian De Palma. Basada en la serie de televisión *Misión Imposible* creada por Bruce Geller. *Historia:* David Koepp y Steven Zaillian. *Libreto:* David Koepp y Robert Towne. *Director de Fotografía:* Stephen H. Burum. *Música:* Danny Elfman. *Montaje:* Paul Hirsch. *Dsño. de Vestuario:* Penny Rose. *Efectos visuales especiales:* Industrial Light & Agic. *Efectos especiales de maquillaje:* Rob Bottin. *Producción:* Tom Cruise y Paula Wagner. *Intérpretes:* Tom Cruise, Jon Voight, Henry Czerny, Emmanuelle Beart, Jean Reno, Ving Rhames, Kristin Scott-Thomas, Vanessa Redgrave. *Distribución:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 1 h. 50. *Estreno:* 4/9/1996.

EL INSOPORTABLE

El *star system* norteamericano se ha ido centrando casi exclusivamente en la capacidad de respuesta en taquilla que un actor genera en el público. Glamour y misterio personal son cualidades cada vez menos determinantes en las "estrellas" contemporáneas, si comparamos la importancia que tales dotes revestían para las de antaño. No obstante, ambas generaciones de luminarias comparten el mismo destino. La lucha por alcanzar la fórmula del éxito (ser reconocidos y aceptados por el público), se resuelve paradójicamente en un boomerang: gira consecutivamente sobre su propio eje hasta desplomarse o se revierte con simétrica fuerza contra su propulsor.

Jim Carrey se ha convertido en los últimos años en la estrella más taquillera de Hollywood gracias a títulos como *Ace Ventura: Detective de Mascotas* (1993) de Tom Shadyac; *La Máscara* (1994) de Charles Russell; *Una pareja de idiotas* (1995) de Peter Farrelly y *Ace Ventura: Un Loco en África* (1996) de Steve Dedekerk, filmo-

grafía que viene a consagrar lo que algunos críticos han denominado la comedia "dumb" (autoconcientemente tonta) de los 90, género iniciado por films como *El Mundo según Wayne* (1992) de Penelope Spheeris o la serie animada de MTV: *Beavis & Butthead*. Con un estilo interpretativo esencialmente gestual -que no oculta su exagerada inspiración en figuras como Jerry Lewis o Robin Williams- Carrey inicia con *El Insoportable* el reto que todo actor que alcanza el estrellato debe superar para permanecer en el gusto del público: demostrar su versatilidad. Este mecanismo es el que permite que Meryl Streep interprete, contra corriente, a una ex-campeona de remo (*Río Salva-je*, Curtis Hanson, 1995) o Tom Hanks a un enfermo de sida (*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993). Entre los casos menos afortunados, John Travolta encarna a un vaquero texano (*Urban Cowboy*, James Bridges, 1980) y Demi Moore a una puritana de la colonia norteamericana en *La Letra Escarlata* (Roland Joffe, 1995). De tal manera, el "miscast" o casting errado puede convertirse en una guillotina potencial de estrellas (aunque el caso específico de Travolta vendría a cuestionar el carácter irreversible de dicha decapitación).

The Cable Guy constituye, junto a *Batman Forever*, (Joel Schumacher, 1995), un vehículo de transición de Carrey hacia otras constelaciones. En esta oportunidad, la anécdota superflua y sin sentido es revestida con pretensiones de "mensaje", la comedia diáfana y ligera asume matices oscuros, el reparto y el director -otro desconocidos- son reemplazados por un actor de prestigio (mas no estrella): Matthew Broderick y un realizador perteneciente a la llamada "Generación X": Ben Stiller, cuya ópera prima (*Reality Bites*, 1994) lo presentara como un irónico (más no mordaz) cuestionador de los valores de la juventud norteamericana. Todo esto respaldado por el sueldo más alto percibido por ningún actor en la his-



El Insoportable de Ben Stiller.

toria del cine hasta ese momento: 20 millones de dólares.

El componente versátil del film radica en el reto de combinar la ya probada pericia de Carrey para la comedia con un género presuntamente discordante: el thriller psicológico. Dicha combinación se explicita literalmente desde la promoción de la cinta, a través de esa insólita costumbre hollywoodense de describir las películas con mutaciones o sumatorias de otras. De acuerdo a este absurdo parámetro, *The Cable Guy* presentada como una mezcla entre Hitchcock y Jerry Lewis o "El bebé de Rosemary conoce a La pareja desapareja". La anécdota así pretende corroborarlo: Cuando Steven Kovacs (Matthew Broderick) -tras una momentánea ruptura con su novia Robin (Leslie Mann)- se muda solo a otro apartamento, decide seguir el consejo de un amigo y sobornar al instalador de cable (Jim Carrey) con cincuenta dólares, para disfrutar gratuitamente de los canales de televisión. Sin embargo, Carrey no resulta ser el instalador común, sino un psicópata dependiente y manipulador en búsqueda de una nueva "víctima", que malinterpreta el atrevimiento de Steven como una invitación abierta para entrar en su vida.

Los síntomas patológicos del instalador comienzan a manifestarse cuando se advierte que su conexión con Kovacs no ha sido

meramente casual, sino que su doble contrato con el servicio de cable (que revela su ruptura sentimental), lo hacen vulnerable a las intenciones del instalador: llenar el vacío de su existencia con la amistad del joven arquitecto. De esta forma, el instalador pasa a convertirse en una especie de "benefactor" que satisface las necesidades y frustraciones de su pupilo tanto a nivel profesional como en su relación con Robin. En retribución, Steven debe acompañar al instalador a jugar basketball, a cenar y pelear como caballeros de armadura en un inverosímil restaurant de decorado medieval y a conocer la inmensa antena parabólica que los nutre de información y entretenimiento. Pero una vez recuperada su estabilidad, Steven comienza a rechazar la amistad del instalador quien, herido en su orgullo propio, comienza a desmantelar la vida de su "cliente". Una vez roto el pacto fáustico entre ambos personajes, el rol de benefactor del instalador se revierte en agresor.

Stiller logra amalgamar coherentemente la comedia con el oscuro matiz psicológico, pero la resolución del film no logra superar los escollos del lugar común cuando accede, como en la mayoría de las películas sobre psicópatas, a presentar una reduccionista explicación sobre la patología del

instalador. *El Insoportable* se convierte entonces en un moralizante y ya cuestionado discurso sobre los efectos alienantes de la televisión, que incluye irónicas (más no mordaces) referencias a los medios de comunicación de EEUU. El film queda como el instalador en la última escena -suspendido entre la parábola y un precipicio incapaz de asumir una posición decisiva.

Su ingenua propuesta: la lectura como instrumento de conciencia para combatir los dañinos efectos de la televisión, demuestra el desfase ideológico de los realizadores y su desconocimiento de los postulados de Baudrillard: "El hacernos concientes o resistirnos a la influencia de la televisión nos obliga, por el contrario, a estar más pendientes de su presencia y, en esta medida, a 'crear' en su influencia. Pretender moderar su consumo o establecer una red de necesidades capaz de normalizarla, es propio de un moralismo ingenuo o absurdo, porque al fundarse en una falta o carencia es incontentible".¹ Jim Carrey tampoco logra colmar en la taquilla las expectativas del público, iniciando así el implacable proceso hacia el encasillamiento. Después de todo, el público tiene la potestad de colocar a sus estrellas en un pedestal para luego derribarlas.

ALBERTO GÓMEZ DÍAZ

El Insoportable (The Cable Guy). (Estados Unidos, 1996). Dirección: Ben Stiller. Guión: Lou Holtz, Jr. Dirección de Fotografía: Robert Brinkmann. Dirección de Arte: Sharon Seymour. Música: John Ottman. Montaje: Steven Weisberg. Vestuario: Erica Edell Phillips. Producción: Andrew Licht/Jeffrey A. Mueller/Judd Aparow. Productora: Columbia Pictures. Intérpretes: Jim Carrey, Matthew Broderick, Leslie Mann, George Segal, Diane Baker, Jack Black, Ben Stiller, Eric Roberts, Janeane Garofalo, Andy Dick. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 1 h. 31. Estreno: 7/8/1996.

(1). BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*.



TIETA DO AGRESTE

Al momento de garabatear estas líneas para *Encuadre* se ignoraba aquí en Sao Paulo -viernes 6 de septiembre- si la taquilla del más reciente film de Cacá Diegues consolidaría el renacimiento del cine brasileño. Claro, estoy hablando del proyecto cinematográfico más ambicioso emprendido en Brasil después de la debacle que resultara para el séptimo arte la presidencia de Fernando Collor de Melo. Un vistazo a la ficha técnica y la imaginación emprende el vuelo. Presupuesto de 5 millones de dólares -casi lo mismo que invirtiera TV Manchete en reclutar personal técnico y artístico y construir la ciudad escenográfica de *Tocaia Grande*, telenovela de 150 capítulos de 50 minutos-, un elenco de figuras conocidas como Sonia Braga (*Doña Flor y sus dos maridos*, Bruno Barreto, 1976), Marília Pêra (*Pixote, a Lei do mais Fraco*, Héctor Babenco, 1980), Cláudia Abreu (*Viente en alquiler, Vidas cruzadas*), Zezé Motta (*Xica da Silva*, Carlos Diegues, 1976) y André Valli (*Derecho de amar*, 74.5); dirección de Diegues, el mismo de *Os herdeiros* y *Bye Bye Brasil*; guión del propio Diegues y Joao Ubaldo Ribeiro con parlamentos adicionales de Antonio Calmón (*Vampi, Tropicaliente, Cara y cruz*) e inspirado en la novela de Jorge Amado *Tieta do Agreste*.



Si tomamos esa información como punto de partida y la complementamos con el envío de las 120 copias que la Columbia Pictures pusiera en exhibición aquí en la tierra de la samba y el candomblé en agosto pasado, el éxito parece garantizado. Hasta aquí, debo confesar, sólo hay un punto débil: la historia es básicamente la misma que en 1989 TV Globo pusiera en antena con elevados índices de sintonía. Se repiten los hechos, sólo que con caras diferentes. Falta saber si esta vez el público pondrá algún reparo.

Pero, ¿qué podría decirse de la cinta en sí? Cacá Diegues se instaló en el universo que todo lector de Amado reconoce en las primeras de cambio. Expulsada de la casa por Zé Esteves, su padre, Tieta regresa a Santa Ana veintiseis años después acompañada por la hermosa Leonora. Rica y poderosa, la recién llegada atrae la atención y despierta el interés de toda la ciudad, en especial de su hermana Perpetua, viuda calculadora e hipócrita. Será en tor-

no a personajes con pequeñas variaciones, como el romance entre Ascanio Trinidad y la paulista Leonora, que Diegues intente recrear el folklore y la intimidad de Bahía y su gente, intención loable que sin embargo, no logra dar el tono ni los matices de la meticulosa pintura que abunda en la prosa de Amado. Lamentablemente la predilección de Diegues por los estereotipos no convencen del todo. ¿Ejemplo? La reiteración de planos estilo tarjeta-postal con obvios objetivos turísticos antes que estéticos. ¿Una manera de soltarse del libro e imponer su lectura comercial en *technicolor* a toda costa?

Lo singular de la impresión anterior queda confirmada en el uso de *flashbacks*. No puede apelarse a dicho recurso con vaga frialdad respecto al carácter de los personajes o perder la oportunidad de exteriorizar motivaciones que conduzcan a una sonrisa, una lágrima o un suspiro. Por ello, en lugar de virtudes en *Tieta do Agreste*, los *flashbacks* se vuelven

muletas, deficiencias de un guión que pinta perfiles psicológicos apresurados, incompletos.

En cuanto a las actuaciones hay que decir que la diva cumple a cabalidad con un personaje que pareciera calcado para ella: intuitiva y arrolladora. Marília Pera nos entrega una Perpetua de antolo-

gía, su vena de teatrera, el oficio de las tablas le brindan el equilibrio justo a su caracterización maquiavélica. Claudia Abreu, por su parte, sabe conducirse hábilmente entre la pasión y fragilidad de Leonora. Sólo cabe objetar aquí el que precisamente el director responsable de momentos tan bellos en el cine brasileño haya abandonado el realismo mágico en esta oportunidad.

Aquí están los espectadores de Bixiga, São Caetano, Veinticinco de Marzo y Morumbi, conglomerado de rostros con vivencias compartidas que recién se descubren, se identifican en *bestsellers* como *O Quatrilho*. Hablo de los que ya vieron a *Carlota Joaquina princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati y esperan ansiosos por *Guerra de Canudos* de Sergio Rezende y *O que e isso, companheiro* de Bruno Barreto, ambas en producción. Son un público empuñado en hacer sus relecturas de la ficción y la historia para encontrarse con las grandezas y miserias del ser humano. Seguramente no objetarán el tiempo precioso que se pierde en *Tieta do Agreste* cuando se recorren en buggy las dunas de Mangle Seco, porque una vez superadas las fallas del ritmo en la parte inicial, la película atrapa con sus casi 140 minutos de duración, la fotografía tan naive de Edgar Moura y la música cadenciosa de Caetano Veloso. El

Jorge Amado, autor de la novela y Carlos Diegues, director, durante el rodaje.



bigüedad donde la verdad no es el fin último del juicio sino un ingrediente posible. Al ser desplazada a un segundo lugar ese vacío es llenado por la práctica de la libre empresa llevada al campo judicial. Cada hombre por sí mismo, los abogados logrando la libertad de su cliente, la fiscalía tratando de condenarlo y el juez arbitrando ese maravilloso juego de monopolio. El punto es que, privado de un elemento validador como la ver-

resultado final bien podría ser alusión directa al slogan promocional ideado por la Columbia Pictures. Más que renacer del arte cinematográfico de la industria en Brasil es el reencuentro de un pueblo con su garota preferida: Soninha. A fin de cuentas *Ela voltou para ser amada...*

ALI E. RONDÓN

Tieta do Agreste. (Brasil, 1996). *Dirección:* Carlos Diegues. *Guión:* Carlos Diegues, Joao Ubaldo Ribeiro, Antonio Calmón. Basado en la obra de Jorge Amado. *Fotografía:* Edgar Moura. *Música:* Caetano Veloso. *Producción:* Bruno Stropianna, Edonald Ranvaud. *Intérpretes:* Sonia Braga, Marlília Pêra, Chico Anysio, Cláudia Abreu, Zezé Motta, Jece Valladao, Patricia França, Leon Góes, André Valle, Heitor M. Mello. *Distribución:* Columbia Tristar. *Duración:* 2 h. 35.

LA RAÍZ DEL MIEDO

Fue el inefable Billy Wilder, que con *Testigo de Cargo* (*Witness for the prosecution*, 1957) se basó en Agatha Christie para demostrar que la teoría del falso culpable tolera vueltas de tuerca. La hábil maniobra de Tyrone Power y Marlene Dietrich se perdió en el tiempo pero es curioso que recientemente dos películas (*Just Cause*, 1995 de Ame Glimcher y esta *Primal Fear*, según su título original) retomen el patrón. Es lícito pensar que el juicio de O.J. Simpson, esa fabulosa novela por entregas que, a falta de algo más interesante tuvo más de un año en vilo a Estados Unidos es lo que genera un interés por el virtual género judicial. Porque más allá de las peripecias de la película (obispo asesinado por un semimarginal, abogado famoso que acepta defenderlo y podredumbres varias que salen a la superficie) la interrogación que persiste es la de la legitimidad de una forma de concebir el derecho.

"Si tu mamá te dice que te quiere, pide una segunda opinión" es la primera frase en off que oye el espectador. Y contextualmente es correcta porque el derecho criminal es ante todo el reino de la am-



Richard Gere en *La raíz del miedo* de Gregory Hoblit.

dad, o su contracara, la justicia, el sistema es poco, muy poco más que un juego.

La raíz del miedo aborda este aspecto del problema. Poco importa la convicción de las partes, cada una debe hacer su trabajo y el precepto constitucional según el cual, cada cual merece la mejor defensa que pueda conseguir, autoriza todo. El problema surge cuando por debajo de las reglas del juego, las circunstancias apuntan a una verdad que hay que descubrir u ocultar, según las conveniencias del caso. No vale la pena descubrir las idas y venidas de la acción que un director con solvencia narrativa hilvana con mano maestra. Cabe preguntarse sobre esa habilidad del cine americano para mostrar y ocultar al mismo tiempo, para rozar la epidermis de un problema apuntando a la raíz. Porque el film se desliza muy rápidamente al tema del acusado culpable o inocente obviando el tema de fondo. Es lícito defender a un culpable sabiendo que lo es

y corriendo el riesgo de que salga libre? Hay una ética personal que está por encima de la ética profesional que todo lo justifica? El derecho, trata de la verdad o de una versión posible de la verdad?

Hasta el ya mencionado juicio de O.J. Simpson todos pensábamos que los golpes de efecto y el dramatismo subyacente en todo juicio eran artificios del cine que hasta se había animado a penetrar la intimidad de la sala del jurado (*Twelve angry men*, 1957, de Sidney Lumet). Un año después de lo que algún exagerado llamó el juicio del siglo podemos comprobar que no, los trucos sucios, los abogados inescrupulosos (pero hábiles) existen en la vida real y el cine los refleja, a veces con pasión, generalmente con envidia. El cine ha sido devaluado por la realidad. El iracundo Al Pacino se había atrevido a ir contra su cliente al descubrirlo culpable (*...And justice for all*, 1979). Como su director era Norman Jewison y la película se guiaba más por el efecto a que nos tenía

acostumbrados el director que por la reflexión, la travesura de un abogado que terminaba mirando con horror el sistema, cayó en el olvido. Curiosamente *Primal Fear* viene a retomar esa última escena, solo que el perdedor Pacino se transformó en el yuppie Gere. El centro de gravedad se ha desplazado sin embargo. Hace una década el abogado cuestionador del sistema se entristecía por no haber logrado ningún cambio. Hoy el abogado exitoso contempla con tristeza su obra. Importa poco el punto de llegada, lo interesante es la resignación última de una película que confiesa en su última imagen que en realidad nunca nada estuvo realmente en juego.

HÉCTOR CONCARI

La raíz del miedo (*Primal Fears*). (Estados Unidos, 1996). *Dirección:* Gregory Hoblit. *Guión:* Steve Shagan y Ann Biderman, basada en la novela de William Diehl. *Dirección de Fotografía:* Michael Chapman. *Música:* James Newton Howard. *Montaje:* David Ro-

senbloom. Producción: Gary Lucchesi. *Interpretes:* Richard Gere, Laura Linney, John Mahoney, Alfre Woodard, Frances McDormand, Edward Norton. *Distribución:* Cinematográfica Blanca. *Estreno:* 16/10/1996.

CORAZÓN DE DRAGÓN

Esta película dirigida por Rob Cohen para los Estudios Universal es una historia épica con el perfil del clásico cuento de hadas. Draco, el dragón, es un personaje digital; su imagen está muy bien documentada y expresada en ese gigantesco monstruo imaginario y poderoso cuya apariencia se sitúa a medio camino entre los prehistóricos saurios y el diablo. Por otro lado el alma de Draco, su personalidad, está interpretada por Sean Connery, él es su voz, tal como en las recientes películas de la Disney, donde estrellas conocidas interpretan a conocidos personajes de cuentos.

Más allá de esta interesante fusión que permite la tecnología contemporánea de los Media, *Corazón de Dragón* resulta un fiasco, un relato hermoso mal contado donde se desaprovecha lo épico como elemento dramático. La extraña pareja Caballero-Dragón, que en este caso va de la rivalidad a la sociedad carece de una convincente explicación. Al igual que la exploración de la figura mitológica del dragón medieval como un ser noble, portador de la sabiduría y la fuerza espiritual. Ya que el dragón medieval es un ser maligno en toda ocasión y devastador por principio.

Héroe y dragón luchan aquí contra un rey malvado, ambos son héroes pero ese elemento épico no adquiere la fuerza dramática necesaria para ordenar el universo del film, donde por pretender desarrollar demasiadas situaciones, no se construye bien ninguna. El espectador se enfrenta a noventa minutos de dispersión; cuando está empezando a familiarizarse con una línea de acción ésta se interrumpe y se pasa a otra



Corazón de Dragón de Rob Cohen.

cosa. No hay un criterio unificador del relato que mantenga al espectador atento, sino que por el contrario lo va distrayendo de una situación en otra; lo que estaría muy bien en otro género de película pero no en este tipo de relato. A *Corazón de Dragón* le falta fuerza porque su guión y su dirección son flojos, y de una historia atractiva terminamos viendo una película aburrida.

La actuación de Dennis Quaid termina siendo superficial y poco destacada, no por falta de cualidades histriónicas en él, sino por la falta de articulación y matices en el personaje a nivel del guión que luego se empeora a través de las decisiones de dirección. Ni hablar de la doncella de la historia que tiene uno de los desarrollos más absurdos dentro de todos los personajes del film pues no termina por ser ni heroína, ni guerrera, ni dama en problemas amorosos, ni mujer del pueblo, ni marginal, ni nada.

Con *Corazón de Dragón* sucede lo que con tantas películas norteamericanas últimamente: se presenta un importante despliegue tecnológico, muchos efectos especiales, una impresionante imagen digitalizada frente a un guión pobre y una dirección desequilibrada

entre la construcción dramática del film, poco cuidada, y la seducción ante los efectos tecnológicos, muchas veces excesivos e innecesarios.

Películas como *Lady Hawk* o *Excalibur*, son muestras de relatos épicos bien desarrollados y llenos de poesía, sin necesidad de apoyarse especialmente en los efectos especiales.

HORTENSIA PÉREZ
MACHADO

Corazón de Dragón (Dragon Heart). (Estados Unidos, 1996). *Dirección:* Rob Cohen. *Guión:* Charles Edward Pogue de una historia de Patrick Read Johnson & Charles Edward Pogue.



Fred Williamson en *Crepúsculo al Amanecer* de Robert Rodríguez

CREPÚSCULO AL AMANECER

El nuevo juguete de Tarantino dejado en manos de su "colega" Robert Rodríguez deja bastante mal parado al cine independiente, debido a que de independiente tiene poco y de novedoso nada. Si estas son las miradas más osadas del cine americano actual, el futuro de cierto tipo de cine *indie* es más que incierto, por no decir nulo. *From Dusk Till Dawn*, titulada para su exhibición comercial en el país como *Crepúsculo al Amanecer* no es más que el refrito que los tarantinos vienen repitiendo desde aquel insoportable reservorio de perros, ahora adentrándose y que en los terrenos del *gore* (qué pensarán de todo esto Dario Argento o Lucio Fulci) y procurando recrear una mixtificación de sub géneros -thriller psicótico y vampiros en este caso- de lo más torpe que se ha visto desde ese tipo de Lynch de *Fuego Camina Conmigo*.

Si guiando un poco las anécdotas que rodean la historia del guión, todos los *press books* coinciden en que en 1990 Quentin Tarantino recibió el ofrecimiento de escribir una historia por encargo basada en un cuento corto de Robert Kurtsman, fundador de una compañía de efectos visuales llamada KNB Effects, quien tenía la intención de debutar como director del film. Por otra parte, era la oportunidad perfecta para el futuro *enfant terrible* de abandonar su empleo -en un video club, según unos, o en unos archivos fílmicos según otros- y dedicarse a escribir sus guiones. En 1995 ya Tarantino se había convertido en el "irreverente director *mainstream*" que todos conocemos, gracias al éxito bobo de *Pulp Fiction*, por lo que



Tom Savini en *Crepúsculo al Amanecer* de Robert Rodríguez.

Kurtzman decidió resucitar el viejo proyecto para que lo reescribiese, y éste aceptó bajo la condición de que él la protagonizara y Rodríguez la dirigiese. Lo demás es rutina.

El itinerario de dos hermanos ex convictos Seth y Richard Gecko (George Clooney y Tarantino), que raptan a una familia conformada por un pastor con dudas vocacionales (Harvey Keitel), su ingenua hija adolescente (Juliette Lewis) y un hijo adoptado de origen asiático, para pasar sin sospechas por la frontera rumbo a México, termina en una infinita masacre en el Titty Twister, un bar de bandoleros que en realidad es una guarida de vampiros milenarios, constituye más o menos la trama, que tarda la cuarta parte de la película en echarnos el cuento plagado de guiños y "genialidades" de poca monta, y el resto del metraje se desperdicia en una absurda lucha contra los vampiros, en un derroche de efectos infográficos de los más "humildes" y bastante simples.

El tema de los vampiros da para casi todo, desde que Roman Polanski lo desacralizara de su tendencia gótica en *El Baile de los Vampiros*, para convertirlo en una

comedia disparatada con visos de horror, evidentemente Robert & Quentin no han aprendido la lección, y se han involucrado en una aventurita que más parece complacencia ególatra que ganas de hacer una buena película. Por lo menos tuvieron el tino de contratar a Salma Hayek en una sensacional aparición como una sacerdotiza-vedette-vampiro llamada con el exótico nombre de Santánico Pandemonium, que es lo único rescatable de este desastre de cutre Hi-Tech.

A mí las tarantinadas ya me hartaban desde aquella estulticia modernilla llamada *True Romance*, pero esta ha superado todo pronóstico: un guión endeble disfrazado con frases agudas y actuaciones funcionales, dentro de una puesta en escena, en la que Rodríguez da aún más tumbos que en aquel desastre del *Desperado*, una estética más producto del azar que de una propuesta pensada queda en evidencia con unas transformaciones vampíricas pertenecientes a otro tipo de película.

Sería recomendable que algún bienintencionado les sugiriera a ambos directores que en vez de ver tanto John Woo, le echaran una repasadita a *Algo Salvaje* de Jonathan Demme para que aprendieran algo sobre la yuxtaposición y mezcla de géneros, y a *La Guarida del Gusano Blanco* de Ken Russell a ver si aprenden algo sobre vampiros *Flamboyants*. Totalmente prescindible.

LUIS URBANEJA

Crepúsculo al Amanecer (From Dusk Till Dawn). (Estados Unidos, 1995). *Dirección:* Robert Rodríguez. *Argumento:* Robert Kurtzman. *Guión:* Quentin Tarantino. *Dirección de Fotografía:* Guillermo Navarro. *Vestuario:* Graciela Mazon. *Música:* Graeme Revell. *Montaje:* Robert Rodríguez. *Efectos de maquillaje especiales:* Kurtzman, Nicotero, Berger EFX Group. *Producción:* Gianni Nunnari, Meir Teper. *Producción ejecutiva:* Robert Rodríguez, Quentin Tarantino, Lawrence Bender. *Interpretes:* Harvey Keitel, George Clooney, Quentin



Demi Moore en *Striptease* de Andrew Bergman.

Tarantino, Juliette Lewis, Cheech Marin, Fred Williamson, Salma Hayek, Michael Parks, Kelly Preston, Tom Savini, John Saxon, Danny Trejo. *Distribución:* Difax. *Duración:* 1 h. 58.

STRIPTSEASE

Cabría preguntarse que hay detrás de *Striptease*, la película. Probablemente descubriríamos una larga lista de malentendidos, pequeña política de estudios y una tortuosa historia de lo que no es, no debiera ser el cine. *Striptease* es una película que no existe, y al no existir, hace del homenaje al título su único mérito. Como la abnegada Demi Moore el film se desnuda de todo y el espectador siente que la inteligencia, el humor, la delicadeza, el talento han quedado colgados a la entrada y uno es un subnormal más de los que presenta la pantalla que propone una imposible historia -de alguna forma hay que llamarla- de bailarina que hace ese trabajo para mantener a su hija y se ve envuelta en un mundo de chulos buenos, políticos malos y cultores de Onan que, capitaneados por el director Andrew Bergman -culpable de otro crimen de lesa cine *The Freshman* (1990)-, arremeten contra la inteligencia del espectador. Un cons-

picuo colega arriesgó un día la teoría según la cual la censura sería una forma superior de la crítica. Frente a películas como *Striptease*, esa chanza merecería ser tomada en cuenta.

HÉCTOR CONCARI

Striptease (Estados Unidos, 1996). *Guión y dirección:* Andrew Bergman. Basada en el libro de Carl Hiaasen. *Dirección de fotografía:* Stephen Goldblatt. *Montaje:* Anne V. Coates. *Vestuario:* Albert Wolsky. *Música:* Howard Shore. *Coreógrafo:* Marguerite Pomeroy Dericks. *Producción:* Mike Lobell. *Interpretes:* Demi Moore, Burt Reynolds, Armand Assante, Ving Rhames, Roberta Patrick, Paul Guilfoyle, Jerry Grayson, Rumer Willis. *Distribución:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 1 h. 55. *Estreno:* 25/9/1996.

La Médiathèque

ALLIANCE FRANÇAISE AU VENEZUELA

6.000 livres, 25 revues, 600 films,
100 CD bandes dessinées, littérature
pour la jeunesse... Bibliothèque,
Vidéoclub, Fonothèque

*venez découvrir avec nous
la passion du français!*

Lundi à Vendredi, 9:00 à 17:00 hrs
Samedi: 9:00 à 12:30 hrs.

Av. Francisco Solano, Edf. Centro Solano,
piso 1, of. 1-B. Chacaito, Caracas -
Venezuela.

Tél. (58 2) 7627455 - 711581 - 711773
Fax: (58 2) 7626485



CINERG



FUNDACIÓN CELARG
CENTRO DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS
RÓMULO GALLEGOS

CASA DE RÓMULO GALLEGOS
ALTAMIRA - TELF. 2852721/28212990



Centro
Nacional **Autónomo** de
Cinematografía

La oportunidad de hacer cine en Venezuela

Las más bellas y accesibles
locaciones del mundo.
Costos incomparables.
Alta capacidad de negociación.
Apoyo del Estado Venezolano.



Comuníquese con nosotros:

Centro Nacional Autónomo de Cinematografía

Av. Principal de Los Ruices,
Centro Colgate, Ala Sur, Piso 2, Los Ruices,
Apdo. 70102, Caracas, Venezuela
Phone numbers: (58-2) 2386494
2381050 / 2381870
Fax number: (58-2) 2394786

Mudamos la biblioteca del cine

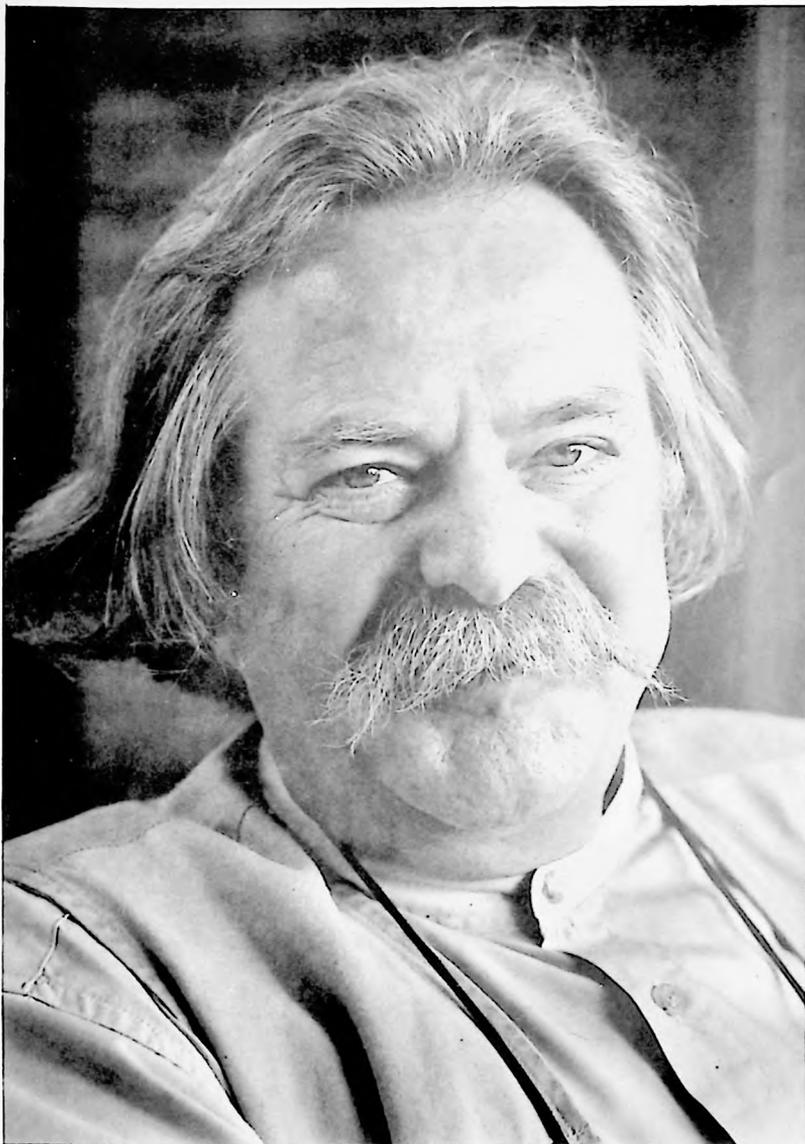
El Centro de Documentación de la Cinematoteca Nacional ha mudado su sede al piso 14 de la Torre José Vargas, al final de la Avenida Este 2. A partir de ahora, los investigadores, estudiantes y cinefilos en general podrán disfrutar aquí de los servicios de la biblioteca, videoteca y base de datos especializadas en cine.

Horario de Martes a Viernes de 9:00 am a 5:00 pm
Telfs: 576 37 22 / 576 14 91

FUNDACIÓN
Cinematoteca Nacional
El futuro de la imagen en movimiento

**Centro de Investigación y
Documentación**

Galería encuádre



John A. Stewart. 1996

Nacido en París en 1938. Realizó estudios de Filosofía y Derecho que combinó con su interés por el teatro. Viajó en 1962 a América del Sur y en Perú, llevó a la escena teatral las obras *El Diario de un Loco*, *La Colección*, *El Amante*, *La Casa de Bernarda Alba*.

Regresó a Europa, tres años más tarde (1965) y se dedicó al cine publicitario y de reportaje.

Toledano escribió el guión y dirigió en 1971 *Far From Dallas* o *Las tres muertes de JFK*. Continuó realizando cine científico para la TV francesa y junto a Françoise Gilles realizó *Un dieu en exil (El Dalai Lama)*. En 1975 hizo la producción del documental *Massai*, rodado en Africa bajo la dirección de Jean Claude Luyat y Jean Noel Levaton.

Fundó en Venezuela, junto a Diana Sánchez, la empresa productora Tango Bravo, donde continúan trabajando activamente, bien como productores ejecutivos de numerosos films extranjeros, bien como colaboradores de muchos cineastas venezolanos que han encontrado en ellos un verdadero apoyo.

Toledano participa en la actividad gremial: ha sido Presidente de CAVEPROL. Es miembro fundador del G3 con productores de Colombia y de México. Primer intento de integración cinematográfica a través de un acuerdo de co-producción que permite la realización de tres películas por año durante tres años, co-producidas y co-distribuidas en Colombia, México y Venezuela.

Filmografía esencial:

1971: *Far From Dallas*. Lm. Doc.

1983: *Morituri*. Lm. ficción.

1990: *Pancho Quilici*. Cm. Doc.

1995: *Bésame mucho*. Lm. ficción.

PHILIPPE TOLEDANO

Centro
Nacional **Autónomo** de
Cinematografía

Más Cine

Queremos más cine, y también más espectadores.

Otras y nuevas películas que viajen por el mundo
dando cuenta de nuestro espíritu.

Queremos un lugar en la memoria de los ciudadanos,
gran destinatario de nuestras imágenes.

Más y mejores historias y emociones, recogidas por
el talento y el buen oficio de nuestros cineastas.

Más y mejor cine, para más venezolanos.