

encuadre

REVISTA DE CINE



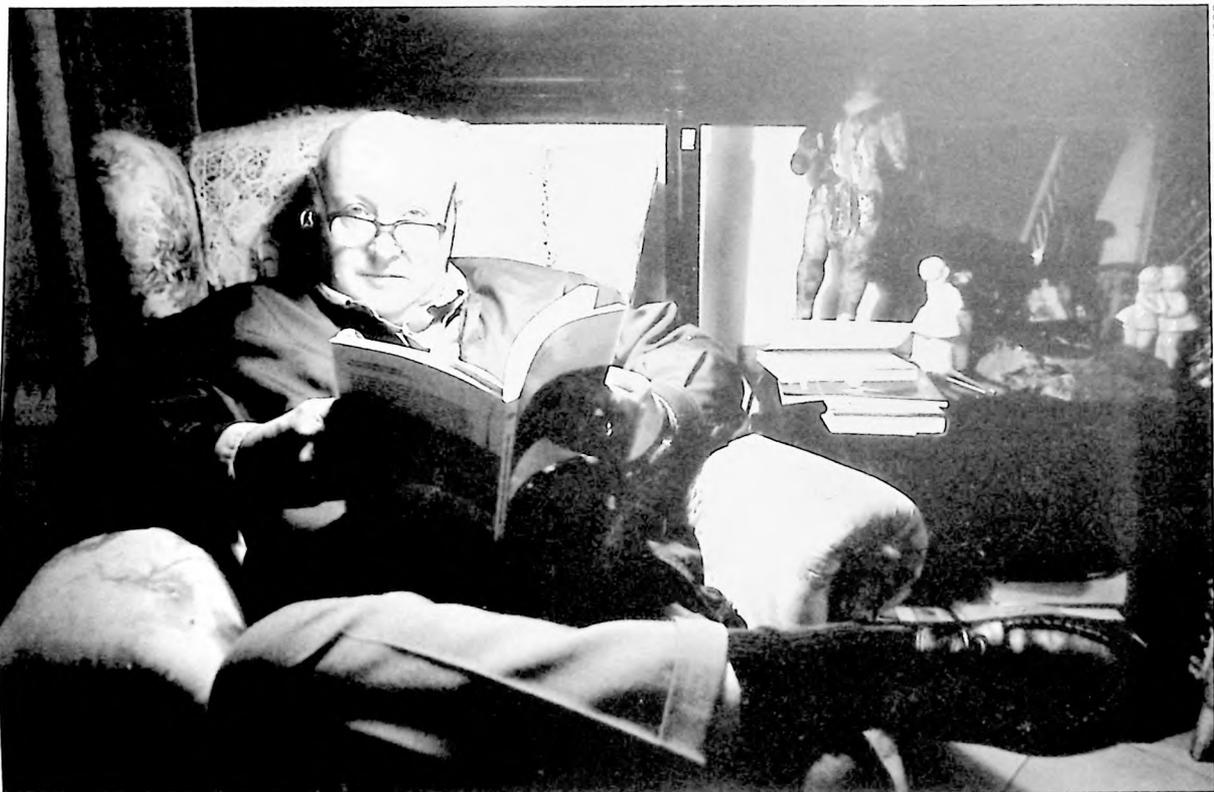
CONAC

NUMERO

69

P.V.P. Bs. 1.000

Galería encuádre



Carlos Busquets, 1998

LUIS ARMANDO ROCHE

Nacido en Caracas el 21 de noviembre de 1938, Luis Armando Roche pertenece a una notable familia venezolana, cuyo padre: Don Luis Roche, urbanista -creador de urbanizaciones como Altamira y La Florida- y cineasta aficionado con títulos como *Ciudad de la eterna primavera* y *Bandidos de agua dulce*; un documental suyo sobre Venecia obtuvo el primer premio en la categoría amateur en el Festival de Cannes. Sin duda, la influencia paterna va a orientar la vocación de Luis Armando quien realizó cursos de Producción y Dirección en el IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques) en Francia (1962-1964) y en UCLA, (University of California) y USC (University of Southern California), Los Angeles, USA, siguió cursos de animación, documental y producción. Su primer corto *El Puerto de París*, describe la cotidianidad de sus habitantes.

Su interés y apasionamiento por los personajes populares y su creatividad, va a ser dominante en su obra. En Francia filma a Raymond Isidore, un barrendero del cementerio de Chartres quien, con espíritu artístico, recoge vidrios, maderas, botellas rotas, para embellecer su casa.

De regreso a Venezuela, en el recién creado Inciba, filma diversos documentales que recogen ricas expresiones populares. Estuvo también en ese período en la naciente Cinemateca Nacional al lado de Margot Benacerraf.

Su primer largometraje *El cine soy Yo*, cuenta el recorrido por el país de un proyccionista ambulante con su ballena audiovisual (Asdrúbal Meléndez) y su compañera francesa (Juliet Bertó). De nuevo los personajes populares, lo cotidiano; diálogos frescos y muchos de ellos improvisados por los actores, van a constituir una hermosa obra. *El Secreto*, su segundo largometraje va a apostar a un cine más convencional, y su hasta ahora, último largometraje *Aire Libre*, es una ambiciosa obra que recrea el paso de Humboldt y Bonpland por nuestras tierras en una lograda producción.

(Recomendamos el Dossier realizado a Luis Armando Roche por Rosaura Blanco, Rodolfo Restifo y Alberto Valero en Encuadre N° 24, Mayo-Junio 1990).

Filmografía:

- 1964: *Vamos a ver dijo un ciego a su esposa sorda*. Cm. doc. 6'
- 1964: *Genevillers Puerto de París*. Cm. doc. 7'
- 1965: *Raymond Isidore et sa maison*. Cm. doc. 25'
- 1966: *La fiesta de la Virgen de la Candelaria*. (co-dirección con Miguel San Andrés). Cm. doc. 30'
- 1967: *Los locos de San Miguel*. (co-dirección con Miguel San Andrés). Cm. doc. 25'
- 1967: *Victor Millán*. Cm. doc. 20'
- 1968: *Los tambores de San Juan*. Cm. doc.
- 1969: *La bulla del diamante*. Cm. doc. 25'
- 1971: *Carlos Cruz Diez*. Mm. doc. 55'
- 1972: *El Indio Figueredo*. (co-dirección con Gustavo Chamí). Cm. doc. 13'
- 1972: *Mérida no es un pueblo*. Cm. doc. 15'
- 1974: *Una singular posta científica*. Cm. doc. 15'
- 1975: *Como islas en el tiempo*. Mm. doc. 55'
- 1977: *El Cine soy Yo*. Larg. ficción. 90'
- 1988: *El Secreto*. Larg. ficción. 100'
- 1996: *Aire Libre*. Larg. ficción.

ENERO - MARZO, 1998



Rosie Pérez en *Perdita Durango*
de Alex de la Iglesia

ÚLTIMA SESIÓN EN MADRID / 9

Pilar Murió

HISTORIA(S) DEL CINE CON UNA S / 12

Jean-Luc Godard

ENTREVISTAS

Krzysztof Kieslowski: la luz al final del túnel de una generación
Piotr Jaxa-Kwiatkowski, director de fotografía y camarada del cineasta, / 15
conversa con Alberto Valero.

Un profundo silencio: Buster Keaton. / 20

FESTIVALES

Festival Internacional de Cine de Puerto Rico. / 34

Huelva, entre Sonia Braga y Pilar Miró. / 40

13º Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata. / 45

DOSSIER

Hou Hsiao-Hsien: el radiólogo de una sociedad. / 49

CINE-HISTORIA

Estudios Avila. El sueño de una industria / 55

VIDEO

Ciclo... Circulación... Revolución... La conciencia multimedia / 66

Entrevista con Alexandra Meijer-Werner

TELEVISIÓN / 63

Dicen y hacen

CRÍTICAS / 69

Secretos y Mentiras, Lost Highway, The Game, Invasión,
Siete años en el Tibet, Gattaca, The Ice Storm, Es o no es, Alien.

SECCIONES

Estrenos de Otoño / 31

Gran Angular / 27

Libros / 64

Noticiero de la Imagen / 2

ÍNDICE DEL AÑO 1997 / 79

ENCUADRE. Directora: Carmen Luisa Cisneros. Diseño y diagramación: Alfonso Rondón. Colaboran en este número: Pablo Abraham, Julio César Aguilera, Antonio Almeida, Elba Astorga Guadarrama, Carlos Busquets, Pedro Cifuentes Huertas, Carmen Luisa Cisneros, Karem Colmenares Borrego, Héctor Concarí, Mario Gallina, Alberto Gómez Díaz, Patricia Kaiser, Sergio Monsalve, Florencia Paiva, Hortensia Pérez Machado, Rafael Salvatore, Luis Sedgwick Báez, Alberto Valero, Benjamín Villares Presas.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA. Presidente: Oscar Sambrano Urdaneta. Directora General: Ludmila Calvo. Directora General Sectorial de Cine, Fotografía y Vídeo: 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. Yépes 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: Ramón Antonio 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. Directora General: Ludmila Calvo. Secretario: Gustavo Arnstein. Depósito legal: PP84-0100 ISSN: 0798-345X. Levantamiento de textos: Hilda Urbina. Corrección de textos: Marisol Escobar. Secretaría: Dey Castro. Impresión: Cromotip. La revista ENCUADRE es editada por el Consejo Nacional de la Cultura/CONAC, y circula bimestralmente. Dirección: Torre Este, piso 3, Parque Central. Telefax: 578.23.73. 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.

NO VEMOS NUESTRO PROPIO CINE

"Es posible que una película guste a los espectadores y se convierta en el éxito de la temporada ofreciendo a sus realizadores no sólo prestigio sino dinero. Puede ocurrir también que la película no satisfaga las expectativas del público y se convierta en un fracaso de taquilla o que, contrariamente a los vaticinios del crítico, sea un gran éxito de público. Es más, la película puede haber sido un fracaso taquillero en el país productor y obtener premios y reconocimientos en festivales internacionales. En todo caso, se trata de un enigmático comportamiento que desde hace muchos años, mantienen de manera recíproca películas y espectadores en todas las cinematografías del mundo..."

Lo que resulta desconcertante es que una película, presentada ante los críticos y favorecida con sus más entusiastas elogios, no atraiga en modo alguno la atención de los espectadores como fue el caso de "La Voz del Corazón", de Carlos Oteyza. La película no llegó a ser ni un éxito ni un fracaso. No se trata de que sea una mala o buena película. Sencillamente, ¡nadie la vio! Es un filme que "no existe". Los espectadores se negaron a verla. Es un caso único, nuevo, desconcertante y doloroso que clama a gritos una explicación que hasta el momento nadie es capaz de ofrecer.

La película fue retirada de cartelera porque nadie fue a verla. Es algo que resulta preocupante porque la película es buena. Es una obra muy profesional: bien dirigida, apoyada en un guión sin las fisuras o cabos sueltos tan frecuentes en la guionística venezolana; con una acertada dirección artística; con actuaciones más que extraordinarias y con una historia sólida y convincente sobre un problema tan actual y preocupante como es el crimen ecológico que se perpetra en la Amazonia venezolana, con la complicidad de las autoridades y de algunos organismos internacionales.



La voz del corazón de Carlos Oteyza.

Pero la película vino a sumarse a otras estrenadas en 1997 que tampoco obtuvieron el favor del público: "Tokio-Paraguaypoa", "Santera", "Rosa de Francia", lo que debe llamar profundamente la atención al punto que el Cnac: es decir, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, la Asociación de Cinematografía, la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos, la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes y los demás organismos e instituciones que de una manera u otra manera tienen que ver con la actividad o con el hecho cinematográfico, deben auspiciar un debate, una reflexión sobre esta alarmante situación, a fin de tratar de esclarecer por qué los espectadores venezolanos rechazan nuestras películas o se niegan simplemente a verlas.

La realización de una película vincula a su realizador no sólo con el difícil acto de creación y de sus complejidades autorales, sino con obligaciones financieras que

comprometen muchas veces a otras cinematografías con las que se establecen convenios de coproducción. Estas obligaciones tienen que respetarse y cumplirse. De tal manera que en un debate sobre el comportamiento de nuestras películas uno de los primeros puntos a considerar será la película misma: su estructura, el alcance de su historia, la calidad de su realización. El cineasta tendrá que ser menos arrogante, tendrá que aceptar que si ha fracasado como guionista de sus propias películas deberá encomendar el nuevo guión a un guionista profesional. El Cnac tendrá que revisar los criterios para otorgar luz verde a los guiones; habrá que manejar de otra manera los mecanismos publicitarios del filme. Un punto a debatir, prioritario, tendrá que ser el análisis del mercado, la orientación del gusto del espectador. Pero el realizador tendrá necesariamente que tomar en cuenta éstas y otras circunstancias antes de iniciar el rodaje de una película a fin de reducir, en lo

posible, los riesgos del fracaso en taquilla y honrar sus obligaciones financieras.

Sé que estos estudios de mercado son difíciles de hacer sin la película ya terminada. A lo más que se puede llegar es a considerar unos lineamientos generales, más o menos vagos, sobre los comportamientos del gusto, sólo para que una película venga luego a echar por tierra todos los esquemas establecidos. Pero algo habrá que hacer y no dudo que la preocupación que tanto me asedia, como simple espectador, ya habrá invadido el alma del Cnac y de todos los cineastas.

Este es un debate que no acepta postergaciones, aún a sabiendas de que el comportamiento de nosotros, los espectadores, siempre será un enigma, tal vez porque hablamos siempre con la voz del corazón."

Rodolfo Izaguirre.
Economía Hoy,
Cultura, p. 14, 8/1/998.

DOÑA BÁRBARA

La de Corrientes, litoralera provincia argentina, es el marco natural elegido por la cineasta Betty Kaplan (*De amor y de sombra*) para rodar su segundo largometraje: *Doña Bárbara*. El guión cinematográfico pertenece a la propia cineasta y está basado en la novela homónima que el venezolano Rómulo Gallegos escribió en 1929 y que es considerada, además, una obra clásica de la literatura latinoamericana; su autor, conocido como gran novelista, obtuvo el Premio Nacional de Literatura (1958) en su país, donde además se destacó como político y ejerció la primera magistratura. Una adaptación cinematográfica de esta novela se realizó en México en los años '40, protagonizada por María Félix. La adaptación de Betty Kaplan ha sido actualizada y sitúa la acción en un país latinoamericano indeterminado, donde la naturaleza salvaje será el escenario en el

que se desarrolla una historia que refleja nuestro mundo de violencia, avaricia y deseo -aunque no exento de humor- en el que se enfrentan una hermosa e inescrupulosa mujer y un joven abogado. En medio de este choque entre el mundo civilizado y la barbarie, las supersticiones y picardías pueblerinas juegan un papel destacado.

Doña Bárbara. (Argentina-España). Guion y dirección: Betty Kaplan. Fotografía: Carlos González. Escenografía: Miguel Ángel Lumaldo. Vestuario: Graciela Galán. Sonido: Ernesto Sansalvador. Producción: María de la Paz Mariño. Producción ejecutiva: David Frost. Clas. productoras: Austral Films S. A. (Argentina) y U.I.P. (España). Interpretes: Esther Goris, Víctor Laplace, Ulises Dumont, Guillermo Angelelli, Horacio Roca, Eduardo Cutuli, Sandra Ballesteros y Pablo Patlis de Argentina, Jorge Perugorria y Audrey Gutiérrez Alea de Cuba, Ruth Gabriel (España), Juan Fernández (puerto-riqueno radicado en Estados Unidos) y Víctor Cárdenas (Venezuela).

Sin Cortes. Cine, Video y T.V. Nov. 1997. Año XIX - N° 110. Argentina.

II CONCURSO NACIONAL DE GUIONES DE LARGOMETRAJE

Organizado por Fundavisual Latina se celebró el II Concurso Nacional de Guiones de Largometraje. El jurado integrado por Luis Britto García, Carlos Oteyza, Sonia Chocrón, Milagros Rodríguez y Alfonso Molina dictó el siguiente veredicto:

Primer Premio a Henry Herrera. "El jurado decide otorgar por mayoría -voto salvado de Luis Britto García- el Primer Premio al guión *Punto y Raya*, por su eficiente manejo del lenguaje cinematográfico y la vena humorística con que capta una manera de ser venezolana".

Segundo Premio a Alidha Avila. "Por unanimidad el Segundo premio al guión *Quimera*, por la acertada concepción de su estructura dramática en el riesgoso tratamiento de un tema de época".

Tercer Premio a Armando Coll, Alejandro Bellame y Alberto Gómez. "Y también por unanimidad, el Tercer Premio al guión *El tinte de la fama* por la hábil creación y desarrollo evolutivo de su personaje protagonista a lo largo de la trama".

VENEZUELA NO GUARDA SU HISTORIA

(AFP/El Universal, Espectáculos, 3-27, 1/12/97).

La cineasta venezolana Betty Kaplan dirige a la actriz argentina Esther Goris en *Doña Bárbara*, película basada en la novela de Rómulo Gallegos que se está filmando en el selvático paisaje de Empedrado, localidad de la Provincia de Corrientes, al noreste de Argentina.

"El hecho de filmar en Corrientes me llevó a repensar cómo iba a relatar la anécdota y me ha hecho contar una historia latinoamericana, no exclusivamente venezolana", dijo la directora a la agencia oficial Télam.

Explicó que esta provincia litoralera "se corresponde, como paisaje, al que describió Gallegos en la novela" y argumentó que "Venezuela, además, sufre muchas inundaciones y es un país que no guarda la historia".

Empedrado es, desde hace un mes, ese inmenso paisaje venezolano que el novelista Rómulo Gallegos describió a la perfección en su obra y que la directora Betty Kaplan adaptó para su segundo largometraje, una coproducción entre Argentina y España.

Los interiores se registraron en la estancia Muchas Islas y, según la directora de *De amor y de sombra* (1994), "los estancieros argentinos quienes en su mayoría leyeron *Doña Bárbara*, guardan mejor la historia de su país y de su tierra. Por eso encontramos locaciones más vivas que las que podríamos haber encontrado en Venezuela", dijo Kaplan, quien tiene residencia permanente en la ciudad de Los Angeles.

En cuanto a la participación de la argentina Esther Goris (quien protagonizó la película *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo) la realizadora venezolana, Betty Kaplan, recordó que la actriz se presentó en su casa de California tras haber leído el guión preguntando: "¿A quién tengo que matar para conseguir este papel?"



Betty Kaplan

"Vi en Esther la fuerza y la vulnerabilidad que necesitaba el personaje. Además, tiene la edad correcta y el coraje para hacerla", comentó Kaplan.

Por su parte, Goris aclaró que "el personaje que hice es muy distinto al de María Félix, del que sólo pude ver un fragmento, y se parece más al de Gallegos, que estaba interesado en reflejar el conflicto entre civilización y barbarie".

El rol del hombre que quebrará por fin la maldad de Doña Bárbara está en manos del cubano Jorge Perugorria, quien señaló haber leído el libro hace tiempo "ví la película de la Félix y recuerdo una serie de televisión que se hizo sobre la novela, pero construí mi personaje tratando de conservar el misterio de Luzardo, tal como lo imaginó Gallegos".

Kaplan espera estrenar en abril de 1998 este largometraje, que contó con un presupuesto de 3,5 millones de dólares y que distribuirá la compañía Universal de EEUU.

FORMATO LIBRE REAPARECE



Federico Fellini, Giulietta Masina y Richard Basehart en el rodaje de *La strada*.

FILMARÁN UNO DE LOS PRIMEROS GUIONES DE FELLINI

Un viejo guión de Federico Fellini, con el que éste pensaba debutar como director en 1943, salió repentinamente a la luz y será filmado este año por Michele Placido. Se trata de *Ben tornato signor Gai*, que Fellini escribió en plena II Guerra Mundial, en 1943, con la colaboración de Piero Tellini para el argumento y de Sergio Amidei, Tellini, Giacomo De Benedetti y Margherita Magliane.

El guión fue comprado por un productor, Mario Dei, que hoy tiene 85 años, y en esa época colaboraba con Alessandro Blasetti y trabajaba para una de las más importantes productoras italianas, la Scalera Film, que poseía varios estudios cinematográficos.

Por el guión, Fellini recibió 7.500 liras y la película debía ser protagonizada por Gino Cervi y Adriana Benetti, que acababa de protagonizar la exitosa *Cuatro pasos en las nubes* (*Quattro passi fra le nuvole*), antecesora del neorrealismo y de la comedia a la italiana. Pero Fellini quería a Roldano Lupi, y en esas discusiones se produjo la paz separada de Italia con los aliados y la ocu-

pación alemana del país, que acabó con la producción cinematográfica romana (el único estudio activo se instaló en Venecia). Terminada la guerra, Fellini se convirtió en el guionista habitual de Roberto Rossellini, que estaba creando el neorrealismo (*Roma ciudad abierta*, *Paisa*, el episodio *Il miracolo d' L'amore* en el que interviene por única vez como actor protagonista al lado de Anna Magnani). Finalmente debutó como director en 1950 con *Lucas de Variedad* en colaboración con Alberto Lattuada y a solas en 1952 con *El jeque blanco*. El guión, con el papel amarillento por medio siglo de acumular polvo en las estanterías de Mario Dei, fue presentado a la RAI, la radiotelevisión estatal italiana, que enseguida aprobó la producción dentro de su plan trienal 1996/8 que prevé la realización de 48 filmes italianos y 22 europeos por una inversión total de 101 mil millones de liras (56 millones de dólares).

Nabor Zambrano, su productor-fundador, señaló los nuevos horizontes que se le abren a un programa consecuente con el desarrollo cultural del país. CMT Canal 51 es el escenario capitalino, los sábados a las 11:30 am.

Formato Libre mantiene su espacio de media hora con informaciones variadas que incluyen desde programas especiales hasta segmentos que reúnen todas las manifestaciones artísticas. Para esta etapa se anuncian nuevas secciones a fin de imprimirle agilidad al programa y dotarlo de mayor capacidad informativa.

El espacio y su productora Acertv Apoyo Audiovisual cargaron con una pesada cuota de sacrificios cuando la crisis tocó las puertas del país, hecho que se expresó en la casi total ausencia de apoyos comerciales o institucionales para seguir saliendo al aire. Pero el reto por un compromiso asumido como tarea de vida, hizo que la producción jamás se paralizara hasta que Venezolana de Televisión, la planta que lo cobijó durante nueve años y siete meses, desde los heroi-

cos tiempos del Canal 5, lo sacó de pantalla.

Penosamente, los tiempos para la TV cultural no han mejorado y la recuperación paulatina de la economía siempre tiene, para este renglón, excusas infranqueables y desalentadoras. Es así como surge la alternativa de recuperar y darle sentido a un archivo de miles de micros que, vistos en el tiempo, cobran gran valor documental.

Para los canales regionales, el envío semanal del espacio es una bendición, pues tienen la oportunidad de brindarle a su teleaudiencia una información con carácter pedagógico y de gran valor.

Pese a los obstáculos que generan intentos por hacer televisión cultural en un ambiente cada vez más copado por la banalización y el facilismo, Nabor Zambrano tiene la convicción de que la lucha por conquistar un lugar para el pensamiento y la sensibilidad, es la última de las utopías a la que debemos renunciar.

ANTONIO SKÁRMETA ESCRIBIRÁ GUIÓN DE **EVA LUNA**

Chile/Reuters

El laureado escritor Antonio Skármeta será el guionista de la versión cinematográfica de la novela *Eva Luna* de su compatriota Isabel Allende.

La película sería dirigida por el británico Michael Radford, quien llevó a la pantalla la novela de Skármeta *Ardiente paciencia*, bajo el título de *El cartero de Neruda*.

Eva Luna abarca cuatro décadas en un país latinoamericano parecido a Venezuela, en las

que Allende narra la pintoresca vida de una huérfana que tras vivir en la miseria alcanza la fama y la fortuna gracias a su fabulosa imaginación para escribir historias.

Skármeta adelantó que "debiera tener lista una primera versión del guión hacia fines de mayo para que sea considerada por el director y los productores... Por el momento voy a trabajar sólo a partir de algunas consideraciones de Radford."

RECUPERAN CATORCE PELÍCULAS DE SARA MONTIEL EN MÉXICO

Antonia Abad Fernández, la manchega conocida mundialmente como Sara Montiel, asiste en estos días a una nueva resurrección. Las catorce películas que rodó en México en la década del 50 están siendo editadas en video. De todas ellas, *Cárcel de mujeres*, le abrió las puertas de Hollywood.

Nacida en 1928, Montiel comenzó su carrera en España con *Te quiero para mí*, bajo la dirección de Ladislao Vajda, en 1944. La actriz reconoce que pudo haberse convertido en una buena intérprete, pero que la compañía Cifesa, por entonces llamada La antorcha de los éxitos, prefería a sus colegas Amparo Rivelles y Aurora Bautista.

Montiel secundó a Bautista en dos de los mayores éxitos del cine español de aquellos años, *Locura de amor* (1948) y *Pequeñeces* (1950), dirigidos por Juan de Orduña. Y, mientras Aurora Bautista se convertía en la gran trágica de habla hispana, Sara Montiel quedaba relegada al mundo de los símbolos sexuales emanados de la península ibérica; una etiqueta que si bien no se borraría de su currículum sería en el futuro camuflajeada por posteriores papeles que requerían de ella una verdadera interpretación.

El viaje a América

Fue el escritor Miguel Mihura quien le dio la idea de que se fuera a México, porque en España los mejores papeles iban a ser entregados a Bautista, a Rivelles y, en tercer término, a Ana Mariscal. En un principio, Montiel dudó sobre la decisión a tomar, pero luego de rechazar varios ofrecimientos partió rumbo a México en compañía de su madre. La actriz afirma ahora que sólo encuentra palabras de agradecimiento para México. Allí encontró a muchos exiliados españoles, mientras se instalaba en la casa del Dr. Puig, que había sido ministro de Sanidad durante la República Española. Gracias a él conoció a Nicolás Guillén, a Pablo Neruda y, entre muchos también a León Felipe.

Lo que le resultó más difícil cuando comenzó a trabajar en México fue adaptarse a la velocidad con la que se rodaba por aquellos años en el país azteca. Llegada desde un cine pobre como el español, Montiel comprobó que los mexicanos poseían gran cantidad de celuloide y maquinaria moderna. Reconoce que las 14 películas que ahora se editan en video son "churros" mexicanos olvidables, pero que



Sarita Montiel, "Saritisima", echa desde México una mirada al pasado.



Yuma de Samuel Fuller.

en ellos aparece toda su joven belleza.

Gracias a *Cárcel de mujeres*, un folletín de gran éxito en México y en el sur de Estados Unidos, recibió una oferta de Hollywood. En 1954, debuto en *Veracruz*, dirigida por Robert Aldrich, junto a Gary Cooper y Burt Lancaster. "Naturalmente, era una mexicana y me dieron cada vez menos líneas". Cuando en 1957 rodó *Yuma* con Samuel Fuller, su carrera parecía terminada.

México lindo y querido

El investigador Luis Antonio de Villena declaró a la prensa que fue muy difícil rastrear la filmografía mexicana de Montiel, ya que hubo que recorrer pueblos perdidos del interior de México e internarse también en viejos sótanos. Al propio tiempo reconoció la colaboración de coleccio-

nistas privados. Por su parte, José Luis del Pino se encargó de la restauración de los seis primeros filmes editados en video.

Montiel decidió regresar a España cuando Juan de Orduña le propuso el rol central de *El último cuplé*. Consideraba que hacia 1957 no tenía nada que perder. El enorme éxito de este film fue seguido por el de *La violetera* de Luis César Amadori. Y el resto es historia.

"Saritisima", como se la empezó a llamar en España, se encontró con una nueva carrera como cantante. Y el público la convirtió muy pronto en un ídolo popular. Como la misma Montiel dice ahora, "la última palabra, la definitiva, siempre la tiene el público".

Juan Vallejos. ANSA/El Universal. Espectáculos. 3-14. 8/1/98.



José Visconti.



Carlos Ochoa.



MERIDIANO TV: La pantalla chica del deporte

Desde hace algún tiempo el número de opciones televisivas (en banda UHF) para la capital viene experimentando un crecimiento sostenido. Globovisión abrió los fuegos estableciéndose paulatinamente como la referencia de noticias en el país. Posteriormente las variopintas melodías del espectro musical aparecieron en la pantalla chica con el lanzamiento de Bravo TV (actualmente Puma TV). Y ahora, los deportes encuentran espacio propio en la televisión capitalina y sus adyacencias con el nacimiento de Meridiano TV.

Como señala su gerente general, Carlos Ochoa, éste era un proyecto que se venía planificando desde tres años atrás, cuando le fue otorgada la señal de transmisión a Continental TV, empresa perteneciente al Bloque De Armas.

"Hacia falta un canal que se encargara de cubrir el área deportiva, por lo que el Bloque De Armas precisó la reservación de los derechos para poner en marcha esta aspiración, tomando en cuenta que tal empresa elabora el único diario deportivo del país", afirmó Ochoa.

Bajo esta premisa, Meridiano TV, transmitido en Banda UHF por los canales 37 ó 39 en Caracas, y 49 para aquellos que poseen Supercable, inició sus an-

danzas el pasado 5 de diciembre, con una programación contentiva de 18 horas exclusivas para realzar aquellas disciplinas que abordan la alta competencia tanto nacional como internacional.

Por lo menos este es el sendero por el cual orientarán sus pasos los locutores y comunicadores, quienes integran la planta todos encabezados por José Visconti, jefe de prensa e información del mencionado canal.

"En estos momentos podemos afirmar que somos el único canal que estando en período de prueba, tenemos una programación constante y sin salir en barras", acota Visconti, sin dejar de mencionar a una estela de jóvenes figuras curtidas en una actividad específica. "Por esto somos el canal de los especialistas en deporte", preconiza Visconti haciendo alusión al slogan de la planta.

Edgar Ignacio Rengifo. *El Universal*. 3-24. 15/1/98.

Obras con el sello de Tomás Piard

El destacado cineasta cubano Tomas Piard terminó en 1997 seis obras, cuatro de ellas en Cuba y dos en España. En Cuba dirigió *El Hacedor*, donde sigue la senda de otros filmes suyos, planteando el tema de la relación entre el autor y su obra, la muerte del creador y la trascendencia de la creación; *Demonios*, una pesadilla que refleja el ambiente de violencia en que nos hemos sumergido; *Piedras Rodantes*, centrada en la muerte a causa del SIDA; *La Caída de las Hojas*, el tema es la ruptura amorosa entre tres parejas.

En España realizó dos obras: *El Bosque de Andrei Tarkovski*, basada en un proyec-

to que tenía Tarkovski, basado en un poema de su padre Arseni Tarkovski, en este trabajo Tomás Piard ha tratado de mantenerse lo más fiel posible al proyecto original, respetando las acotaciones marcadas por Tarkovski; *Dies Irae*, un thriller teológico con fondo de ciencia ficción y con estructura de road movie, con tres jóvenes que han fracasado y huyen hacia ninguna parte, tratando de romper con el pasado.

Mientras tanto prepara en Cuba el rodaje de un largometraje, para el ICAIC, sobre el escritor cubano José Lezama Lima y su obra *Paradiso*, y un serial para televisión, ambos con guión del propio Piard.

PREMIOS ANAC

El veredicto final del Premio de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), integrado por un total de 44 votantes, todos miembros del gremio que agrupa a los cineastas, fue el siguiente:

Mejor Largometraje: *Pandemónium*.

Mejor Director: Román Chalbaud (*Pandemónium*)

Mejor Guión: David Suárez, Román Chalbaud, Orlando Urdaneta por *Pandemónium*.

Mejor Fotografía: Hernán Toro (*La Voz del Corazón*).

Mejor Cámara: Hernán Toro (*La Voz del Corazón*).

Mejor Música: Federico Ruiz (*Pandemónium*).

Mejor Montaje: Freddy Veliz (*La Voz del Corazón*).

Dirección de Arte: Compartido por Diego Rísquez (*La Voz del Corazón*) y Carlos Medina (*Pandemónium*).

Mejor Sonido: Stéfano Gramitto (*La Voz del Corazón*).

Mejor Producción: Arnaldo Limansky (*Pandemónium*).

Actor Principal: Orlando Urdaneta. (*Pandemónium*).

Actriz Principal: Amalia Pérez Díaz (*Pandemónium*).

Actor de Reparto: Toco Gómez (*La Voz del Corazón*).

Actriz de Reparto: Beatriz Valdez (*La Voz del Corazón*).

Mejor Cortometraje: *Meditación 2000* (Pedro Primavera).

Mejor Dirección: Andrés Agusti (*Noticorta*).

Mejor Guión: Pedro Primavera (*Meditación 2000*).

Mejor Fotografía: Oscar Pérez (*Meditación 2000*).

Mejor Cámara: Compartido por Oscar Pérez y Enrico Sparti (*Meditación 2000*) y Lorenzo Vigas (*Con la naturaleza adentro*).

Mejor Montaje: Alberto Gómez Díaz (*Meditación 2000*).

Mejor Música: Compartido por Nascuy Linares (*Noticorta*) y Oswaldo Rodríguez (*Uno*).

Mejor Sonido: Franklin Hernández (*Meditación 2000*).

Mejor Dirección de Arte: Compartido por Alejandro Castillo (*Meditación 2000*) y Marietta Perroni (*Noticorta*).

Mejor Producción: Sergio Curiel (*Meditación 2000*).

Actor Principal: Compartido por Manuel Villalba (*Meditación 2000*) y Armando Losada (*Perdone las disculpas pero acabo de ver un asesinato*).

Actriz Principal: Nataly Cortez (*Noticorta*).

El Premio del Público en el renglón de largometraje fue para *La Voz del Corazón* de Carlos Oteyza y en cortometraje para *Noticorta* de Andrés Agusti.



Tiene el gusto de invitarle
a la IX Edición
de los premios ANAC

El Cine premia al Cine

el día miércoles 28 de enero de 1998

Sala Cinemateca Nacional, 7:00 pm

Brindis
Museo de Ciencias
Jardines, 9:00 pm

Publicaciones recibidas



ULTIMA SESIÓN EN MADRID
PILAR MURIÓ

PEDRO CIFUENTES HUERTAS.



Pilar Miró



El crimen de Cuenca.

Tristes coinciden cias nos ocupan. Esta "Última sesión en Madrid" nunca será tan fiel a su nombre. Pilar Miró tuvo que ceder a una emboscada traidora de la muerte, que parece no descansar nunca, y se fue, dejando una huella que domina el ambiente cultural - no sólo cinematográfico-español. Con oportunidad que ahora se revela desgraciada, esta revista publicó hace cuatro números un completísimo dossier sobre la figura de Pilar Miró. En lo referente a sus películas, nada mejor que acudir al artículo de Luis Sedgwick. Pero hay algo más en Pilar Miró: es la impronta social y cultural la que quiero des-

cibir aquí, el vacío que deja.

Una semblanza de esta mujer pionera debe incluir, como cualquier otra, varios aspectos. El primero, su condición de mujer, recordatorio que deja de ser tautológico cuando se la encuadra temporalmente (el siglo XX ha durado en España bastante menos de cien años). Pilar Miró fue la primera directora de la historia del cine español. Comienza en la década de los 60, en una España franquista, retrasada, censurada. Adopta ese empuje y ese gesto duro para salir adelante, asimilando modos y comportamientos de hombre, adaptándose al ambiente para lograr integrarse en él, masculini-

zándose hasta un punto en el que la seriedad y la tenacidad inquebrantable se convertirán en sus principales rasgos exteriores. Flequillo de chico adolescente, vaqueros, gesto adusto, firmeza, chica de los primeros cine-clubs. Era pura adaptación al medio, pero no sólo eso. También máscara protectora, parachoques, pantalla de vulnerabilidad, caparazón que escondía muchas cosas (ahí está su obra), "yo es que necesito que me adivinen".

Un segundo elemento determinante fue su delicadísima salud, su corazón débil. Pilar Miró llevaba décadas luchando por y contra su corazón, que ya había sido operado mu-

chas veces, corazón metálico, también aquí vale la metáfora del caparazón de hierro, corazón débil, poderosísimo, valiente, estaba muy acostumbrada a luchar, a defenderse, a seguir adelante, hasta en los momentos más amargos. Enérgica defensora de sus ideales hasta la extenuación, mujer tremendamente seria para el trabajo; "siempre dependeré de unos medicamentos y de unos análisis continuos, y siempre tendré más deseos que fuerzas, pero moriré con las botas puestas".

El tercer elemento es su independencia, que se proyectó tanto en el plano profesional (requisito necesario para cualquier tenta-

tiva artística) como en el personal. Como madre soltera y consciente -también pionera en eso-, como cineasta, como responsable político. La sensación de ausencia que ha provocado su desaparición súbita ha dado lugar a una reflexión sobre su papel en la sociedad española en los últimos veinticinco años. Ahora todos se acuerdan, algunos se contradicen. Ahora aflora la tremenda injusticia que se cometió con ella cuando fue utilizada como objetivo interpuesto de una bala dirigida a otras personas y fue objeto de una gigantesca campaña de descrédito personal, anterior y posterior a su dimisión como Directora General de Radiotelevisión Española. Ahora todo el mundo recuerda que aquel proceso terminó con una sentencia judicial absolutoria, que no la evitó años de soledad y escarnio público, precisamente en la época de gran corrupción del Partido Socialista en España, primer e inocente sacrificada de un hipócrita auto de fe. Dedicó esos años al trabajo -cine, teatro, ópera- y acabó volviendo al lugar que la correspondía, como mujer influyente y comprometida.

Ahora todo el mundo se acuerda de su polémico decreto de apoyo al cine español (1984), que posibilitó, apasionadamente, impulsar el cine nacional, de autor, con subvenciones anticipadas. Aunque fuera una medida incompleta y



Pilar Miró y Carmelo Gómez en el rodaje de *El Perro del Hortelano*.

fulgurante, aquel decreto ayudó al cine español a salir de una época de aridez; significó un verdadero impulso público a la producción de películas, poniendo en marcha una dinámica fértil cuyos resultados empezaron a verse muy pronto (que cualquiera repase los trece últimos años del cine español). Aquellos años de Dirección General de Cine también potenciaron una real colaboración con el cine latinoamericano, en uno de los primeros pasos de una alianza insuficientemente consolidada. Luego fue Directora de Radiotelevisión Española. Ahora echamos de menos esa televisión de calidad, con preocupaciones culturales y educativas, aquel anuncio que aconsejaba a los niños hacer otras cosas en lugar de estar toda la tarde frente a la pequeña pantalla. También fue bajo su mandato cuando se in-

auguró la política de series televisivas de producción propia, como elemento de protección de la calidad. Eran otros tiempos, sin duda.

Aunque de sus películas ya se habló extensamente en esta revista, hay que acordarse de que fue ella quien se atrevió a traducir a Lope a lenguaje cinematográfico, luchando con productores, contra escepticismos, contra nuestra ignorancia, en un proyecto casi utópico, personalísimo, firme, suicida. Como tantos otros. Como *El crimen de Cuenca*, la última película de la censura, prohibida durante más de un año en este país ya democrático y constitucional, y cuyo estreno fue un acontecimiento social, lo recordaba Francisco Umbral en su columna el día siguiente a la muerte: "toda España era un crimen de Cuenca, acudimos al estreno, en

Fuencarral, y volaban las hostias y los grises porque el viejo romance negro y español, que tú tallaste en cine sabiamente, estaba lleno de pobres sangrientos, enverdecido de guardias civiles". Tras atreverse a mostrar tan descarnadamente los puntos negros de la intrahistoria, qué quedaba ya por cortar. Nunca más se ha vuelto a secuestrar o prohibir una película. Fue la última.

Lo que debiera permanecer en este texto es la trayectoria personal de una de esas primeras mujeres luchadoras, duras, implacables, solas -muy solas, que se echaron al hombro siglos de aislamiento y abrieron un hueco en el manto negro y pesado del franquismo nacionalcatólico y patriarcal. Pilar Miró es un ejemplo por haber unido a su vocación artística (el cine, el teatro, los clásicos) el compromiso con la realidad de su tiempo, que la llevó a participar políticamente, y a opinar siempre, desde su lucidez nada partidista. Su muerte ha caído como un verdadero golpe en España. Era un modelo a seguir. En tiempos de indefinición y comodidad (de mediocridad, en definitiva), Pilar Miró era un referente contemporáneo de persecución laboriosa y firme del ideal.

Historias(s) del cine con una S

JEAN-LUC GODARD

Todas las historias que tuvo.

Que tendrá o que tendría.

Que ha tenido.

Por ejemplo, la historia del último nabab.

Irving Thalberg.

Un director de televisión piensa al máximo

doscientas películas por año.

Irving Thalberg fue el único que cada día,

pensaba en cincuenta y dos películas.

La Fundación.

El padre fundador, el hijo único.

Ha sido necesario que esta historia transite por ahí,

un cuerpo joven y frágil, descrito por Scott Fitzgerald,

para que eso exista.

Eso, el poder de Hollywood.

El poder de Babilonia.

Una fábrica de sueños.

Fábricas como esa el comunismo se cansó de soñarlas.

Y aún más desposado con una de las mujeres más bellas del mundo.

Podría ser la historia de Howard Hughes.

Con mayor coraje que Mermoz y más rico que Rockefeller.

Productor de Scarface y amo de la TWA.

Como si Méliès hubiese dirigido al mismo tiempo

Gallimard y la SNCF.

Y antes que la Hughes Aircraft se hundiera en el fondo del Pacífico

para salvar los submarinos extraviados por la CIA,

obligaba cada sábado a las starlettes de la RKO,

a un paseo en limosina

a dos km por hora,

para evitar que sus senos saltasen.

Y muerto, como Daniel Defoe no se atrevió a matar

a Robinson.

Hablar, por ejemplo, de todas las historias de las películas

que aún no se han filmado, antes que de otras historias.

Esas, las podemos ver en la televisión.

En fin no exageremos.

Ni siquiera copias, o reproducciones.

Ni siquiera, como mínimo, cincuenta veces menos.

Por ejemplo Ginebra 1940.

La escuela de mujeres.

Max Ophüls cae de espaldas delante de Madeleine

Ozeray mientras el ejército alemán agarra

a la francesa por detrás.

Y Louis Jouvet, el propietario, olvida el cine.

En conclusión historias de bellezas.

La belleza, el maquillaje.

En el fondo el cine no formó nunca parte

de la industria de las comunicaciones,

ni del espectáculo,

pero sí de la industria de los cosméticos,

de la industria de las máscaras,

sucursal ella misma de la industria de la mentira.

Y el presentador estará todas las noches a las ocho

en el zoco descrito por tío Brecht y todo alegre

se colocará al lado de los vendedores.

Y al comienzo, la historia de los dos hermanos.

Podrían haberse llamado tragaluz.

Pero se llamaron Lumière,

y tenían casi el mismo rollo.

Desde ese momento hay siempre dos rollos

para hacer cine.

Uno que se llena, otro que se vacía.

Y por casualidad le dieron el nombre de esclavo al de la izquierda,

y maestro al de la derecha.

Pero un distribuidor de películas está obligado a tomar en cuenta

la cámara y dar adelantos.

Y si establecemos un balance el cine no ha sido una industria de la

evasión

ya que era el único sitio donde

la memoria es esclava.

Herederas de la fotografía, sí.

Pero heredando esta historia, el cine

no heredaba solamente los derechos a reproducir

una parte de la realidad,

pero ante todo sus deberes.

Y si hereda a Zola, por ejemplo,

no es el de "la Trampa" ni el de "La bestia humana",

pero ante todo un álbum de familia,

es decir Proust y Manet.

Y para recorrer desde el comienzo al final este inmenso libro

con el cual los hombres violan de manera desesperada la naturaleza

para sembrar la fuerza de sus ficciones,

para ir del Giotto a Matisse y de Madame La Fayette

a Faulkner,

será necesario menos tiempo que el utilizado

por la primera locomotora hasta convertirse en TGV.

Esto para decir que el cine nunca ha sido un arte

Y menos aún una técnica.

Después de "llegada del tren a la estación" hasta Río Bravo

del desayuno del bebé hasta "El desierto rojo",

la cámara no ha cambiado en lo fundamental,

y la Panavision Platinum es menos perfecta que

la Debie 7 con la cual el sobrino de Andre Gide salió

de viaje para el Congo.

Los técnicos dirán que es falso.

Pero es preciso recordar que el siglo diez y nueve,

que inventó todas las técnicas,

inventó también la idiotez,

y que madame Bovary antes de convertirse en un video porno,

había crecido con el teléfono.

Ni una técnica, ni un arte.

Un arte sin futuro habían advertido gentilmente



Jean-Luc Godard

los dos hermanos.
Luego, más o menos cien años después, vemos
que tenían razón.
Y si la televisión ha realizado el sueño de León Gaumont,
de llevar los espectáculos del mundo entero
a los más miserables de los dormitorios,
lo ha hecho reduciendo el cielo gigante de los pastores
a la altura de Pulgarcito.
En consecuencia no los entendieron.
Su padre les había pedido sacar la imagen de
la caja, no meterla.
Y ellos dijeron de acuerdo.
Sin futuro, luego sin presente, un arte que da.
Ya que él ha recibido.
Digamos la infancia del arte.
Por otra parte los sansimonianos
¿se llamaban como
el fundador?
Infantil. El barón infantil.
Y si ellos soñaron con Oriente, no mencionaron
la ruta de la seda, la del ron,
pero sí el ferrocarril.
Porque en el camino el sueño se endureció y se mecanizó.
Y la última noche del decimonono, marca los comienzos del transporte

colectivo.
Y el alba del ventiaño señala los inicios del tratamiento
de la histeria.
Es el viejo Charcot que abre al joven Freud las puertas de
la noche. Para que encuentre la clave de los sueños.
¿Pero dónde está la diferencia entre Lilian Gish errando
en los tempaos de hielo en "A través de la Tempestad" y
Albertine delirando a la Salpêtrière?
Es necesario ver precisamente eso: la infancia del arte,
y no otra cosa.
Luego bastarán una o dos guerras mundiales
para asesinar esta infancia,
y para que la televisión llegue a ser ese adulto imbécil
y triste que derrocha la herencia.
Poco arte, poca técnica.
Un misterio.
Y para resolverlo, una simple poción mágica
que ilumine nuestra linterna, también mágica,
¿no es así monsieur Emile?
Es decir que la historia del cine está desde luego relacionada
a la de la medicina.
Los cuerpos torturados de Eisenstein, van más allá de Caravaggio
Y el Greco,
apuntando a las primeras disecciones de Vesalio.

Y la famosa mirada de Joan Fontaine delante del vaso de leche, no corresponde a la heroína de Delacroix, pero sí al perro de Pasteur.

Ya que la Kodak ha hecho toda su fortuna con placas de radio, no con Blancanieves.

Y aún más

ya que desoó imitar el movimiento de la vida, era normal, era lógico, que la industria del cine se haya primero vendido a la industria de la muerte.

Cuántos guiones sobre un recién nacido, sobre una flor que crece y cuántos acerca de ráfagas de ametralladoras.

He aquí lo que pasó.

*La fotografía pudo ser inventada en colores
El color existía.*

Pero he aquí.

Al amanecer del siglo veinte, las técnicas decidieron reproducir la vida.

Se inventa entonces la fotografía.

Pero como la moral oficial era todavía fuerte, y nos preparáramos para quitarle a la vida hasta su identidad, decidimos llevar luto por el duelo de esta puesta en escena del duelo, y lo hicimos con los colores occidentales del duelo,

el negro y el blanco,

con que la foto nació.

No le debe nada al grabado.

El primer bodegón de Niépce o de Nadar no copia una litografía de Doré, la niega.

Y rápidamente para ocultar el luto,

los primeros Technicolors -y luego los scanners, tomarán los mismos tonos que las coronas mortuorias.

Y Scarlett se dirá una segunda vez que ella pensará mañana, en qué, en la felicidad.

Porque es necesario llevar duelo

pero olvidándolo, es así.

Y Madame de Stael nos dice como

ella escribió a Napoleón: "La gloria, Sir, es el luto resplandeciente de felicidad".

La gloria.

Los Sunlight.

Los Oscars.

Los Festivales.

Pero por cincuenta Cecil B. De Mille

¿cuántos Dreyer?

Sin embargo el ilustre autor de Dies Irae siguió también a Lumière y Compañía,

mientras que nadie ha seguido a Etienne Jules Marey, que encontraba ridículo representar la vida -y obscena intercambiarla contra dinero- ya que sólo una

clara visión de las huellas permitiría penetrar el secreto.

Excepto una vez cuando un día, un cierto T proyecta

a su patrón el movimiento de obreros,

y el Ford T- por Taylor- saliendo de la cadena,

ver permitiendo pensar,

en su oportunidad a la esclavitud.

Los dos rollos, los dos chasis.

¿Pero si uno debita qué crédito para el otro o qué?

Ya que desde los comienzos el problema del dinero se planteó

y las autoridades de todos los países decidieron

celebrar cien años después,

memorizar los honores en lugar de honrar la memoria.

A pesar que los libros santos nos dicen que antes de salir

de viaje las hijas de Lot quisieron volver la mirada

una última vez

y fueron transformadas en estatuas de sal.

Es decir no se filma sino el pasado,

lo que pasa.

Y son sales de plata lo que fijó por primera vez la luz.

Se creyó entonces que se trataba de hacer dinero

comprando a crédito ese traje sin costura de la realidad que soñó Andre

Bazin.

Yo también creí en un momento que el cine permitiría a

Orfeo devolverse sin hacer morir a Euridice.

Me equivoqué.

Orfeo debe pagar.

Traducción: Antonio Almeida

Irving Thalberg: Productor de cine norteamericano de comienzos de siglo. Esta considerado el primer productor ejecutivo en la historia del cine.

Howard Hughes: Millonario norteamericano. Basó su fortuna en la industria aeronáutica. Como productor incursionó con éxito en el cine.

Jean Mermoz: Piloto y aventurero francés. Publicó sus memorias.

Gallimard: Editorial francesa de gran prestigio.

SNCF: Compañía francesa de ferrocarriles.

TGV: Train a gran vitesse. Tren francés que se desplaza a alta velocidad.

Debie 7: Modelo de cámara de cine fabricada en Francia.

La Salpetriere: Hospital psiquiátrico francés.

Albertine: Albertine Sarrasin, escritora francesa. L' Astragale, una de sus novelas, fue llevada al cine

Emile: Emile Cohl. Pionero francés de los dibujos animados en cine.

Etienne Jules Marey: fisiólogo francés. Inventor del fusil fotográfico. Su aporte a la invención del cine es considerable.

KRZYSZTOF KIESLOWSKI: la luz al final del túnel de una generación



Piotr Jaxa-Kwiatkowski.

Piotr Jaxa-Kwiatkowski, director de fotografía y camarada del cineasta,
habla del artista fallecido hace dos años

ALBERTO VALERO

Conversar sobre Krzysztof Kieslowski, dos años después de su muerte, con su gran amigo y camarada Piotr Jaxa-Kwiatkowski, fotógrafo y cineasta polaco nacido en 1945, ayuda a comprender la complejidad de un creador cuya desaparición da alas al mito e impulsa a los especialistas a dedicarle vastas monografías y a los aficionados a consignar en las páginas internet el testimonio de una creciente admiración, a veces hasta revelencial.

Jaxa-Kwiatkowski, él mismo un artista notable, compartió con Kieslowski la escuela de cine de Lodz y tuvo la suerte y el privilegio invaluable de asistirlo como director de fotografía a lo largo de dos décadas de actividad profesional que coinciden con la lucha de Polonia por liberarse del poder comunista y la hegemonía soviética.

Casado con una simpática caraqueña, Jaxa-Kwiatkowski estuvo en Venezuela en las navidades y fue entonces, en torno a un *bigos* -el apetitoso plato con que suelen sus compatriotas enfrentar el crudo invierno cuando recordamos la camaradería con el auténtico maestro que fue Krzysztof Kieslowski e intentamos valorar el impacto de su personalidad en el cine mundial.

En la Escuela de Lodz

“Concluimos nuestros estudios de cine en 1970, cuando Edward Gierek reemplazó a Gomulka, a quien considerábamos muy conservador y carente de visión, como Primer Secretario del Partido Comunista. Pero Polonia andaba económicamente muy bien porque Gomulka no era una persona inclinada a gastar el dinero

en cosas suntuarias. Claro que nosotros, que habíamos crecido viendo tantos productos importados accesibles sólo en las tiendas en divisas, estábamos sedientos de una vida mejor. Crecimos en un sistema que rechazábamos pero comprendíamos que gracias a él pudimos educarnos y para muchos que lo comparaban con la pre-guerra significaba un progreso. Los intelectuales que aspiraban a mayor libertad, combatían al sistema y la escuela de Lodz era un islote de donde salían gentes de pensamiento libre con vastos horizontes gracias a un equipo de profesores y un espíritu de libertad increíbles. Allí se tocaba jazz, se veían las mejores películas occidentales que no se mostraban al público, entrábamos en contacto con los mejores literatos, como García Márquez porque era obligatorio conocer la literatura sudamericana, asiática, occidental en general. Estábamos al margen del racismo político, aunque la ola antisemita del 68 forzó a muchos profesores excelentes a dejar la escuela.

Una madurez temprana

Krzysztof fue alguien mucho más maduro que nosotros, desde el propio comienzo. Era apenas un año mayor que yo pero desde que nos hicimos amigos fue la relación con un hermano mayor por quien conservé un enorme respeto hasta el final a medida que, poco a poco, se fue convirtiendo en un visionario muy importante para toda la generación de los 60. Tuvo que luchar mucho porque venía de una familia pobre y decidió casarse muy joven y fue correcto en cada paso de su vida. Todos estábamos inclinados a mostrar cuanto odiábamos el sistema; él, en cambio no demostraba odio sino respeto, como por ejemplo el personaje en *El Punto de Vista de un Portero* que todos calificamos rápidamente de fascista. El, en cambio, dudaba, pensando que era parte de todos nosotros, porque la fuerza de Krzysztof consistió en no erigirse en juez, y por eso hay tanto rechazo al personaje de Tringtignant en *Rojo*. En *Trabajadores 71* (sobre las huelgas en los astilleros de Szczecin) los *aparatchik* aceptaron que mostráramos los problemas obre-

ros únicamente porque ellos querían desplazar a los dirigentes en el poder y nos manipulaban. Kieslowski, en cambio, descubrió lentamente el peligro de esa crítica facilista, y eso lo condujo de inmediato a quedarse solo.

Fue entonces cuando realizó algunos de sus mejores cortometrajes en que presenta las dos caras de la situación, sin maniqueísmo.

Rumbo a la fama

El primer premio se lo deparó *El aficionado* en Moscú, en 1979, un premio muy peligroso porque lo convertía en un artista vinculado al sistema, si bien fue entonces cuando comenzó a emplear toda su sensibilidad, conocimiento y honestidad que ahora, después de su muerte, genera tanta curiosidad entre la gente joven, porque fue un hombre que jamás golpeó al caído ni a un sistema que colapsaba aceleradamente y al que era fácil golpear, como hacíamos muchos de nosotros.

Poco a poco fue ganando fama pero no fortuna y yo recuerdo que llegó a Suiza, donde yo vivía después de algún tiempo, para dar un seminario sobre guionística como manera de ganarse la vida, especialmente en el período de la ley marcial después del golpe militar de 1981 cuando decidió no hacer más películas.

Después vino la época de *La doble vida de Verónica* y la trilogía de los colores y volvimos a trabajar juntos. Cuando él me lo propuso yo no estaba en absoluto interesado porque significaba interrumpir por nueve meses mis actividades fotográficas, pero hoy reconozco que fue un regalo fantástico de su parte, que me dió la ocasión de apreciar su trabajo.



Rafael Salvatore.

Piotr Jaxa-Kwiatkowski. (Caracas, enero 98).

Cansancio

Pero, también, pude ver hasta qué punto estaba fatigado y hallaba refugio en el cuarto de montaje, donde le hice muchas fotos porque lo veía verdaderamente a sus anchas. Estaba cansado de la presión derivada del éxito en occidente y lo demostraba con una actitud muy agresiva en los festivales internacionales contra el público que preguntaba cuestiones simples y él lo trataba como estúpido, pero tenía que hacerlo para promocionar las películas.

El comprendió que el público no estaba interesado en sus opiniones y, al mismo tiempo, que tenía por primera vez seguridad financiera, emocional y moral suficiente y que no tenía que participar y actuar en un mundo que hallaba más y más vacío.

Poco a poco, en tanto que cineasta, se fue decepcionando de la gente que lo veía como un imán taquillero, cosa que a él no le interesaba, y cuando anunció su retiro la reacción fue afirmar que se trataba de una maniobra, lo cual no era cierto porque él era muy serio para jugar.

Y, además, comprendió que su salud no era lo buena que hubiera deseado y dejó de fumar con un enorme esfuerzo (en el set de la trilogía, por ejemplo, se nos prohibía a todos fumar, excepto a él que lo hacía sin parar, e hice una fotografía suya delante de tres ceniceros atiborrados de colillas) y aceptó una operación de *by pass*, pero no en Suiza o los Estados Unidos sino en un hospital ordinario.

Con eso y el trabajo en nueve películas que hizo para demostrar su valía, se destruyó a sí mismo, porque después del rodaje revisaba los rushes y luego se encerraba con no-

de imágenes que es absolutamente universal.

Kieslowski era modesto. Cada uno de nosotros tiene enormes dificultades para aceptarse tal cual es realmente y por eso cabe preguntarse si él logró hacerlo, aunque es difícil encontrar en el medio del cine gente que le superara en talento. Pero conocía las limitaciones derivadas de

sotros en el cuarto de montaje, en un proceso que fue imposible contener.

Constantes de su personalidad

Kieslowski fue alguien con un maravilloso sentido de la oportunidad que hizo todo, absolutamente, en el momento correcto. Nunca muy temprano ni demasiado tarde. Estaba maduro cuando ingresó a la escuela de cine y nunca se planteó graduarse como algo consagradorio. Había otros personajes mucho más atractivos que él. Nunca se preocupó por el dinero, aunque sabíamos las estrecheces que pasaba y que vendía su sangre y trabajaba por las noches paleando carbón en la estación ferroviaria, y su generosidad lo fue convirtiendo en inspiración de cineastas de las generaciones más nuevas.

El conservó muchos de sus rasgos iniciales como alguien que trató siempre de existir en un ambiente dominado por Wajda y Zanussi, representantes oficiales del cine polaco. Por supuesto que era muy difícil competir con la fortaleza que Wajda representaba, ya que él monopolizaba la asistencia a los festivales occidentales donde un triunfo servía para continuar produciendo pues constituía una suerte de ennoblecimiento. Recuerdo que otros como Zydgladlo, Piwowski y, por supuesto, Skolimowski, fueron más famosos en esa época, mientras Polanski ya había ganado reconocimiento con *Cuchillo en el agua*.

Una modestia genuina

Era un hombre sencillo que tenía dificultad en expresarse en diferentes idiomas pero también el fantástico privilegio de comunicarse obviando los idiomas al crear un lenguaje

Piotr Jaxa-Kwiatkowski

Cineasta y fotógrafo independiente, nacido en Polonia y residenciado en Suiza desde 1983.

Egresado de la Escuela de Cine de Lodz.

Ha trabajado con los realizadores Krzysztof Kieslowski, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Tomasz Zydgladlo, Gero von Boehm y Leslie Jenkins, y en organizaciones como la UNICEF, la WHO y el Global Program on Aids, y televisoras de Estados Unidos, Japón, Francia, Suiza y Alemania.

Colaboró en más de un centenar de films, algunos de ellos seleccionados para los festivales de Cannes, Mannheim, Krakov y Los Angeles, donde obtuvo numerosos premios.

Sus fotos han aparecido en publicaciones como *The New York Times*, *Times*, *Life*, *Newsweek*, *Das Magazin*, *Le Temps Strategique*, *Switch*, *Premiere*, *Film*, *Kino*, *Telerama* y *Positif*, entre otras.

En 1988 publicó su primer libro de fotos, *L'Esprit de Geneve*, seguido de *Oh, Barcelone* en 1992.

Trabaja ahora en la exhibición y el libro *Poets of light film*, con fotos de camarógrafos famosos como Sven Nykvist, Raoul Coutard, Haxell Wexler y Vittorio Storaro, entre otros, y en proyectos editoriales que incluyen *Centuries of Indigenous Life in Brazil*, *La Suisse* y *Les Grissons*.

Krzysztof Kieslowski en la filmación de *Rojo*.

una infancia infeliz, de quien no disfrutó de estabilidad escolar porque la familia debía seguir al padre (un ingeniero que murió de tuberculosis resultante de las privaciones de la guerra), que cambiaba de un puesto a otro, y la madre fue una modesta oficinista que falleció en un accidente de tránsito cuando él era aún pequeño. Tuvo así una hermosa escuela de respeto y dignidad en medio de aquella familia tan unida en la adversidad, y creo que lo llevó a construir una personalidad muy diferente a la de quienes sólo quieren copiar la trayectoria de Orson Welles.

Filmar = Vivir

Kieslowski era una persona extremadamente constructiva. Jamás he trabajado con otro realizador que fuese tan preciso como él.

Nuevamente debo referirme a la época que pasamos en Lodz donde siempre estábamos juntos y eso nos enseñó que hacer una película no era una tarea de solistas sino de toda la orquesta y para él era muy importante no tanto el casting como la selección del equipo, con el cual se preparaba la película con muchísima antelación, a veces hasta dos años antes del rodaje, se tratase de ficción o documentales. Era más que una mera filmación una experiencia vital en la que nos envolvíamos con tanta intensidad que no eran necesarios excesivos preparativos en el estudio porque todos sabíamos ya lo que deseábamos obtener.

Tenía un fantástico sentido del humor. Conocía los límites del color pero se rodeó siempre de los mejores fotógrafos polacos. En una ocasión, rechazó aceptarme como director de fotografía y me sentí relegado al asignarme la segunda unidad, pero

hoy reconozco que eso me brindó la gran oportunidad de trabajar con tres figuras maravillosas: Sobocinski, Idziak y Klosinski.

Yo no tomaría muy en serio afirmaciones (*Gran Angular, Encuadre* N° 60) sobre su incompreensión de la música, porque Kieslowski era una persona muy precisa (bastaría recordar el terrón de azúcar que toma exactamente tres segundos en disolverse en la taza de té en *Azul*) y sabía dónde quería llegar.

Recuerdo que trabajábamos aún en *Azul* y ya Sobocinski preparaba *Rojo* y Kieslowski me dijo que había decidido comenzar con Idziak porque era loco, que después venía un momento de calma con Klosinski y terminaría con Sobocinski porque era joven e impetuoso.

Polaco y Universal

Es difícil responder dónde termina lo polaco y comienza lo universal en Kieslowski, porque, como en el afiche de Benetton que muestra tres corazones idénticos, cuando las gentes llegan a intimar se encuentran contruidos con los mismos elementos y animados con los mismos sen-

timientos y es la educación que crea barreras de castas, que son superadas en sus films. Uno se olvida de que es polaco y muchos lo consideran francés por su trilogía. Lo polaco sería sinónimo de pobreza porque se inició en el cine en un período en que el país era muy pobre y para ser competitivo había que ir más allá de la gente de otras partes con recursos más escasos.

Nace el mito

El mito nace frente a un personaje extraordinario, capaz de comunicarse aunque no hablaba idiomas, que nos demostró respeto y dignidad y por eso la joven generación que mira al futuro se interesa tanto por su obra. El mito nace del carácter de guía, de luz al final del túnel que Kieslowski representó para nosotros.

Recuerdo haberle oído decir en una entrevista que en la escuela de cine enseñaban a hacer películas pero no a ser diferentes, y su vida estuvo marcada por esa búsqueda de la originalidad, y creo que tuvo suerte porque su honestidad le granjeó un grupo de personas que lo querían, respetaban y admiraban.

Un profundo silencio: **Buster Keaton**

H.C.V. FEINSTEIN

Sr. Keaton, ¿es verdad que Harry Houdini fue el primero en llamarlo Buster?

Sí, es verdad! Pero ahora soy un hombre grande oyéndolo a usted hablar. Con certeza he cubierto mucho territorio.

Y todavía no ha terminado...

No...

Por qué?...

Cuando se investiga no se queda uno a medio camino, es necesario ir al fondo de las cosas.

Perdóneme Sr. Keaton, soy un profesor universitario.

Ya veo! No, el show donde nació era una función nocturna en Pickway, Kansas en 1896: la Compañía Médica de Shows Keaton y Houdini. Era Harry Houdini, el rey de las esposas.

Ya veo!

Mi padre era un comediante grotesco y mi madre una ingenua criada, una cantante y una bailarina en el show.

¿Cómo ocurrió que Houdini lo llamara Buster?

Cuando tenía seis meses me caí por las escaleras. Me levantaron... ningún morado, parece que no me hicieron nada, y Houdini dijo: "Eso fue una bomba ("buster") y el viejo dice: "Ese es un buen nombre. Lo llamaremos así".

Ha sido Buster desde entonces.



Buster en Los Tres Keatons, c. 1900.





Sherlock Juniors.

Desde siempre.

¿Cómo es que usted se incorporó al acto de sus padres convirtiéndose en Los Tres Keatons?

Ah! Un niño que nació detrás de las bambalinas, los padres le ponen a uno maquillaje una vez que empieza a caminar, cómo... No sé, a veces por el solo hecho del disfrute, para su propia diversión, y también para ver si el niño tiene gancho con la audiencia desde temprana edad.

¿En qué partes le tocó actuar?

Oh! Mi padre me ponía ropas grotescas, similares a las que usaba él. Así que tenía pantalones enormes y zapatos enormes y empezaron a ponerme en matinés cuando tenía tres años. Cuando cumplí cuatro, un manager dijo: "Guárdelo para el show de

la noche y le aumentaremos su salario a diez dólares".

Y lo hicieron.

Desde que entré comencé con diez dólares a la semana.

¿Hasta cuándo duró, Sr. Keaton?

...Cuando tenía cinco años actué en el teatro Tony Pastor en Nueva York. Yo estuve aquí, en enero de 1901 en el teatro Orfeo de San Francisco.

¿Y cuál fue el show que Fatty Arbuckle lo animó para que dejara de actuar en el Winter Garden?

Fue el Passing Show de 1917.

¿Y qué era eso?

Bueno, cada show de verano que los Surbets ponían en el Winter Garden era el Passing Show de ese año. Con un casting de estrellas.

¿Eran como esos shows con sombreritos de pajilla como vemos ahora? Los ha visto?

Oh, no! Era uno de los shows más grandes de Nueva York... Tan grande como los Ziegfield Follies.

¿Y qué lo hizo abandonar?

No sé. He estado viendo películas desde que comencé a recorrer el país. Me gustaba ver las películas y cuando Arbuckle dice: "Has estado alguna vez en una película?" Yo le contesto: "Nunca he estado en un estudio". "Bueno", dice "ven y trata un poco conmigo y verás cómo te gusta". Lo primero que hice fue hacerme amigo del hombre de la cámara y en-



The Rallrodder (1965).

trar al cuarto de edición y verlo romper la cámara a pedazos y todo lo demás y descubrir cómo podía hacer trucos con la fotografía y cosas que podía hacer con la cámara que no podía hacer sobre el escenario. Bueno, era un trabajo fascinante, cuando era joven como en aquél entonces.

Volviendo a 1917, cuánto tiempo se quedó en los estudios Colony?

Bueno, pronto comprendimos cómo era el tipo de películas allá; Arbuckle acababa de dejar a Mack Sennett y él estaba habituado a hacer películas al estilo de los Keystone y la mayoría de nuestras películas, oh!, 2/3 ocurrían en exteriores y era un poco fuerte tratar de hacer todas esas persecuciones y escenas en los estudios de Nueva York. Así que hizo que el productor Joe Schenck nos enviara a California después de hacer cerca de seis dobles carretes.

¿Y cuándo fue eso?

A principios de 1917.

¿Y qué pasó con los estudios Buster Keaton? ¿Cuándo comenzaron?

Me quedé con Arbuckle en la Costa (de California) para seis películas más y me metí en el ejército, en la División 14 y fui un infante en Francia durante 7 meses. Sólo estuve un año en el ejército. Cuando regresé sólo hice dos películas más con Roscoe (Fatty Arbuckle); y Joe Schenck vendió su contrato a la Paramount. Y el minuto que Schenck hizo eso me entregó la compañía y luego me compró un estudio. Como hecho me compró el viejo estudio de Chaplin y lo nombró el estudio Kea-



The General.

ton. Y todo lo que hizo como productor fue decirme: "Tienes que hacer 8 dobles carretes al año y los exhibiremos a través de un negocio que Marcus Loew acaba de comprar llamado Metro". Así que Schenck nunca supo cuándo estaba filmando o qué era lo que estaba filmando.

He leído que usted decía que una de las razones porque hacía largometrajes era que su nombre encabezaba los dobles carretes pero no percibía el dinero proveniente de ellos.

Sí, la mayoría de los exhibidores publicitaban nuestra película encima del largometraje. Nunca estuvimos en el mismo programa con Bill Hart, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Gloria Swanson, Mabel Normand o cualquiera de las grandes estrellas de esos días. Prefiero no mencionar nombres, pero el exhibidor prácticamente pagaba tanto por los dobles carretes que por los largometrajes.

¿Cuánto costaba un largometraje a principios de 1920?

jes y hablábamos cuando era necesario. Pero no nos esforzábamos en hablar. Veamos cuánto material existe si es que el diálogo es necesario.

¿Cómo explica usted el hecho que con la llegada del cine sonoro, con la excepción de W.C.Fields, Laurel y Hardy, no hayan existido grandes estrellas cómicas que se recuerden?

Bueno, mi mascota es Red Skelton. Me gusta Lou Costello, también. A estos dos muchachos les hubiera ido bien en los días silentes. Tampoco dudo lo que Jerry Lewis hubiera hecho. Jackie Gleason es otro...

Considera que todas estas personas -dejando de lado a Buster Keaton- hubieran llegado a la preeminencia de Charlie Chaplin?

No! Clasifico a Chaplin como el más grande comediante de todos los tiempos.

Es lo patético una fuente de humor? Usted cree que existen otras formas de humor, algunas que no son más que sana diversión?

Oh, claro! Están los Hermanos Marx. No había sentido alguno en las cosas que hacían. Pero lo patético no tenía nada que ver con ellos. Nunca entraban en una situación donde uno tenía lástima por otros.

¿Qué piensa de los comediantes modernos, de las mujeres, de Marilyn Monroe o Lucille Ball?

Lucille Ball es mi preferida. La más grande comediante de carácter es Marie Dressler...Ella (Marilyn Monroe) estuvo grandiosa en *Some Like it Hot*... Sé de los problemas que el estudio tenía trabajando con ella...nunca sabía cuándo iba a aparecer.

¿Y de los comediantes ingleses?... ¿Alec Guinness?

Oh! Yo tengo una mascota, Richard Harn, Mr. Pastry.

¿Y de Jacques Tati, el comediante francés?



Candilejas fue la única película en la que coincidieron Keaton y Chaplin.

Yo hacía el más barato de los tres que se hacían. Alrededor de 225 mil dólares. Eso incluía mi sueldo. Harold Lloyd iba por un poco más que eso y Chaplin aún más. Por supuesto que Charlie era un tanto independiente y un poco perezoso a veces. El inmediatamente paró de hacer dos películas al año, se satisfacía con una. Después hacía un par, pasaba un año, hacía otra, luego pasaban 3 años y hacía una; se volvió muy flojo.

También he leído que usted decía que Chaplin se iba a veces a Europa en medio de hacer una película.

Seguro! Haga un viaje...!

*Estoy seguro que a usted le han preguntado esto muchas veces antes y de distintas formas, pero en **Sunset Boulevard**, una de las muchas películas que usted hizo en la última década (1951), Gloria Swanson, como la memorable Norma Desmond dice acerca de las películas, que se han*

arruinado, que han ido en picada: como actriz silente ella podía decir lo que quería con los ojos y que la mayoría de los films modernos lo que hacen es hablar, hablar, hablar. Le gustaría opinar sobre el comentario de la Srta Swanson-Desmond? Es que las películas sonoras han empujado en picada artísticamente a los films?

Oh! No creo. Pero hay un solo tipo de personas que trabajaban como yo lo hacía, o cualquiera de las personas que fueron tan exitosas durante los días silentes, es en presentar una historia. Cuando se tienen lagunas donde es posible hacer cosas en acción sin diálogo, debemos sacar ventaja. Y la mayoría de las compañías no hacían esto. Era lo mismo cuando comencé haciendo películas. Las primeras instrucciones con los nuevos guionistas venían de Broadway, con ellos todo estaba basado en un chiste, en algo cómico, gente gritando. Pero contábamos nuestra historia, nuestra trama con nuestros persona-

Oh, sí, me gusta mucho él.

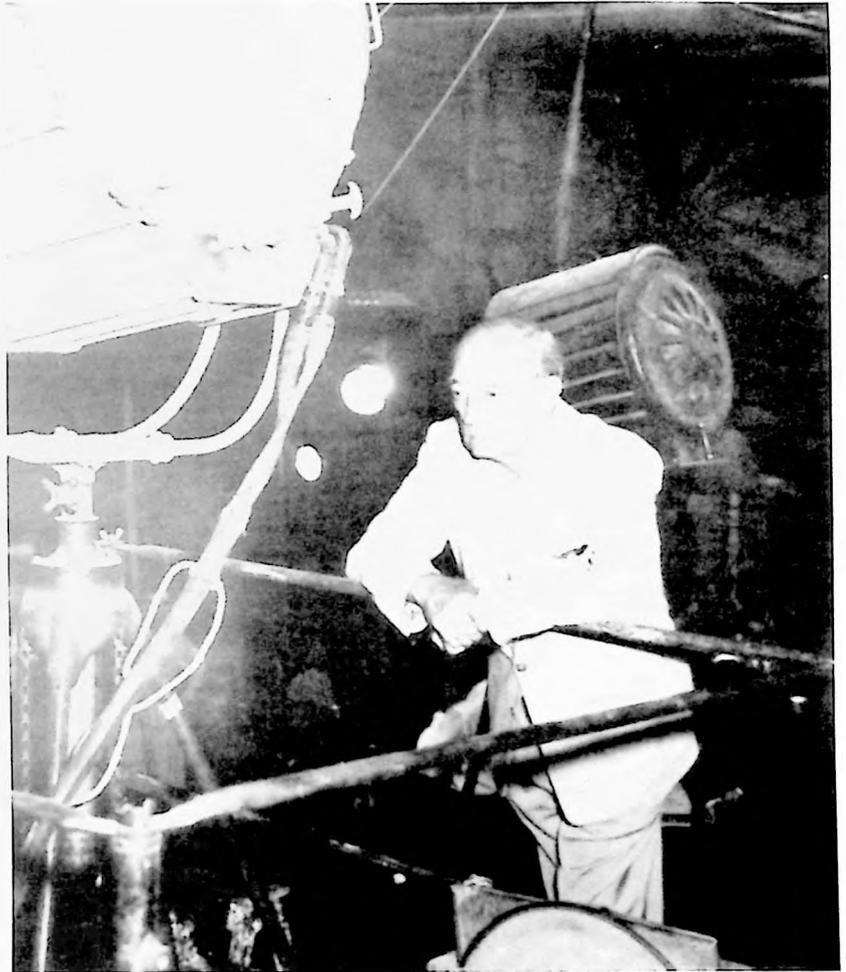
¿Y Fernandel?, el que se parece a un caballo?

Oh! El es un gran personaje.

Rossellini y Jean Renoir sugirieron que tal vez la televisión será el medio venidero porque su producción no es tan costosa y que por lo tanto podrían haber experimentos en la t.v. Qué piensa de las posibilidades de la televisión?

¿Es eso lo que dijeron? La t.v. no ha llegado a las proporciones como en los Estados Unidos, ni siquiera en Europa. Los sets son hermosos y los franceses son número uno, tienen la mejor televisión.

Ah sí?



En el set de *The Buster Keaton Story* (1956).



En *Brown Eyes and Friendless*.

Sí. Creo que tenemos 500 líneas en nuestras películas. Hay 750 en Francia. Tienen una imagen con un grano más fino que el nuestro. Aquí uno consigue una televisión en cualquier cuarto de hotel, incluso de segunda clase.

¿Cuáles son sus experiencias haciendo shows para la t.v.?

Me gusta trabajar para la t.v. pero prefiero la audiencia en vivo. No me gusta hacer cosas en films para la t.v.

Eso es extraño, generalmente es al revés. Muchos artistas sienten que hacen errores frente a una audiencia en vivo, errores que ya no pueden corregir.

No, porque el minuto que yo veo algo que fue hecho a una cámara silente entonces se parece a algo que fue hecho hace 30 años. Pero el minuto que se tiene la reacción de la audiencia junto con el trabajo, no me refiero a las risas enlatadas...que son veneno para mí.

En su libro My Wonderworld of Slapstick usted habla del error en su carrera al haberse ido a la Metro. Y usted sugiere que los guionistas no lo ayudaron mucho.

No es que no existieran cerebros en la Metro. Pero había demasiados guionistas con altos salarios, demasiados. Y ellos le tuercen a uno el juicio.

Alguna vez actuó con Chaplin?

Sólo en *Candilejas*.

Alguna vez ha sentido el deseo de actuar en algo de Shakespeare o Moliere?

No, no quiero actuar Shakespeare. Nunca quise hacer Hamlet.

Leí en su autobiografía que una vez usted sonrió en la pantalla.

Bueno, lo hice para satisfacer a la MGM y especialmente a Irwing Thalberg, que insistió que lo hiciera. Así que lo hice. Al final de la película, la chica en mis brazos, una enorme sonrisa. Vimos la película y la audiencia en vez de decir: "Oh, mira, él se rió, bravo!", dijeron: "Oh, el estúpido se rió" y ellos se pusieron furiosos conmigo... así que fuimos al cuarto de edición y sacamos la escena.



En *Good Old Summer Time* (1949)

Ya le hemos quitado demasiado de su tiempo. Ud. ha sido extremadamente generoso.

(Extracto de la entrevista realizada por H.C.V. Feinsten
Traducción: Luis Sedgwick Báez).

Bueno, vuelva otra vez algún día.

Grabado en el Hotel Clift (hoy Four Seasons), San Francisco, el 6 de octubre de 1960 por el Dr. H.C.V. Feinsten, Profesor del Colegio de Humanidades, San Francisco State University y abogado de los Derechos de la Infancia. Experto en cine mudo. Miembro del Jurado Internacional de Críticos Cinematográficos (FIPRESCI). En octubre de 1986 viajó a Venezuela invitado por la USIS para dar una serie de conferencias sobre cine (Buster Keaton y dibujos animados, especialmente) y literatura (Mark Twain, en particular) tanto en Caracas como en Maracaibo.

ALBERTO VALERO

Kubrick despierta expectativas

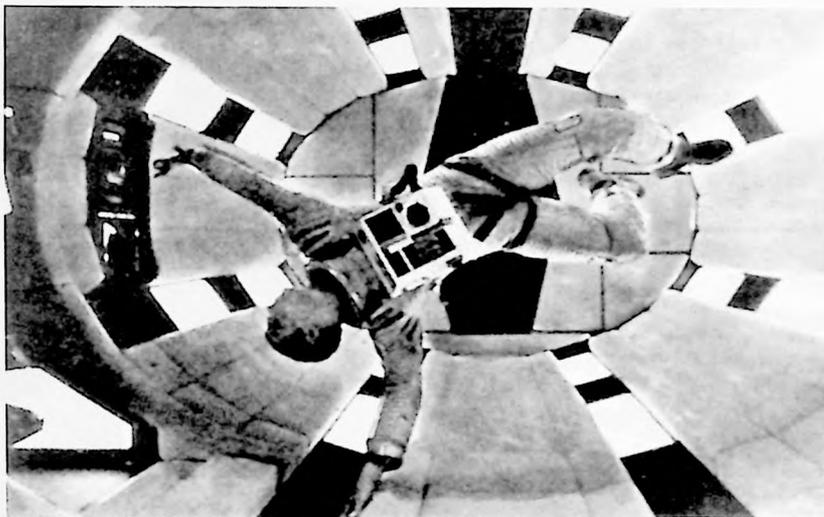
Aunque el estilo de rodaje de Stanley Kubrick es reconocidamente impredecible, sus millones de *fans* aguardan con impaciencia a fines de este año para admirar la que pudiera ser -precisamente por el ritmo parsimonioso de quien es ya septuagenario- su última película: *Eyes Wide Shut*, basada en una novela de intriga sexual ambientada en la Viena de Sigmund Freud.

Continúa así el controvertido psicoanalista abonando toda suerte de piezas artísticas, junto al drama montado en un teatro del West End londoniano que especula sobre cuántas calamidades se habrían evitado a la humanidad si el padre de Adolfo Hitler hubiera seguido los consejos del médico familiar e internado al carajito, en quien ya eran evidentes los desarreglos mentales, en la clínica donde el profesor Freud trabajó hacia 1895.

Es una especulación, naturalmente, porque es dudoso que un padre como Alois Hitler aceptase un tratamiento revelador del trato violento que dispensaba al pequeño Adolfo, y que incluso en tal eventualidad hubiera el diván del psiquiatra limitado los efectos traumatizantes que condicionarían las barbaridades del futuro dictador.

Pero de todas formas confirma la fascinación que despierta el pensador y sus teorías, subyacentes en la película de Kubrick que uno de sus biógrafos halla tan perturbadora como *Lolita* y deprimente como *La Naranja Mecánica*.

Tom Cruise y Nicole Kidman encarnan a un distinguido psiquiatra vienes y su esposa y colega que inter-



2001 *Odisea del Espacio* de Stanley Kubrick.



Stanley Kubrick en el rodaje de *La Naranja Mecánica*.

007 y El Padrino

Como sucedió con la popularidad e Sherlock Holmes, que llegó a motivar manifestaciones callejeras cuando sir Arthur Conan Doyle, harto de su creatura, lo arrojó por las catarras Reichenbach, y cuyo apartamento en Baker Street es visitado por le-

cambian fantasías eróticas que los conducen a un circuito subterráneo rebosante de sadismo, en este caso el club travestista de madame Jojo en el Soho, mientras la defección de Hayvey Keitel del rol de maestro de ceremonias de un circo sexual obligó a sustituirlo por el también cineasta Sydney Pollack.

Poco se sabe del argumento, inspirado en *Traumnovelle* del dramaturgo austriaco Arthur Schnitzler (cuyo libro *La Ronda* permitió a Max Ophuls una de sus películas más notables), porque la secretividad de Kubrick se ha extremado a un nivel inaudito en la filmación de casi dos años de un guión en que ha trabajado desde principios de los 70. Pero existe la certeza de que no desentona en la filmografía de uno de los últimos monstruos sagrados del Séptimo Arte.



El Padrino III



Sean Connery y Claudine Auger en *Operación Trueno*.

giones de admiradores que lo consideran un personaje de carne y hueso, el cine -arte por excelencia de este siglo- entrega al siguiente personaje mítico como el Padrino y James Bond, de quienes ignoramos cuándo concluye la ficción y dónde arranca la realidad.

Peter Cowie, el conocido crítico inglés, sigue los pasos del *capo dei tutti capi* en *The Godfather Book*, una exhaustiva investigación desde el nacimiento de la saga el 29 de septiembre de 1979, cuando la Paramount Pictures anunció la adquisición de los derechos de Mario Puzzo. Sólo que Robert Redford debía originalmente desempeñar el papel de Michael Corleone que asentó la cele-

bridad de Al Pacino, y que Marlon Brando, a quien se juzgaba poco taquillero, suplantó a estrellas como Victor Mature, Anthony Quinn, George C. Scott y Paul Scofield como el Corleone ahora legendario.

Tampoco Francis Ford Coppola aparecía en los planes de la compañía como director de una cinta que no era para él más que "un montón de basura" que aceptó para costear otros proyectos personales según él más importantes.

No se esperaba gran cosa cuando el film comenzó a rodarse en marzo de 1971, porque nadie conocía a Coppola y las aventuras de mafiosos rendían beneficios muy raras veces, así que puede imaginarse la estupe-

facción del joven realizador ante las colas de entusiastas que se daban codazos para entrar a los teatros.

Lo demás es historia: el primer y segundo capítulos, extraordinarios, que asentaron una fama apenas comparable con *Lo que el viento se llevó* y estimuló una hemorragia de cine gansteril, jamás comparable; una tercera parte, más bien fallida, si bien plena de detalles nostálgicos en la aldea siciliana, y la probabilidad de una cuarta, en que Robert De Niro le robaría el protagonismo al tenebroso Al Capone.

Por otra parte, el más reciente 007 estimula el vagabundaje por el Londres en que Ian Fleming concibió al detective y los lugares donde se da como un hecho su existencia cotidiana, comenzando por el barrio de Chelsea, donde fue escrito *Casino*



Operación Trueno.



Desde Rusia con amor.

Royale en 1952, "el novelón que acabaría con todos los novelones".

No es sencillo dar con su apartamento en Kings Road, porque abundan las calzadas bajo cuyas arboledas solía Bond estacionar su Bentley coupe, de los años 30 pero en óptimas condiciones. Pero un sabueso del *Times* supone que Markhan Square, a tiro de piedra de Carlyle Mansions, donde vivía el propio Fleming, pudo proporcionarle el escenario ideal.

En cambio, todos saben que el edificio monumental en Vauxhall Bridge, al sur del Tamesis, es la sede del M16, donde 007 recibe las órdenes de M y evade el acoso de su secretaria, la señorita Moneypenny.

En la Dean Bradley Street, los bondomaniacos acostumbran tomar una cerveza en el *pub* Marquis of

do; mientras Clifton Pier en Las Bahamas, donde ya se filmó en 1955 la versión disneyana de *20 mil leguas bajo el mar*, sirvió para las peripecias subacuáticas de cinco películas, como *Thunderball* y *Nunca digas nunca otra vez*, y la bahía tailandesa de Phan Nga, ya famosa desde el rodaje de *El Hombre del Revólver Dorado*, se ha revalorizado todavía más con *Nunca se Muere Mañana*.

Granby, donde el personaje nació mientras Fleming conversaba con un camarada del contraespionaje durante la Segunda Guerra, se caminan algunas cuadras hasta el número 2 de South Audley Street donde Sean Connery, entonces un ilustre desconocido escocés con un Fiat achacoso, firmó por seis mil libras su actuación en *Dr. No*, y luego de un paseo en autobús desde Hyde Park Corner a Oxford Circus se tropieza el Langham Hotel, inaugurado en 1865, rusificado para ubicarlo en San Petersburgo en *Goldeneye*.

El *Sunday Times*, a su vez, recomienda a los dos millardos de espectadores que en alguna ocasión se divertieron con las proezas de James Bond, locaciones como la playa de Laughing Waters, cerca de Ocho Ríos en Jamaica, donde Ursula Andress emergió de las olas en *Dr. No* como una de las maravillas sexuales de todos los tiempos, y no lejos de allí la mansión vacacional de Ian Fleming en Oracabessa, accesible por la módica suma de 21 mil dólares semanales.

Los monjes del monasterio de Varlaam en Grecia, que Bond debió escalar en *Sólo para tus Ojos* tras el criminal Kristatos, ofrecen un recorrido pedestre para el cual exigen una indumentaria recatada, en Montecarlo se puede activar la adrenalina con una carrera por la Corniche, donde el agente compitió con Xenia Onatopp en *Goldeneye*, pero el Oriente Express ha sustituido los viejos vagones donde Bond se fajó con Robert Shaw tras seducir a una espía de Smersh en *Desde Rusia con Amor*.

Finalmente, en Shilthorn, cerca de Interlaken, se puede esquiar, aunque no tan peligrosamente como 007 en *Al Servicio Secreto de su Majestad*, y conocer el refugio alpino desde donde Blofeld soñaba conquistar el mun-



Veronika Papp en *La pequeña Vera* de Pal Gabor.

Nuevo cine ruso

Prisionero de las Montañas, que reseñamos en esta columna (ver número 63), ocupa sitio preferencial en la retrospectiva organizada por el National Film Theatre de Londres bajo la rúbrica de *Rusia en las Sombras*, que permite conocer a los realizadores del período post-soviético y captar cuánto han cambiado sus condiciones laborales. Para bien y mal, naturalmente.

El film de Sergei Bodrov sobre la invasión a Chechenia guarda puntos de coincidencia con el de Vladimir Bortko, *El Fracaso Afgano*, en torno al fiasco militar en el Asia Central resultante de la podredumbre del sistema a cuyo colapso dió la estocada final. Y, junto a ellos, películas como la lituana *¿Es fácil ser joven?*, *Arrepentimiento*, *La pequeña Vera* y *La Mujer del Vendedor de Kerosene* intentan escudriñar el reflejo del de-

rumbe comunista en la vida cotidiana.

Lo cual presenta dificultades inéditas a cineastas que alguna vez sufrieron la censura mientras gozaban, sin embargo, del régimen crediticio oficial, aprovecharon luego los tiempos del Glasnost y el *boom* de producción aupado por el dinero de las mafias, y hoy tienen que vérselas, como cualquier realizador dentro del sistema capitalista, con las vulgares realidades financieras.

Además, el público que durante el socialismo real plenaba las salas para pescar cualquier alusión contra la dictadura, reclama ahora atmósfe-



Moscu no cree en lágrimas de Vladimir Menshov.

ras más ligeras para evadirse de su dura condición y prefieren, para colmo de las ironías, quedarse en casa, admirando en la tv las viejas películas soviéticas...

Ese combate por el establecimiento de las redes de producción y exhibición (porque las antiguas salas colosales sirven hoy para exhibir automóviles de superlujo) y la recaptura de la simpatía popular, está de manifiesto en las películas incluidas por la cinemateca británica en su interesante retrospectiva.

ESTRENOS DE OTOÑO

ELBA ASTORGA GUADARRAMA

LOS BAMBOLEOS DE LA CAMARERA DEL TITANIC

Tal como su última película, una *Bámbola*, así es el director catalán Bigas Luna según un crítico español. Como una bámbola por "salir del embrollo de *Las edades de Lulú* con el golpe de libertad de *Jamón, jamón*, dejar atrás el bajonazo de *Huevos de oro* con la preciosa agilidad de *La teta y la luna* y ahora, con *La camarera del Titanic* se echa de nuevo hacia arriba tras llegar a los bordes del ridículo con *Bámbola*. Pues bien, casi vale la pena este toma y daca que según algunos tiene en sus obras Luna con la belleza y el esperpento.

La camarera del Titanic está protagonizada por Aitana Sánchez-Gijón (*Un paseo por las nubes*) y Olivier Martínez (*Indochina*). Él, Horthy, es un simple obrero francés que por azares del destino asiste al puerto de Southampton, Inglaterra, a ver zarpar por primera y última vez al *Titanic*, ella, Marie, una buscavidas que al día siguiente partirá en el barco. Juntos

pasan una noche, durmiendo, y al final él regresa a su pueblo, a su mujer, Zoé (Romane Bohringer) con una foto y el recuerdo de mil sensaciones no vividas con Marie. Tras veinte minutos de película tenemos la certidumbre de dos cosas: una, que entre Marie y Horthy no ha pasado nada, otra, que Marie ha muerto. El secreto está en la mente de Horthy, en los hermosos pasajes de amor que recrea dentro de un bar para un puñado de hombres embrutecidos por las largas horas, los largos días transcurridos al calor de una fundición de acero, y a los que Horthy poco a poco va subyugando con sus inexistentes recuerdos.

Con el paso de los días la historia va cobrando vida en sí misma y Horthy se transforma en un simple relator; cada día añade un nuevo detalle, una nueva mirada, un nuevo fulgor en los ojos de Marie, una nueva pasión... Cada día se transforma en



Bigas Luna, director de *La camarera del Titanic*.



La camarera del Titanic de Bigas Luna.

un actor de su propia obra, para finalmente reencontrarse con la auténtica Marie, dejar atrás el espejismo que se había fabricado, y así reencontrarse a sí mismo y a su mujer y darle a su vida una nueva dimensión.

Bigas Luna ha dicho que esta película y *La teta y la luna* son sus dos películas de "la llama azul", haciendo referencia a una frase de Octavio Paz: "En la sexualidad hay dos llamas: una roja que es el erotismo y una azul, que es el amor". Aunque, continúa diciendo que en esta película no todo es azul, y eso también es cierto: para Horthy primero existe el gris de su vida de obrero, luego pasa a la luminosidad del deseo y la riqueza (de Marie y el *Titanic*) la luz cambia de nuevo cuando él comienza a reinventar su historia y finalmente, el sol brilla completamente cuando Horthy asume que su historia no es más que una invención.

Esta última película de Bigas Luna se filmó en Italia con un presupuesto de 1.250 millones de pesetas (Bs. 4.500 millones aproximadamente).

La camarera del Titanic. (España-Francia-Italia, 1997). *Dirección:* Bigas Luna. *Guión:* Bigas Luna, Didier Decoin, Cuca Canals. *Fotografía:* Patrick Blossier. *Música:* Alberto Iglesias. *Producción:* UGC Images, Mate Production, Films... *Interpretes:* Aitana Sánchez-Gijón, Romane Bohringer, Olivier Martinez. *Idioma:* Francés. *Duración:* 100 minutos.

PERDITA LA DOLOROSA

Finalmente acaban de estrenar una de las películas más esperadas en España (después de *Carne trémula*) desde hace un año: *Perdita Durango* dirigida por Álex de la Iglesia (*Bilbao*, 1965), el mismo que en el 94 arrasó las taquillas españolas con *El día de la Bestia*, un *thriller* que va de la búsqueda frenética por un cura de provincias del lugar madrileño donde, la noche del 24 de diciembre, ha de nacer el anticristo. Pero eso ya es agua pasada. De quien se habla ahora es de *Perdita*.

La película está basada en la novela *59° and raining*, *Perdita Durango*, de Barry Gifford, cuya obra *La historia de Sailor y Lula* también fue llevada a la pantalla, pero por David Lynch con el nombre de *Corazón salvaje*. El productor Andrés Vicente Gómez (*Belle Époque*) compró los derechos a Gifford y le encargó un primer guión que pasó a manos de Bigas Luna, quien pretendía hacer una historia en la que Perdita y su compañero Romeo Dolorosa eran unos personajes *robinhoodnianos* que robaban a los ricos para proveer a la guerrilla zapatista. Finalmente la responsabilidad del proyecto cayó en manos de De la Igle-



Perdita Durango de Álex de la Iglesia.



Perdita Durango de Álex de la Iglesia.



Rosie Pérez en *Perdita Durango*.

sia, con quien el productor Gómez ya había trabajado en *El día de la Bestia*.

En esta película una mujer sin escrúpulos, Perdita Durango, y un atractivo delincuente, Romeo Dolorosa, -latinos ambos-, emprenden un viaje desde la frontera mexicana hasta Las Vegas, tras secuestrar a una pareja de adolescentes americanos, para hacer una entrega muy importante a un jefe mafioso: un cargamento de fetos.

Los protagonistas de este filme, en el que se mezclan, en cantidades abundantes, el sexo, la violencia, la santería y el humor, son el español Javier Bardem -al que acabamos de ver en un papel diametralmente opuesto en *Carne trémula*-, y Rosie Pérez (*Haz lo correcto*).

En esta película, rodada en inglés en México y Estados Unidos, considerada desde ya como una de las

más importantes desde el punto de vista técnico dentro de la filmografía española, y con una factura que recuerda a las grandes producciones americanas, los acontecimientos se suceden a un ritmo trepidante que, según su director, es creado por Perdita y Romeo a través de sus sentimientos, no de la acción, "es la locura de los personajes la que crea el ritmo". Y con respecto a la violencia, De la Iglesia afirma: "A mí me gusta la violencia en el cine (...) forma parte de nuestras vidas de nuestra manera de ser; lo que hay que hacer es liberarla, canalizarla".

El segundo factor clave en este filme se refiere a la religión, la brujería, ya que el personaje interpretado por Bardem es un santero, que se aferra a sus creencias y basado en ellas comete todos los atropellos imaginables. Para el equipo español ha sido impresionante conocer el os-

curo mundo de la santería en un país como México en el que, además, existe un profundo culto a los muertos. Para recrear ese ambiente, se armaron con un libro que el director encontró por casualidad en una librería de Los Angeles. En una de las escenas Dolorosa hace un rito Palo Mayombé y luego ocurrió un pequeño accidente que hizo que llevaran a un auténtico santero al set de filmación para que lo 'limpiara'. Su diagnóstico fue que todo lo que habían montado en el altar era una bomba de relojería.

Perdita Durango. (España-México, 1997). Dirección: Álex de la Iglesia. Guion: Barry Gifford, Jorge Guerricaechevarría, David Trueba, Alex de la Iglesia. Fotografía: Flavio Martínez Labiano. Música: Simon Boswell. Producción: Andrés Vicente Gómez. Interpretes: Javier Bardem, Rosie Pérez, James Gandolfini, Screamin' Jay Hawkins, Santiago Segura, Don Stroud, Alex Cox. Idioma: Inglés. Duración: 130 minutos.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE PUERTO RICO

(SAN JUAN, 29 DE OCTUBRE — 12 NOVIEMBRE 1997)

LUIS SEDGWICK BÁEZ

Cuando le preguntaron a Letvia Arza-Goderich, Presidenta de la Junta de Directores del Festival Internacional de Cine de Puerto Rico (PRIFF) el por qué escogía tales fechas contestó que "es el compendio del resto de los festivales que ocurren en el año". Cuando Juan Gerard, su Director Ejecutivo, anunció en la gala de clausura que "se sentía complacido con los films que trajeron", comprendimos que sus palabras tuvieron un eco aprobatorio entre los espectadores y los cinéfilos. Pues el PRIFF sí reunió un contingente importante de films que fueron proyectados durante el año en los festivales clase A (Berlín, Cannes, Montreal, Toronto, San Sebastián y Venecia). Además de la virtud intrínseca que significa mostrar films de envergadura (*Hana-bi*, *Junk mail*, *Happy together*, *Viaje al principio del mundo*) ya reseñados en festivales anteriores, el PRIFF ha logrado reunir esta vez más de cien films de casi treinta países. Es dable señalar que los films -como las personas- no son moneditas de oro, es imposible complacer a todos, amén de lo monótono que significaría una ausencia de discusión y polémica, una suerte de oxígeno para este tipo de eventos.

El listado de films que aparece en el estupendo catálogo bajo "España" -unos 40- tiene su fundamento en que el público boricua es adicto a la filmografía de ese país, y que conste que la mayoría son de corte comercial, pero ¿qué hay de malo en los films comerciales si son buenos?, además son soporte para una buena taquilla. Sin dinero no se construye un festival. *El amor perjudica seriamente la salud*, *La buena estrella*, *Secretos del corazón* y *Extasis* pusieron muy en alto la buena salud del



Lenka Vlasáková en *Lea* de Ivan Fila.

actual cine español. Asimismo *Carne trémula* representa un viraje de lo que Almodóvar ha estado haciendo y uno de sus mejores films en mucho tiempo.

El PRIFF -y lo hemos recalado hasta el hastío- requiere de un montaje más amplio, de un equipo de relaciones públicas que como un heraldo extienda a viva voz sus intenciones para que se lo conozca y reconozca internacionalmente. Es además un festival donde se conjugan varios aspectos agradabilísimos: un ambiente cordial distendido que permita al espectador disfrutar de bellezas esplendentes que ofrece el Caribe con la oportunidad de toparnos

con personalidades que llegan como invitados del festival sin tener que hacer antesala. Tal es el caso que tuvimos con Ivan Fila, el director checo de *Lea* y concretar, sin más preámbulos, tomar una cerveza con él y hablar de cosas o asistir a la rueda de prensa de Jennifer López, más hermosa en persona que en la pantalla, y ver que llegaba una hora tarde, pues las aspirantes a divas se les enredan a veces los humos en la cabeza. O conversar en un aparte con Juan Luis Buñuel -hijo de Luis- quien vino a presentar *Las paradojas de Buñuel*, un documental de Jorge Amat y enterarse de sus próximos pasos sin un gentío en derredor.

De padres ponceños y de apenas 27 años, Jennifer López nació en el Bronx, Nueva York, se considera boricua en un 100%, llegó a San Juan como parte del homenaje que el PRIFF le rendía y para presentar su último film *U-turn* de Oliver Stone. En la rueda de prensa se mostró espontánea, estilizada, con una risa nerviosa, aguda, cortante. En un paneo de su vida comenzó narrando sus incursiones en el teatro musical, luego en compañías itinerantes, "educándome en las cosas que quería hacer". Refiriéndose a Selena, la popular cantante mexicana asesinada en el cenit de su popularidad, "el film sobre su vida me cambió", asintió. Recordó también su participación "con dos leyendas ya mayores", Jack Nicholson y Michael Caine en *Sangre y vino* de Bob Rafelson. Ante una pregunta sobre lo que ha logrado en tan poco tiempo contestó: "tienes que tener ambición y trabajar mucho pues la vida de actriz no es segura. No me arrepiento de nada de lo que he hecho", fue



Pequeños milagros de Eliseo Subiela.



Jessica Capshaw y Paul Rudd en *The Locusts* de John Patrick Kelly.

como el broche de oro explicativo de una carrera sorprendente en Hollywood, donde las minorías sufren sus bemoles.

Este año el PRIFF rindió un tributo especial a Gabriel Figueroa, el genial director de fotografía mexicano en el año de su deceso, con el film *Rosa Blanca* de Roberto Gavaldón, rodada en 1961 y prohibida hasta 1972. El argentino Eliseo Subiela, injustamente desdeñado con su último film *Pequeños milagros* fue también centro de una retrospectiva.

Dentro del ciclo "Norteamericanos independientes", llamaron la atención *Men* de Zoe Clarke-Williams y *The locusts* de John Patrick Kelly. Mientras que en la primera una joven

(Sean Young) explora su condición humana a través del sexo en una atmósfera de desenfado moral, un guión de plausible veracidad y una comprensión hacia lo que significa ser mujer por parte de la directora; en la segunda nos trasladamos a Kansas en los 60, a una hacienda de ganado donde una mujer (Kate Capshaw) regenta el sitio con imperiosa autoridad, rodeada de hombres. Con reminiscencias de *Shane* y *Hud*, por su historia y *Chinatown* por el tema del incesto, el film apunta hacia una glorificación de aquellos films, en este caso con un enfoque un tanto teatral (fue un guión para las tablas en su versión primigenia).

Otro ciclo "Luces latinoamericanas", trajo *Cenizas del Paraíso*, *El impostor* e *Historias del fútbol* ya reseñadas en números anteriores. *Martín (H)* de Adolfo Aristarain se llevó el premio del público. Film excesivamente largo, con diálogos rebuscados, posee sin embargo, dos grandes actuaciones, la de Eusebio Poncela y Cecilia Roth (que también actuó como abogada en *Cenizas del Paraíso*), además de una gran fluidez narrativa, digna de elogio, y una historia que nos acerca porque resuena a contemporaneidad. La soledad de dos mujeres, vista bajo los ojos de la hija de una de ellas, es lo que nos trae *La vida según Muriel* (Argentina) de Eduardo Milewicz, un film de grandes intenciones, con una niña que no convence emocionalmente, un Jorge Perrugorria fuera de contexto, ciertas incongruencias temáticas y una música (con canciones atroces) que obligaron a muchos de los espectadores a reclamar a Milewicz (presente en la sala y una persona amable y receptiva), que las borrara del film. Posee, eso sí, una soberbia fotografía. Sin embargo Milewicz es un cineasta de mucha percepción en cómo contar

una historia y en el manejo psicológico de los personajes y esperamos ansiosos su segundo largometraje.

Luis Gerard, hijo de Juan exuda talento joven. Su cortometraje *Che sera* presentado en la gala de inauguración fue escogido para la competencia oficial en Venecia y de allí comenzó el itinerario por varios festivales. De apenas 15 minutos, Gerard nos muestra la trayectoria de una vida (niño, adolescente, joven y al final un sicópata) vis-a-vis con su madre. Como trasfondo la canción de Doris Day que da título al film y la inserción de sus films más conocidos. Realidad y sueño se entrelazan en una obra de gran fuerza expresiva, con juegos de cámara y numerosas influencias estilísticas que revelan que Luis Gerard conoce la historia del cine. De tal palo, tal astilla...

La deuda (Colombia) de Nicolás Buenaventura (hijo de Enrique, el dramaturgo) y Manuel José Alvarez, mereció una mención especial por el jurado de FIPRESCI, posee una aguda percepción social en la descripción de personajes y situaciones grotescamente costumbristas en un pueblo de provincia. Brasil llegó con *La otra y el viento* de Walter Lima Jr., un tanto larga, estructuralmente bien armada, explícita en lo visual al describir la relación erótica de una joven con el viento en una isla desolada. Pero los toques literarios asoman poco convincentes, a menos que la niña haya nacido dotada en estas lides de la escritura y tales casos existen, por fortuna.

Dentro del ciclo "Cine Español de hoy" pudieron verse, *A ciegas*, el último delirio frustrado de Daniel Calparsoro, obsesionado con los grupos terroristas vascos, con Najwa Nimri, su actriz fetiche (que es además su esposa, no es buena actriz, debe estar muy enamorado de ella para no

darse cuenta), *El último viaje de Robert Rylands* de Gracia Querejeta basado en la novela de la década en España *Todas las almas* de Xavier Marías, pero de donde sólo extrajo un personaje, film de corte convencional salvo la historia, *Pajarico* de Carlos Saura, su incursión en la niñez en un resultado debatible, *El amor perjudica seriamente la salud*, de Manuel Gómez Pereira, una comedia simpática, refrescante, inteligente (de cuando en vez queremos ver algo que no sea de arte y ensayo), *Extasis* de Mariano Barroso con Xavier Bardem, tan prolífico como estupendo (hay algo sucio en su mirada), en un film que decae al final con unas escenas incongruentes y un Federico Luppi mejor que en *Martín (H)*. (Un director argentino nos comentaba que Luppi no se sentía a gusto mientras rodaba el film de Aristarain, se sentía presionado).

Michelangelo Antonioni había flirtado con las nuevas tecnologías al servicio del cine (y de la trama) en *El misterio de Oberwald*. Wim Wenders, un admirador suyo y a tono con la modernidad, lo había ensayado en *Tan lejos, tan cerca*, un sincretismo tecnológico-temático que no debe ser confundido con ciencia ficción. Ahora, en *El fin de la violencia* (Alemania), vuelve con una versión de dos horas, de las tres presentada en Cannes (y que fue severamente vapuleada), de gran elegancia y fluidez visual, extraordinaria musicalización en una historia donde la privacidad del individuo está en jaque por la vigilancia, a través de aparatos, de los poderes ocultos. Con Gabriel Byrne y Andie MacDowell.

La aristócrata Helena Bonham-Carter perdió el rol de su vida al negarse a filmar con Lars von Trier *Rompiendo las olas* por no querer filmar unas escenas de fuerte connotación

erótica. En *Las alas de la paloma* (Gran Bretaña) de Iain Softley aparece desnuda y es su mejor rol hasta la fecha. De una plasticidad inusitada, una puesta en escena de gusto exquisito, basada en la novela de Henry James o el debate entre el dinero y el amor, nos paseamos por una Londres edwardiana, una Venecia espectral con una dirección impecable pero convencional en el alma.

Cuando *Lea* (Alemania) ganó el Premio de la Juventud, su director Ivan Fila estaba viendo *Hana-bi* en la sala contigua y lo mandaron a buscar en la oscuridad. "Este es el premio N° 19", nos dijo luego en un aparte. "Poco lo hemos visto" le dijimos "Es que estoy escribiendo el guión de mi próximo film". *Lea*, un film admirable, posee la fuerza de la compenetración que otorga el tiempo entre dos



Pusher de Nicolas Winding Refn.



Isla de la calle Bird de Soren Krag-Jacobsen.

seres que se unen por circunstancias impuestas y su paulatina regeneración en el carácter violento y rencoroso (justificado) de ambos en el unísono del amor. El final doloroso, ajeno al sentimentalismo melodramático, es enfocado con tal distancia y sobriedad que las imágenes se recrean una y otra vez al salir de la sala.

Lissy Bellaiche, factotum del Danish Film Institute, de presencia encantadora y elegante tiene el buen tino de escoger y traer films importantes de su Dinamarca natal. *Pusher* de Nicolás Winding Refn representa una semana en la vida de un traficante de drogas. Con una magnífica puesta en escena, con personajes colándose por ambientes sórdidos, recibe un enfoque impersonal, sin matices de moralidad. *Isla de la calle Bird* de Soren Kragh Jacobsen está basado en la autobiografía del escritor Uri



Vince Vaughn en *The Locusts*.



Kate Capshaw en *The Locusts*.



La Deuda de Manuel José Álvarez y Nicolás Buenaventura.

Orlov, llama la atención el realismo con que se describe la supervivencia de un niño de diez años que se esconde en el ghetto de Varsovia durante el Holocausto por varios años, solo. Ciertos actos no son del todo convincentes pues este niño se convierte en un "superkid", con hazañas extrahumanas.

Uno de los films más originales de la muestra fue *La mujer prohibida* (Francia) de Philippe Harel. Una mujer (Isabelle Carré, magnífica en su espontaneidad) dialoga todo el tiempo con su amante (al que nunca vemos, sólo oímos su voz). Unión y desencuentro, dolor y alegría como la vida misma en un film de resonancias cotidianas. El mejor film del festival y de los mejores del año, es sin duda, *Character* (Países Bajos), de Mike Van Diem. La historia de un bastardo y su relación conflictiva con su



Isabelle Carré en *La mujer prohibida* de Philippe Harel.



Men de Zoe Clarke-Williams.

padre -un temible alguacil- entre dos guerras. Filmado con estilo, algo que muchos directores quisieran tener, una cuidadosa puesta en escena, encuadres perplejos en su originalidad, una cámara hiperkinética, actua-



Las alas de la paloma de Iain Softley.



Men de Zoe Clarke-Williams.

ciones extraordinarias y una narrativa que nunca decae, obligan a quitarse el sombrero en esta ópera prima.

PALMARES:

Premio de la Crítica Internacional: *Character*.

Premio de la Juventud: *Lea*.

Premio FIPRESCI: *El impostor* de Alejandro Maci (Argentina).

Mención: *La Deuda*.

Premio del Público: *Martín (H)*.

Huelva, entre *Sonia Braga* y *Pilar Miró*

PEDRO CIFUENTES HUERTAS

La vigésimotercera edición del Festival de Cine Latinoamericano de Huelva ha estado marcada por dos homenajes muy específicos. Uno a la pasión morena de Sonia Braga -cuya visita iluminó la ciudad- otro, al idealismo y a la tenacidad de Pilar Miró, con su reciente muerte como recuerdo constante que sólo la presencia calurosa de Sonia Braga podía hacer desaparecer (aunque fuera transitoriamente). El festival se ha movido en la riqueza de ese contraste radical y agri dulce entre una actriz sentimental y una directora ce-

rebral que tenían en su origen latino y su amor al trabajo únicos puntos de coincidencia. Se ha movido en un terreno variable, mezcla de extroversión e intimismo, derroche y contención, cuerpo valiente y alma férrea que lograron abrirse paso en un mundo controlado por hombres.

Amparado por esas dos individualidades tan dispares, verdaderos extremos del espectro femenino, Huelva ha ofrecido un repertorio cinematográfico también variado, que permite volver a hacerse una idea de la gran calidad del cine latinoamericano actual (puede parecer un co-

mentario banal, pero en España sigue estrenándose una proporción ínfima). Quizá la primera nota a destacar sea la pobre calidad del cine español aquí presentado. Esperemos que la razón sea, efectivamente, que ya han pasado todos los grandes festivales españoles -otoñales- y que pocas películas a estrenar había donde escoger. Tuvimos suerte de que otras películas elevaran el listón general.

Vimos *Bajo Bandera*, del argentino J.J. Jusid, "película íntegra y sobria que encara la violencia, la corrupción y el abuso de poder en los



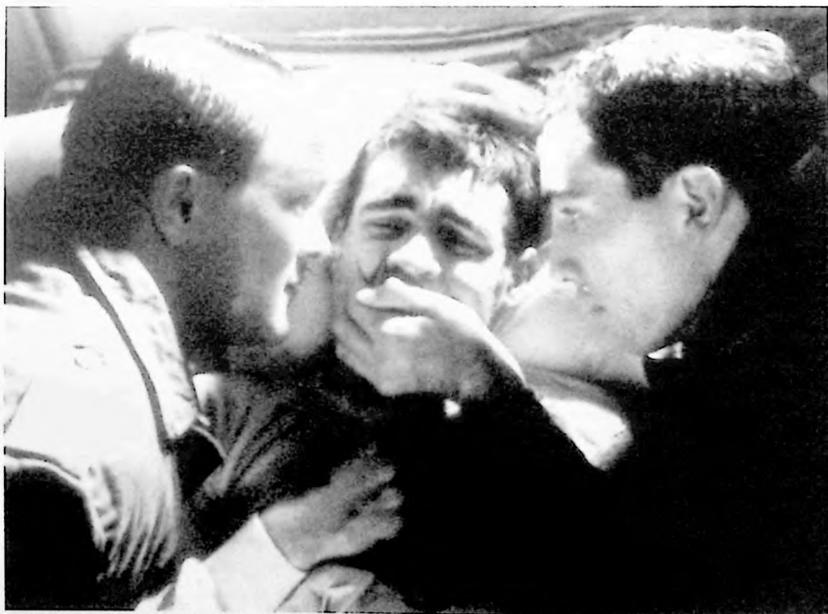


Sonia Braga.

estamentos militares, apoyada en una estructura narrativa y valores técnicos sobresalientes" (recojo, pues comparto, el comentario que hacía el Jurado de la Crítica Internacional al otorgar el premio).

También destacó *Ellas*, coproducción europea dirigida por el portugués Luis Galvao, película muy inteligente e introspectiva que trata de bucear en las vidas de cinco amigas en la edad en que dejan de tener posibilidades de ser madres. Ellas son, además, grandes actrices, y el resultado es un trozo de vidas conexas, con sus alegrías y sus dramas, bastante creíble. Casi todas las historias están bien rematadas, salvo quizá la de Carmen Maura -teórica protagonista-. Creo que únicamente faltaba una pizca de sensibilidad femenina para redondear una película muy interesante y entretenida.

Todavía en la sección oficial a concurso, también brilló *Historias del fútbol*, ópera prima del director chile-



Bajo Bandera de Juan José Jusid.



Como nacen los ángeles de Murilo Salles.

no Andrés Wood. Tres relatos vertebrados por el fútbol le sirven como excusa para acercarse al carácter chileno (las historias transcurren en diferentes zonas del país). La película, que gustó mucho, va creciendo hasta que desemboca en la tercera historia, absolutamente genial, encuentro forzado en una casa de campo sureña, unos personajes muy distintos se concentran en torno a la televisión por un partido de la selección chilena. Toda ella está aderezada por un humor muy personal que la hace fácilmente digerible -ha sido un éxito de taquilla en Chile, siendo película nacional-.

Como Nascem os Anjos, a la postre vencedora, una propuesta muy hábil y eficaz, incómoda, nada maniqueísta, en la que sobresalen las maravillosas interpretaciones de los dos niños protagonistas: Priscilla

Assum -inolvidable "Branquinha", alma de la película- y Silvio Guindanae. Una película incómoda porque su historia es muy dura (niños en favelas) y no tiene viso alguno de solución; hasta se duda a quién apoyar moralmente. Al final de la proyección el público quedó tan impresionado que permaneció mudo, incapaz de batir palmas (como se acostumbra en estos certámenes).

Y, finalmente, *Star Maps*, impresionante película de Miguel Arteta, apoyada en un guión magnífico del propio director. Qué valentía y que pocas concesiones a la mediocridad muestra esta incursión quirúrgica en las vidas de una familia chicana, fotografía feroz de una realidad tan apremiante que no da tiempo ni a pensar, simplemente obedecer, el que anhela sufre y todos sufren tanto que dejan de anhelar, los sueños parecen

cosa de otros y no se sabe si es mejor renunciar a priori, por puro instinto de supervivencia -y hasta por problemas de horario-. Hay tanto amor reprimido en algunos personajes y tanta miseria (no sólo física) en el entorno que la película crea una atmósfera violentísima, extrema, sin que haya necesidad de ver un solo disparo o puñetazo. No hay planos barrocos o sobrantes, ni un solo artificio estético. La película es tan cruda como lo que retrata. Pero sí contiene una banda sonora pasional que contribuye definitivamente a desarrollar una obra que resulta veraz y distinta.

En la sección oficial fuera de concurso nos maravilló la última película de Marcelo Piñeyro, *Cenizas del Paraíso*. Piñeyro logra un entrecruzamiento casi perfecto de dos historias



Star Maps de Miguel Arteta.

referidas a planos distintos: el social (el estado, cuando menos preocupante, de la Justicia en Argentina) y el individual (la historia bellísima de una familia atípica, pero muy unida, cuyo miembro menor se enamora y mete en casa a una chica joven y encantadora), ligadas en una trama policial. El guión, complicado pero sin fisuras, se construye a golpes de flash-back, siempre manteniendo una tensión interna, agolpándose los acontecimientos personales y colectivos hasta el desenlace trágico, pero abierto, que no oculta una buena dosis de desesperanza e impotencia. El trabajo actoral otorga muchísima fuerza a la historia. Todos están magníficos. Pero estoy seguro de que no olvidaremos el personaje de Héctor Alterio -el gran Juez Makantassis- en mucho tiempo. Una enorme película.

El festival se desarrollaba, pues, a un nivel alto, complementado por un justísimo homenaje a Elías Querejeta (responsable de la producción de tantas películas imprescindibles de la historia del cine español), un recuerdo entrañable al cineasta argentino Fernando Ayala -recientemente fallecido- y un personalísimo ciclo de cine chicano, además de las habituales panorámicas de actualidad. Un aliado inesperado por su gran calidad fue la sección de cortometrajes, ámbito creador que sigue estando falto de promoción activa. La única posibilidad de trabajar para el 95% de los jóvenes es el cortometraje. Y la prensa tiene un papel fundamental que jugar en el descubrimiento y la promoción de nuevos valores. En Huelva se vieron cortometrajes magníficos, y también aquí brillaba con luz propia el cine argentino, fruto de la iniciativa y apoyo que presta su Instituto Nacional de Cinematografía a la producción de cortos (aquí vimos,

Joseba Castaños.



Rueda del prensa.



Meditación 2000 de Pedro Primavera.

entre otros, dos joyas auténticas: *¡Ratas!* y *Juntos, in any way*). Pero sólo podía ganar uno el premio, y fue el estupendo corto venezolano *Meditación 2000*, que esconde bajo su pomposo título cinco electrizantes minutos, de suspense bien condensado, que Pedro Primavera aprovecha para destilar agudamente su visión de la violencia en la actualidad.

Ante tal oferta, se comprenderá bien que cuando uno empezaba a sufrir el estrés del placer pocas cosas mejores se podían hacer que meterse a ver una del ciclo de Sonia Braga, refugiarse en la selva mulata y marfileña. Cuando uno empezaba a pensar más en lo que no veía que en lo que lograba ver (la paradoja; él, privilegiado) se nos ocurría meternos a disfrutar del Brasil dual, bossanova y pobreza, a ver *Gabriela*, a contemplar a Mastroianni acariciándola el pelo, olvidarse del exterior (nosotros y él), envidiándole a él y admirando ambos, volver a la época de los grandes mitos, de las grandes estrellas; de los actores que justifican sus papeles en sí mismos, actores y actrices que impregnan la pantalla para siempre si se les concede medio minuto. Se comprenderá fácilmente que uno no podía hacer otra cosa en sus momentos libres que meterse a ver *Gabriela* o *Donha Flor e seus dos maridos*, seguir sufriendo con *El beso de la mujer araña*, descubrir una película memorable (*Dos muertes*, de Nicholas Roegg), comprobar que esta embajadora voluntaria y alegre de la cultura ("los artistas deben ser los primeros demócratas. Ir al cine es un privilegio en Brasil; sólo pueden ir unos pocos. Yo quiero hacer televisión"), divulgadora eficazísima de su país -de Amado, de Jobim, de la piel morena- y valentísima actriz, puede hacer y continúa haciendo de todo

Joseba Castaños.



Sonia Braga.

(hasta de espíritu doliente y digno en esa fascinante y perturbadora película inglesa). Se seguirá comprendiendo fácilmente que sólo ella podía hacernos olvidar, aunque sólo fuera por unos momentos, la rendición forzada (la muerte es un ser muy trabajoso) de Pilar Miró, que tiñe de un negro espeso el momento cinematográfico español, y merece página aparte.

Palmarés Oficial

Colón de Oro para Largometraje a *Como nacen los ángeles*, de Murillo Sales (Brasil).

Mención Especial al Director Andrés Wood por su ópera prima *Historias del Fútbol* (Chile).

Mención Especial a la Actriz Inés Estévez por su interpretación en el Largometraje *La vida según Muriel* (Argentina).

Mención Especial al Actor Ramón Barea por su interpretación en el Largometraje *En la puta calle* (España).

Colón de Oro para Cortometraje a *Meditación 2000*, de Pedro Primavera (Venezuela).

Premio de la Crítica Internacional a *Bajo Bandera*.

13^o FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DEL MAR DEL PLATA



Entre el 13 y el 22 de noviembre se llevó a cabo una nueva entrega del Festival del Mar del Plata, recuperado el año pasado tras un paréntesis de veintiseis años.

Sin los molestos problemas de organización que planearon en la temporada anterior, a este certámen le pasó lo mejor que le podría haber acontecido: el público se apoderó de él y se transformó en el verdadero protagonista, dejando atrás a populares y calificadas figuras asistentes.

Si se compara con las cifras de 1996, asistieron casi un 50 por ciento más de espectadores -alrededor de ciento treinta mil personas en diez días- que colmaron las salas donde se exhibieron los filmes en competición oficial, y también aquellas destinadas a las secciones paralelas. El hecho sobresaliente fue la enorme cantidad de jóvenes aficionados y estudiantes de cine (estos últimos sumaron cerca de mil quinientos y arribaron provenientes de todo el país) que corrían de una sala a otra y se reunían en confiterías para discutir apasionadamente después de cada proyección. La mayoría de ellos se levantaban a las siete y media de la mañana; a las ocho y treinta ya asistían a la primera proyección y pasaban ocho horas diarias -que es el equivalente a cuatro películas- frente a una pantalla de cine.

MARIO GALLINA



Las secciones paralelas estuvieron destinadas este año a: Detrás de la cámara, Contracampo -dedicado a filmes con escasas o inexistentes posibilidades de comercializar en los circuitos tradicionales-, Pantalla Iberoamericana, Panorama del Cine Argentino 1997, Homenaje a Carlos Hugo Christensen, Cine Español del Siglo XXI, Rescate y preservación del patrimonio fílmico, Non Fiction, Tributos, Independientes: ayer y hoy, Eventos especiales, III Festival Internacional de Escuelas de Cine y La mujer y el cine. En rigor de verdad, estas dos últimas fueron festivales dentro del festival, dado que en años anteriores tuvieron sus ediciones propias.

Los cazadores de autógrafos y los fanáticos del cine en general tuvieron ocasión de solazarse con las presencias de Alain Delon, figura que despertó el máximo fervor popular; Catherine Deneuve y su hija, Chiara Mastroianni, con polémicas declaraciones acerca de *Marcello Mastroianni: mi ricordo, si, io mi ricordo*, filme que evoca al notable actor y que fue dirigido por Anna Maria Tatò, su última mujer; Narciso Ibáñez Menta, ovacionado de pie en cada presentación pública y homenajeado dentro del marco del festival con la exhibición de uno de sus más recordados títulos: *La bestia debe morir*, Geraldine Chaplin, verdadera exponente del buen gusto y la cordialidad; Kathleen Turner, inolvidable estrella de *La guerra de los Rosas* y *En busca de la esmeralda perdida* (ambas en pareja con Michael Douglas); Giancarlo Giannini, consagrado protagonista de *Pascualino siete bellezas*; Maria Gracia Cuccinotta, la impactante actriz italiana de *El cartero*; Daniel Bergman, hijo del genial Ingmar, realizador de *Expectation*, ofrecida en la muestra; las españo-



Alejandro Gancé y Vera Fogwill en *Plaza de Almas* de Fernando Díaz.

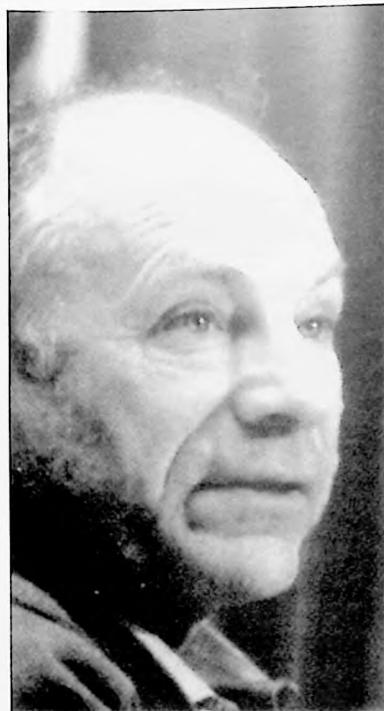
las Angela Molina y Emma Suárez, acompañando sus filmes *Carne trémula* y *Pintadas*, respectivamente; Peter Fonda, quien era uno de los más firmes candidatos al premio como mejor actor por *Ulee's Gold* y finalmente vio frustradas sus expectativas. Sophia Loren, que arribó para la clausura, puso digno broche de oro al evento acompañando la exhibición de su último filme, *Soleil*.

La comitiva argentina estuvo integrada, entre otros, por los intérpretes Norma Aleandro, Duilio Marzio, Amelia Bence, Nacha Guevara, Julieta Ortega, Carlos Estrada, Soledad Villamil, Leonardo Sbaraglia, Ulises Dumont, Inés Estevez y los realizadores José A. Martínez Suárez, Sergio Renán, Eliseo Subiela, Mario Levin, Alejandro Agresti, Manuel Antín, Eduardo Milewicz, Nicolás Sarquís y Oscar Barney Finn (este último, cumplió la función de director artístico del festival).

Nueve personalidades representativas de diversas actividades vinculadas con el cine mundial, conformaron el Gran Jurado que fue presidido por Alain Robe-Grillet, guionista y escritor francés, responsable del libro de *Hace un año en Marienbad*, verdade-

ro clásico del cine. Por la Argentina se contó con Héctor Olivera, destacado productor y realizador de filmes como *La Patagonia rebelde* y *No habrá más penas ni olvidos*; Graciela Borges, magnífica intérprete de *El dependiente* y *El infierno tan temido* y Analía Gadé, actriz de brillante trayectoria no sólo en su patria sino también en España. Los restantes integrantes fueron: Jacqueline Bisset (*La noche americana*, *Casino Royal*); Dino Risi, notable director de *Il sorpasso* y *Los monstruos*; Alfonso Arau, realizador mexicano de *Como agua para chocolate* y *Un paseo por las nubes*; Fernando Guillén, actor español de recordada labor en *La ley del deseo* y la productora estadounidense Rosilyn Heller.

A la hora de los premios, el "Ombú de Oro" a la mejor película fue para *La lección de tango*, obra de alta calidad artística de Sally Potter, consagrada realizadora de *Orlando*. Por su parte, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales -que en un poco común acto de arrojo y confianza en los jóvenes cineastas, había jugado una carta brava al designar tres filmes de directores debutantes para representar a la Argentina- no se vio



Norman Briski en *Plaza de Almas* de Fernando Díaz.

decepcionado con los resultados: dos de ellos obtuvieron importantes distinciones (ver nómina completa de premios) por parte de los jurados intervinientes.

Además y por primera vez, se llevó a cabo una iniciativa de la Asociación de Realizadores y Productores de Artes Audiovisuales, al habilitar urnas para que los espectadores también pudieran dar su parecer. En este rubro salió ganadora la argentina *Plaza de almas*, de Fernando Díaz, pro-



Alejandro Gancé en *Plaza de Almas* de Fernando Díaz.

tagonizada por Olga Zubarry y Alejandro Gancé.

El festival dejó un sólido y profundo rédito cultural y cumplió las tres premisas básicas que tiene que tener un evento de estas características: la calidad del material a exhibir, la confraternidad internacional y la pasión de la juventud, que garantiza un futuro para el cine mundial.

Premios oficiales.

Ombú de Oro a la Mejor Película:
La lección de tango, de Sally Potter (Argentina-Inglaterra).



Vera Fogwill en *Plaza de Almas* de Fernando Díaz.



Olga Zubarry en *Plaza de Almas* de Fernando Díaz.

Ombú de Plata al Mejor Director:
Ricardo Franco por *La buena estrella* (España).

Ombú de Plata a la Mejor Actriz:
Geno Lechner por *El veneno de Gesche* (Alemania).

Ombú de Plata al Mejor Actor:
Jordi Mollá y Antonio Resines (compartido) por *La buena estrella* (España).

Ombú de Plata al Mejor Guión:
Thom Fitzgerald por *The Hanging Garden* (Canadá).

Ombú de Plata a la Mejor Dirección Artística: *El baño turco*, de Ferzan Ozpetek (Italia).

Ombú de Plata a la Mejor Película Iberoamericana: *Plaza de almas*, de Fernando Díaz (Argentina).

Mención Especial a la Mejor Opera Prima: *Mapa de estrellas*, de Miguel Arteta (Estados Unidos).

Premio Especial del Jurado: *Mrs. Brown*, de John Madden (Gran Bretaña).

Premios no oficiales.

Premio OCIC (Organización Católica Internacional del Cine y del Audiovisual).

Mejor Película: *Plaza de almas*, de Fernando Díaz (Argentina).

Menciones Especiales: *Pizza, birra y faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro (Argentina) y *Artemisia*, de Agnes Merlet (Francia).

Premio FIPRESCI (Federación Internacional de la Crítica Cinematográfica).

Mejor Película: *La pelvis de J.W.*, de João César Monteiro (Portugal).

Mejor Película Latinoamericana: *Pizza, birra y faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro (Argentina).

Mención Especial: *El violín de Rothschild*, de Edgardo Cozarinsky (Francia-Suiza-Finlandia-Hungría).

Premio del Público: *Plaza de almas*, de Fernando Díaz (Argentina).

Extra CAMARA
N°11 • 1997 • Bs. 1000



BESTIARIO

HOU HSIAO-HSIEN

EL RADIÓLOGO DE UNA SOCIEDAD

LUIS SEDGWICK BÁEZ



Hou Hsiao-Hsien



La ciudad de la tristeza.

I. En el "Museo de la Imagen en Movimiento" en Londres, es posible admirar con asombro el mecanismo de las "sombras chinas", origen del kineoscopia, creado hace 2.000 años. Desde que se proyectaron esas míticas "sombras eléctricas" en un jardín de Shanghai en 1896, la cinematografía china ha recorrido un largo camino desde que se filmó el primer film *Ting Chin San* de 1905. Los eventos políticos han formado parte indisoluble en el devenir del cine en China. Para comprenderlo es menester situarlo dentro del contexto histórico. En 1936 se crea el Partido Nacionalista "Kuomintang" bajo la égida del general Chiang Kai-Shek. Al año siguiente Japón invade China, creándose un movimiento de resistencia. Shanghai, centro cultural de la época y poderosa económicamente con un contingente importante de extranjeros sufre un retroceso y los industriales, dueños de los cines, emigran a Hong Kong y otros a la isla de Taiwan.

Durante 1941-1946 se desata una guerra civil, triunfando el comunismo

bajo Mao Tse Tung. El ejército del Kuomintang se instala en Taiwan (ocupado durante 52 años por los japoneses que debieron abandonarlo después de su capitulación en 1945), imponiendo su estilo y dominando todos los renglones de la sociedad. El mandarín fue declarado lengua oficial. Desde comienzos de los años 1950, el gobierno del Kuomintang financió la producción de films de corte propagandístico anti-comunista. Un sector privado, capitalista, continuó con esa labor colaborando con la Central Motion Picture Corporation (CMPC), la compañía oficial de cine. Durante 1970, los films vistos en Taiwan eran melodramas de clase media y dramas heroico-militares. Los nativos preferían los films de Hong Kong y de los EEUU. En 1975 muere Chiang Kai-Shek. Su hijo Chiang Ching-Kuo adopta una política de liberalización que enfrenta e impregna todos los órdenes de la cotidianidad taiwanesa. Durante ese período surge un movimiento cultural Shantu-Weishu, que reivindica la identidad cultural de Taiwan, invadi-

do por Japón y luego con la llegada de los inmigrantes venidos de Shanghai, Canton y otras zonas de China. Esta continua diáspora, aunada al boom económico incidió que la sociedad taiwanesa entre en un período de plena transformación, influenciada por la avasallante tecnología, un pululante consumismo, un sector rural desplazado y una juventud que vive una alienación post-colonial que lo aleja de la China tradicional.

II. Bajo este panorama surge Hou Hsiao-hsien, considerado uno de los mayores cineastas chinos. Poco se ha escrito sobre él, apenas un reducido grupo ha visto sus films, exhibidos generalmente en los festivales de cine o en los circuitos de arte y ensayo. Acaso se exhiben comercialmente. En 1955, el Festival de San Sebastián le dedicó una retrospectiva.

La familia de Hou Hsiao-hsien, originaria del sur de la China llegó a Taiwan con el ejército del Kuomintang. Su padre fungía de oficial menor. Su hijo lo recuerda así: "Mi padre era un intelectual muy clásico en la tradición de Confucio. Pasaba horas atrinchero, reflexionando. Tenía una moral muy estricta, casi no hablábamos, las relaciones eran formales y codificadas. Perdí a mi padre a los 13 años". Hou Hsiao-hsien creció ante los jerarcas de la familia y divagaba con los niños de la calle. Los sitios de infancia y adolescencia pasados en Fengshen serían



Hou Hsiao-hsien.

después recreados en *Tiempo de vivir y tiempo de morir*, como aquellos años de estudiante en Chin-Jin, plasmados en *Los niños de Fengkuei*. Serge Daney, a la sazón editor de *Cahiers du Cinéma*, recorrió el Asia en 1981 y confrontó la cinematografía de esos países, aún lejanos, convirtiéndose en una suerte de Marco Polo trayendo buenas nuevas. Sus comentarios interesaron a los directores del Festival de Pesaro quienes decidieron mostrar uno que otro film asiático. Pero es Olivier Assayas, ahora convertido en flamante director (*Irma Vep*) quien con orgullo admite haber “descubierto un cineasta” cuando viajó, en 1984, a ese rincón del globo para preparar un número especial de *Cahiers du Cinéma*: “Made in Hong Kong”. Assayas propuso a los personeros del Festival de los Tres Continentes de Nantes el film *Los niños de Fengkuei* (1983-84) que obtuvo el Gran Premio en 1985. Film faro de la nueva ola taiwanesa, el paisaje de la isla de Fengkuei es recreado con nostalgia distante donde los jóvenes erran antes de partir al servicio militar y cuya única ilusión es vivir el presente. Cobijados entre el mundo rural y urbano, muchos se convertirían en delincuentes.

El nombre de Hou Hsiao-hsien fue adquiriendo el lustre que otorga la fama repentina en el exterior. Antes de 1984 el director jamás había salido de Taiwan. Peggy Chiao, periodista de “China Times”, y ahora factotum de lo que pasa en la filmografía de Taiwan, lo acompañó en sus posteriores viajes como traductora. Hou Hsiao-hsien nació el 8 de abril de 1947. Desde muy joven veía películas de Hollywood. Durante sus estudios en la universidad comenzó a interesarse en los grandes clásicos europeos y japoneses, como Ozu. “Pero más que un interés estético lo veía como un ejemplo: cómo un sistema económico de producción y de la voluntad creadora de un autor podrían encontrarse. Generalmente de este encuentro nacen los grandes clásicos”.

Al hallarse en la palestra del movimiento fílmico internacional Hou Hsiao-hsien reconoce que “hacer películas para un público internacional nos obliga a encontrar ideas universales a partir de nuestras preocupaciones locales”.

Sus dos primeras películas *Chica encantadora* (1980) y *Alegre brisa* (1981) fueron sencillas, sin pretensión. *La verde hierba del hogar* (1982) presentaba cierto cambio, una historia de amor basado en historias verdaderas que le fueron contadas por sus hermanos. En 1984 aparece *Un verano en casa del abuelo*. De rasgos autobiográficos, Hou Hsiao-hsien deja la adolescencia y se traslada más atrás, hacia la infancia. Film de una enorme percepción (nuevamente la influencia de Ozu) vemos a Tung-tung y su hermana que visitan a su abuelo durante las vacaciones. Una escena muy lograda la constituye el diálogo entre Tung-tung con su

china por la minuciosidad en la descripción ponderada, aunque distante de las cosas. Aquí se une el taoísmo en su respeto absoluto del cosmos que estructura toda la visión de Hou Hsiao-hsien. El deseo de dar sentimiento a la realidad (una preocupación de Rossellini) se plasma en una historia de amor sin la menor manifestación sentimental. Un joven que vive en un pueblo minero decide emigrar a la capital junto con su amiga. Ingresar al ejército y al retornar a la vida civil se entera que ella ya está casada. Hou Hsiao-hsien proyecta una mirada neutra de la cámara, donde la influencia del tiempo (en todos los renglones de la vida) y la geogra-



Hombres buenos, mujeres buenas.

abuelo, plena de naturalidad y de descubrimiento. La música es de Edward Yang, otro de los grandes cineastas de Taiwan (Hou Hsiao-hsien produjo uno de sus films *La historia de Taipei*, y donde también actuó). El guión es de Chu-Tien-Wen, uno de los guionistas más notables de la nueva ola, junto con Wu Nien-Jien (otro de sus guionistas) que, antes de comenzar a dirigir, era autor de una literatura de oposición.

III. Dos años más tarde, en 1986 sale *Polvo en el viento*. El film se inscribe en la tradición de Ozu (un respeto hacia la tradición, las costumbres, los ritos familiares) y la pintura

fía crean una visión panteísta de la situación. *La hija del Nilo* (1987) fue presentada en Cannes, pero muchos la consideraron una obra caótica por una estructura y un enfoque en el mismo tenor que pretendía dar la visión de una generación de Taiwan. El film apunta hacia la historia de una mesonera que labora en un “fast food”, que lee “La historia del Nilo”, un folletín sobre los amores inverosímiles de un joven americano, Memphis, que vivió en Egipto 900 años antes de Cristo. La mesonera encuentra en un amigo de su hermano la contraparte de Memphis, un malandro que regenta una casa donde las mujeres bus-

can pareja. El film trata también sobre el ser y sentirse marginado.

En 1987, por decreto oficial se abolió la Ley Marcial que prohibía explotar ciertos episodios de la historia de Taiwan, en vigencia desde hacía 38 años. El Kuomitang, con el propósito de borrar todo el pasado de la ocupación japonesa, destruyó la documentación histórica sobreviviendo la tradición oral. *La ciudad de la tristeza* (1989) forma junto a *El maestro de las marionetas* y *Hombres buenos, mujeres buenas* una trilogía *Las tres tragedias*, un ciclo que encapsula la historia de Taiwan del siglo XX que podría ser el tema recurrente de su obra. No en vano las raíces de su inspiración se remontan a la tradición estética china y su historia. *La ciudad de la tristeza* obtuvo el León de Oro en Venecia en 1989 y es considerado por muchos como la obra maestra de Hou Hsiao-hsien. Con una duración de 142 minutos, el director "ha expresado su deseo de que la audiencia se acerque a la forma de pensar del pueblo chino, a través de testimonios, proyecciones de estados de conciencia, confesiones a través de las cuales asistimos al del hombre moderno". En otras palabras, las implicaciones que conlleva ser chino en la presencia de 4 hermanos, 4 vidas, 4 destinos. Es un film donde la Historia (con mayúscula) se mueve, circula, de la misma forma que Manoel de Oliveira plasmó en *No, o la vana gloria de mandar*, una síntesis de la historia de Portugal. En el film de Hou Hsiao-hsien, los acontecimientos políticos se exteriorizan en las expresiones faciales, se perciben en la intimidad de los personajes, en un "mosaico de miniaturas perfectamente equilibradas". La comprensión de los hechos se hace primeramente harto difícil por tratarse de un album de familia sobre la historia de Taiwan, detalles que un foráneo es incapaz de captar, y la presencia de los cinco dialectos que se reagrupan por clases y orígenes. (El film fue rodado en Ziao Fen, un pueblito encima de una colina al norte de Taiwan).

Hou Hsiao-hsien contaba 46 años en 1993. Ese mismo año *El maestro de marionetas* obtuvo el premio especial del jurado en Cannes. El film se centra en la ocupación japonesa, una

película en el mismo tenor histórico que *La colina sin retorno* de Wang Tung y *La mejor manera de morir* de Chou Tan. Está basado en la autobiografía de Li-Tian-lu, un venerado maestro de títeres y que ha aparecido como patriarca en varios de sus films (fue el abuelo en *Polvo en el viento*). Siguiendo las pautas recurrentes que constituyen la columna vertebral de sus films, Hou Hsiao-hsien incorpora ahora la dominación japonesa al incluir ciertos aspectos históricos. Es la radiografía de Taiwan, de un estado del mundo (1895-1945) utilizando la profesión del protagonista que da pie para mostrar la filosofía china y la cultura popular. Film donde el ojo explora las imágenes y la mente el contenido de los hechos a través de gestos, movimientos y diálogos. En Cannes muchos espectadores abandonaron sus butacas. Con una puesta en escena realista, Hou Hsiao-hsien estructura una cohabitación a través de tres niveles de narración (imágenes de la historia, la representación de las marionetas y la narración en sí). El itinerario de un joven separado de su familia, primero de sus padres, luego de su esposa, uniéndose luego a un grupo de titiriteros. Con encuadres superlativos y la precisión de planos fijos, pues su belleza radica en el arte de la duración justa de un plano. La pureza de imágenes recuerdan a Bresson, Mizoguchi y obviamente a Ozu. Un crítico asemeja el film con los cuadros de Rembrandt, con sus figu-

ras humanas, aparentemente estáticas y el juego de luces. Este es un film histórico y de la memoria, "un escrutinio de la intimidad de sus micro-eventos", basado en principio taoísta, un viaje hacia la sabiduría, donde se subraya que hay un tiempo para todo.

En una entrevista, Hou Hsiao-hsien señala: "Trabajo con la simplicidad, con planos bastante fijos. Para cada secuencia, un plano; ese es mi principio tanto estético como económico. Me gusta la intensidad de un plano único. Odio las repeticiones: Yo les digo a los actores lo que quiero que expresen y después ellos se las manejan". "Me gusta que el espectador llene el plano por sí mismo, que haga trabajar su imaginación". El director mantiene su distancia "lo extraordinario, lo accidental, lo personal no existe". El maestro Li, de 85 años cuenta su experiencia individual frente a las cámaras. "En la vida, lo más duro son las separaciones y las muertes", dice Li. Muchos han criticado la posición neutral de Li frente a la invasión japonesa. "Para el chino", dice Hou Hsiao-hsien "la familia, su historia, su genealogía, es más importante que su país y que su ideología nacionalista, sobre todo, en las clases populares a la que pertenecía Li".

Con *Hombres buenos, mujeres buenas* (1995) se cierra la trilogía *Las tres tragedias*. El film en cuestión trata sobre el período de la caza de brujas que sigue a la llegada del ejército nacionalista del Kuomitang. Una her-



Un verano en casa del abuelo.



Un verano en casa del abuelo.

mosa joven Lian Ching (Annie Shizuka Inoh) recibe por fax copia de las páginas de su diario íntimo que alguien le robó. Mientras tanto debe de interpretar a una militante que 30 años antes debía abandonar la isla para alistarse junto con otras compañeras a combatir el enemigo invasor: los koreanos. Es luego aprehendida y puesta en prisión por espía y subversiva. Presente y pasado se entremezclan en un film elíptico y de múltiples interpretaciones metafóricas. La trayectoria de los combatientes (filmado en gris granuloso) se une otro aspecto: el pasado de Lian Ching con un hombre, un gangster y adicto a las drogas. Todos los personajes viven en función del poder y el dinero. Respecto al film Hou Hsiao-hsien dice "la esencia del tiempo es el cambio. Lo que quiero mostrar en este film es lo que permanece constante: el verdadero calor y energía de los hombres y las mujeres". Este es un film donde las sombras, los fantasmas del pasado adquieren relevancia y donde Hou Hsiao-hsien radicaliza su estilo, reduciendo la noción de corte de planos al mínimo. Posee una escena de antología, la escena del juego de badminton entre mujeres, dos de ellas se separan, comienzan a insultarse y terminan golpeándose.

III. *Adios Sur, adios* (1995) fue presentada en Cannes y los críticos se apresuraron a catalogarlo como un "cineasta puro del instante", un artista de la radiografía de una sociedad, la suya, pero con proyección universal, que arrastra todo un bagaje histórico y cultural milenario que impregna obviamente a sus personajes. Film contemporáneo por tratarse de una visión de nuestros días, siempre vemos en cada plano el uso de celulares como un apéndice de la invasión tecnológica. Es la crónica de dos petimetres (montan un burdel, una discoteca, una sala de juegos) que tratan de recuperar el dinero que se les adeuda (una herencia) para abrir un restorán en Shanghai. Desean también devolver las deudas de amor a Patachou, que en una escena pretende suicidarse. Con un estilo de narración muy Hou Hsiao-hsien, sereno, de ponderada lentitud, el film impacta por la autenticidad de las imágenes (un aspecto afín a Pialat, al que a menudo se le compara). En este film ya se nota un cambio hacia la abstracción de los temas y de los personajes, por lo que se le podría comparar al Antonioni de los años 60. También la tónica, impartida en la edición, es similar a la nueva ola francesa, incluso Hou Hsiao-hsien reconoce haber visto *Sin aliento* de Godard mientras montaba el film. *Adios Sur, adios*, comienza con un viaje en tren y termina con un acci-

dente de automóvil. En el interin, un grupo de personajes en constante movimiento, fatigados, melancólicos. La larga duración de las escenas son indispensables para entender sus estados de ánimo. Sicológicamente los personajes no están delineados, pero dan cuerpo a sus personajes. Es la auscultación del presente, la falta de horizontes en la juventud de Taiwan.

Las ciudades que emanan en los films de los nuevos cineastas de Taiwan (Edward Yang, Tsai Ming-lian, Ho Ping) poseen una vibración particular, hiperkinética, una geografía a la vez lírica y violenta. En este film de Hou Hsiao-hsien, Taiwan es ahora un centro de inversiones financieras y de intereses político-financieros. "En el Taiwan de mis films", dice H.H.H. "el pueblo ha quedado muy marcado por la dominación japonesa, la lengua oficial japonesa. Los chinos se enfrentan a ellos con dialectos. Después vino el mandarín. Por ello el taiwanés guardó sus dialectos para resistir. Las lenguas son emblemas culturales que sirven para identificar a las clases, a la familia, a los diferentes grupos".

Según Wu Nien-Jen, "las personas de nuestra generación piensan que si Taiwan ha alcanzado esta combinación de riqueza económica y de devastación cultural es debido a una oscura razón olvidada por la historia, sobre lo que la censura política prohíbe hablar". Entonces la gente recurre a los cafés, a los bares de karaoke o se refugian en sus casas para explayarse a sus anchas. "El impacto de Hou Hsiao-hsien en la industria del cine de Taiwan ha sido tremendo", dice Peggy Chiao. "Antes de su llegada la palabra 'arte' se consideraba malsonante. Hou cambió todo esto, forzó a los espectadores con mayor sensibilidad a buscar una experiencia más profunda".

El documental de Olivier Assayas *Cine de nuestro tiempo: Hou Hsiao-hsien* (1997) muestra a un maestro en plena faena comunicativa, y con dotes de excelente actor nos confía sus inquietudes sobre el cine. De sobrenombre A-ha, su sueño es tener un cine con dos salas donde se proyecten films de arte y ensayo. Cuando cumplía su servicio militar y era día de salida, veía hasta cuatro



Vista de Ziao-Fen donde rodó *La ciudad de la tristeza*.



Adios Sur, adios.



Hou Hsiao-hsien.



La ciudad de la tristeza.

películas y durante aquél tiempo sabía que su misión sería la de ser cineasta. Ahora el machismo de otra. "Ahora" dice, los hombres se están volviendo mujeres y las mujeres dominarán en el futuro. Si el cine es, como decía Serge Daney "un lugar donde los espectadores se reencontran colectivamente para confrontar sus emociones más íntimas", Hou Hsiao-hsien entonces utiliza las salas de proyección para plasmar sus inquietudes más personales. Cuando le mencioné a un colega, crítico de cine en el periódico de la Universidad de Madrid, que pensaba escribir un dossier sobre Hou Hsiao-hsien, me recalcó "Y por qué escogiste un director tan aburrido?" Hay quienes encunetran fastidioso a James Joyce, otros no soportan a Jean Renoir y mucho menos a Manoel de Oliveira. Pero la cultura universal está conformada de nombres que muchas veces escapan al gusto particular de los individuos y no por eso dejan de ser señeros.

Fuentes:

Cahiers du Cinéma: 409, 414, 424, 438, 442, 469, 474, 493, 501, 503, 512.

Sight and Sound: The Chronicle of Cinema (1895-1995), enero 1995, julio 93, febrero 94, octubre 94.

Kinetoscopio: 22, 26.

Dirigido: 214, 227, 247.

Positif: 373, 389-90, 394.

Filmoteca Vasca, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1995.



Ziao-Fen donde rodó *La ciudad de la tristeza*.



Hou Hsiao-hsien comparte con amigos de la infancia.

ESTUDIOS AVILA. (1938 - 1942)

EL SUEÑO DE UNA INDUSTRIA

KAREM COLMENARES BORREGO



Rómulo Gallegos, captado por la cámara de Juanito Martínez Pozueta



Rómulo Gallegos e invitados en la inauguración de Estudios Avila. Caracas, 1938

El sueño de establecer la industria del cine en Venezuela se ha venido presentando repetidamente a lo largo de esta centuria cinematográfica. Los objetivos logrados en torno a este propósito han sido pocos, muy pocos; hasta tal punto que hoy en día, y luego de cien años de la incursión de Venezuela en la historia cinematográfica mundial, aún no podemos hablar de una "Industria de Cine" en nuestro país.

Revisando el interés progresivo que fue tomando esta idea de industrialización desde los inicios mismos del cine en Venezuela, nos topamos con un hecho en particular que de alguna manera constituyó, aunque por poco tiempo, el primer escalón hacia el establecimiento definitivo de la "Gran Industria del Cine": la creación de los **Estudios Avila, Compañía Anónima Cinematográfica Venezolana**.

INICIOS

En el mes de agosto de 1938, la prensa caraqueña reseña la noticia de cierre del Servicio Cinematográfico Nacional (dependiente del Ministerio de Obras Públicas) y del Instituto de Educación Audiovisual "Cine Educativo" (subordinado al Ministerio de Educación Nacional y al Ministerio de Sanidad y Asistencia Social), esta nueva trae una gran decepción en el ambiente cinemático venezolano pues precisamente durante este último año, el Servicio Cinematográfico Nacional (SCN) experimentó una especie de auge que trajo consigo un constante reconocimiento a sus técnicos por la realización de numerosos noticieros y documentales de muy buena factura; y por su parte el Instituto de Educación Audiovisual (IEA), apenas había sido inaugurado (aun-



Juan de la Calle de Rafael Rivero.

que ya venía realizando trabajos desde el año anterior) en enero de 1938¹. Tras esta lamentable noticia el 4 de agosto de 1938, refiere el diario *La Esfera*:

"Recientemente se ha instalado en esta ciudad la Compañía Anónima Cinematográfica Venezolana Estudios Avila, con el propósito de iniciar la filmación de películas venezolanas (...)

Vista la forma en que los países de América han venido intensificando la industria fílmica, con inmejorables resultados (...) la noticia de que Venezuela también se suma a esas actividades resulta bastante halagadora, ya que música vernácula, buenos artistas y espléndidos escenarios naturales, así como argumentistas, que surgirán tan pronto como la nueva industria se halle en plena marcha, los tenemos en abundancia (...)"²

Venezuela entonces parecía ver realizado el sueño de la industrialización cinematográfica con la creación de una compañía privada la cual era el resultado de la fusión del SCN y del IEA:

"(...) En los Estudios Avila han sido refundidos los laboratorios cinematográficos del M.O.P. y los aparatos que figuraban en el Instituto de Cine Educativo, dependiente del M.E.N. (...)"³

Es por esto que inicialmente los Estudios Avila se establecen en la infraestructura antes perteneciente al SCN, mientras emprendían la construcción de su nueva sede; y al adquirir los equipos del Servicio Cinematográfico Nacional y del Instituto de Educación Audiovisual, quedan preparados para producir películas en 35 y 16 mm, a colores o blanco y negro.

En el mes de abril de 1939⁴, los Estudios Avila envían a dos "de los más destacados cinematografistas criollos" a visitar los estudios hollywoodenses y perfeccionar sus conocimientos en cinematografía. Rafael y Aníbal Rivero, emprenden su viaje y además de aprender nuevas técnicas cinematográficas, adquieren mo-

dernos equipos que engrosan la lista de máquinas, que ya habían pertenecido al SCN y el IEA. Mientras los hermanos Rivero se encontraban en los Estados Unidos, se concluyó la construcción de la sede de los Estudios Avila en Hoyo de Felipe (Los Rosales), y a juzgar por las declaraciones de Rafael Rivero al regresar a Venezuela: "cuando llegué, habían hecho aquí una barbaridad"⁵, pareciera que las descripciones que da Ordosgoitti de los Estudios Avila no son exageradas:

"Dos edificios, los estudios tenían aproximadamente ochocientos metros de construcción, más donde estaban instalados los laboratorios, equipos, cuarto de sonido, montaje, departamento para conservar la película virgen, restaurante, piscina, carpintería, maquillaje; un pequeño pueblo construido."

(Ordosgoitti, 1984).

Una vez establecidos en la sede, más parecida a un club de diversión que a un estudio cinematográfico según las descripciones que da Ordosgoitti; se completó el equipo técnico con los materiales traídos por los hermanos Rivero de los Estados Unidos. Así esta nueva compañía productora contaba con:

Equipos de sonido, cámara Kodak con diversidad de lentes y cristales, cámara Bell and Howell, cá-



Rafael Rivero.

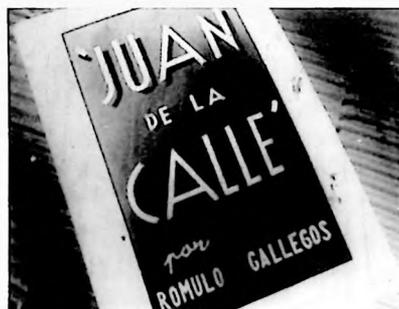
1. *La Esfera*, 30 de enero 1938, pp. 1, 13.
2. *La Esfera*, 4 de agosto 1938, pp. 1, 11.
3. *La Esfera*, 6 de octubre 1938, p. 9.
4. Veracoechea, Finy. *Cine al Día*. *La Esfera*, 20 de abril 1939, p. 17.
5. Entrevista realizada a Rafael Rivero en 1938, localizada en el IABN.

maras Mitchell, densitómetro, moviolas, una moderna máquina que permitía producir copias del negativo automáticamente y aparato revelador, modernos tamborres, tanque y secadora automática, motores portátiles, cámaras de proyección y pantalla, máquinas de copiar Pathé, un sistema de revelado a base de tanques de madera, reflectores More Richardson.

Con toda esta dotación de maquinaria, continúa la labor de los Estudios Avila (que ya venía realizando trabajos desde finales del año 1938) considerada por muchos como *la primera gran empresa cinematográfica para la realización de cine a nivel industrial, con las mejores instalaciones de la América Latina*. Evidentemente, no se podía esperar menos del personal humano que laboraba en la misma. Así, encontramos relacionados a los Estudios Avila, los nombres: **ANTONIO BACE**, quien además contaba con 10 acciones de la compañía, era un fotógrafo peruano que ya se había encargado de la fotografía en los films *Calumnia* (1934) y *Margarita isla de perlas* (1937), en enero del año 1938 estaba al frente del Instituto de Educación Audiovisual "Cine Educativo" donde dirigió los films *Comenzó una mañana* (1937) y *Misiones Rurales* (1937); **EDGAR ANZOLA**, quien poseía 50 acciones, había realizado hasta el mo-



Rómulo Gallegos entre amigos, artistas y técnicos, donde vemos a Rafael Rivero, Napoleón Ordosgoitti, Ricardo Montilla, Luis Beltrán Prieto Figueroa y Gonzalo Barrios.



Juan de la Calle de Rafael Rivero.



Juanito Martínez Pozueta.

mento aproximadamente 35 filmes entre noticieros, revistas, documentales científicos, además había participado en los films *La Trepadora* (1924), *Amor tú eres la vida* (1925), *Corazón de mujer* (1932) e *Ir por lana* (1934); **CARLOS POLEO**, quien era técnico de sonido en el Instituto de Educación Audiovisual; **ANDRÉS ELOY BLANCO**, redactaba los textos para los documentales producidos posteriormente por los Estudios Avila; **RAMÓN DAVID LEÓN**, ya había participado en el cine venezolano de los años anteriores, realizó en 1932 el guión de *Ayarí o El veneno del indio* (1932); un personaje que resulta curioso es el capitán

FÉLIX CARDONA PUIG, quien había llegado a Venezuela en 1930 y después de 1938 realizó filmes antropológicos en la Gran Sabana, con los equipos que le fueron suministrados por los Estudios Avila.

Entre el personal que había trabajado en los Laboratorios Nacionales y luego en el Servicio Cinematográfico Nacional encontramos a **RAFAEL Y ANÍBAL RIVERO**, quienes aparte de su trabajo para LCN, habían intervenido hasta ese momento en una cantidad considerable de filmes entre ellos *Nobleza incógnita* (1927), *Un galán como loco* (1928), *Ayarí o el veneno del indio* (1932),



Jacobo Capriles.

Taboga y Hacia El Calvario (1938); **JACOBO CAPRILES**, pionero que junto a Edgar Anzola produce desde los inicios una gran cantidad de filmes, en los Laboratorios Nacionales realiza muchos noticieros y revistas y participa en las películas *La Trepadora* y *Amor tú eres la vida*; **JUAN MARTÍNEZ POZUETA**, quien había intervenido como director técnico en el film *Corazón de mujer* (1932) de José Fernández Ruiz, crea junto a Rafael Rivero, Carlos Salas y Finy Veracoechea en 1936, la Cinematográfica Caracas, distribuidora de películas que presenta en ese mismo año el film dirigido por Martínez Pozueta *Un domingo en Caracas*; **ENRIQUE D'LIMA**, había trabajado como Jefe de Laboratorio en LCN, y en 1938 participó como actor en el film *Taboga y Hacia El Calvario*; **JUAN AVILÁN**, había participado como fotógrafo de *El relicario de la abuelita* (1933), y a partir de 1929 fue el encargado de la cámara de LCN; **LUIS CAPRILES**, formaba parte del personal humano de LCN; **HENNER TRUCHSESS**, que según declaraciones de Rafael Rivero era "un alemán que había aquí, que era un verdadero nazi en sus maneras. El sólo sabía de 16 mm, proyectaba sus películas con mucho éxito en el Teatro Caracas. Rómulo lo contrató como jefe de los estudios". (Antillano, 1980).

Mención aparte merece la Junta Directiva que integra esta compañía. Presidida por **RÓMULO GALLEGOS** (quien poseía 500 acciones representadas por los derechos sobre su novela *Doña Bárbara* para la adaptación al cine en lengua española)⁶, se compone de la siguiente manera: Vice-Presidente: **FÉLIX GUERRERO** (100 acciones), Secretario: **JOSÉ RAMÓN GUTIÉRREZ** (50 acciones), Vocales: doctores **J.T. ROJAS CONTRERAS** (100 acciones) y **ALFREDO MACHADO HERNÁNDEZ** (50 acciones), Comisario: **MANUEL RINCÓN ORTEGA** (no era accionista). Suplentes: Dr. **JOSÉ LORETO ARISMENDI** (50 acciones), **EDGAR J. ANZOLA**, Dr. **GERMÁN VEGAS** (50 acciones), Dr. **OCTAVIO CALCAÑO** (50 acciones), Dr. **OSCAR A. MACHADO** (40 acciones), **LORENZO A. MENDOZA** (50 acciones), **ISMAEL RUIZ VISO** (no era accionista). De pronto lo que resulta más curioso es justamente la lista de accionistas, entre los cuales se encontraban el General Eleazar López Contreras, Presidente de la República para ese entonces; el Coronel Isaías Medina Angarita, Ministro de Guerra y Marina del gabinete lopecista; el mismo Rómulo Gallegos

(quien tenía el mayor número de acciones), y sigue una lista de noventa y tres personalidades del área industrial, comercial, militar, cultural, y únicamente relacionados con el cine se apuntan los nombres de Edgar Anzola, Antonio Bacé, Salvador Cárcel y Luis A. López Méndez (Marrosu, inédito).

El hecho de que todos estos nombres ligados al gobierno, participen como accionistas, con intereses repentinos en el cine nacional, pone en tela de juicio los argumentos oficiales para el cierre del Servicio Cinematográfico Nacional y del Instituto de Educación Audiovisual, pues pareciera que el traspaso de estos equipos (que dependían del gobierno y por ende "no generaban ingresos") a manos privadas (mejor aún cuando Estudios Avila prometía ser la primera gran empresa de cine en el país), más que acarrear enormes gastos sin ningún beneficio práctico, se traducían en una inversión, que reportaría enormes ganancias a sus accionistas. Con esta especie de nube política comienzan las actividades de esta compañía que además parecía sentar el inicio de la industria de cine en nuestro país.

6. Gaceta Municipal N° 5316, pp. 7-9. Caracas 30 de julio 1938.



Juan de la Calle de Rafael Rivero.

PRODUCCIÓN

La intención primordial de Gallegos al constituir los Estudios Avila era llevar sus grandes obras literarias al cine excepto *Cantaclaro*, cuyos derechos ya habían sido adquiridos por la Fox Film Corporation,⁷ y precisamente encabezaría esta lista la adaptación cinematográfica de *Doña Bárbara*. Se comenzó a trabajar arduamente en el guión y sólo faltaba realizar el casting a los actores que integrarían el elenco del film; sin embargo, "mientras" se iniciaba la producción de los grandes argumentos, la compañía produciría comerciales, cortos, documentales, noticieros. Entonces los Estudios Avila realizan su larga lista de trabajos por encargo oficial (Ver cuadro 1) y así, el "mientras tanto" que se suponía era un período de prueba de los equipos y de preparación para llevar a cabo los grandes proyectos fílmicos, se convierte en un "para siempre" de casi cuatro años durante los cuales se realizaron estos trabajos oficiales.

Es en 1940, luego de anunciar la producción de las películas *Victoria*, *Cantasolo* y *Noche de Canción Romántica*, que finalmente nunca fueron realizadas; cuando los Estudios Avila llevan a la pantalla dos filmes que aparentemente escapan del oficial: *Caracas de ayer* y *de hoy* y *Noche de Vals*, estrenados el 31 de octubre de 1940 en el Teatro Principal y Continental, respectivamente. Ambos trabajos fueron dirigidos por Rafael Rivero, asistido en la fotografía por Juan Avilán y en el sonido por Carlos Poleo. *Noche de Vals* era un corto musical con argumento ligero, interpretado por Carmen Rodríguez Pinzón y Domingo Hurtado; y *Caracas de ayer* y *de hoy*, se presentó como un cortometraje documental, que reflejaba hermosas vistas de dos épocas muy distintas: la Caracas de Simón Bolívar y la Caracas que se anunciaba como la Caracas del futuro. (Este último trabajo al igual que una gran parte de los documentos fílmicos realizados por los Estudios Avila pertenecen a la colección de películas cedidas por Bolívar Films al Instituto Autónomo Biblioteca Nacional).

Luego de un largo período donde Gallegos se debate entre su labor política y su labor como cineasta, donde la infraestructura de los Estudios Avila se convierte repentinamente en sede del partido Acción Democrática, donde el personal técnico de la compañía "trabaja incansablemente" en la producción del filme *Juan de la Calle*, mientras su gran gerente "trabaja incansablemente" en su candidatura para alcanzar la Presidencia de Venezuela, Estudios Avila logra una meta importante: llevar su primer y único largometraje de ficción a la gran pantalla.

JUAN DE LA CALLE

Se inicia la producción de este filme entre los meses de marzo y abril del año 1941. Según Rafael Rivero (1986) el proceso de pre-producción fue bastante largo: visitas a retenes, entrevistas. Luego la producción fue complicada y lenta, Rivero adjudica estas demoras a las indecisiones de Gallegos en cuanto a la filmación de algunas escenas. Una vez concluido el primer montaje, Gallegos sorprendido por su complejidad ordenó destruir el material, finalmente se realizó un montaje colectivo del filme y resultó la joya cinematográfica que muchos vanagloriaron.

"Se inicia la película con la tragedia del niño dejado a la puerta de la calle, porque el padraastro intruso se siente incomodado por la presencia de un ser extraño que pueda importunar el goce de sus apetitos, y de allí en adelante, una vida rota que se deshilacha entre indiferencia y desesperada búsqueda de un camino, al lado o seguido de cerca por miles de vidas en situación semejante, dando tumbos, de aquí para allá, hasta que caen bajo el tutelar abrigo de un refugio creado por el estado para salvar la infancia y para prevenir las caídas dolorosas, las rasgaduras que no habrán de sanar nunca, porque la amargura vertida sobre su corazón infantil es amargura para toda la vida, si una mano buena no pone mieles sobre la tierna existencia (...)"⁸

Es interesante descubrir que pese a que *Juan de la Calle* es el único largometraje realizado por Estudios Avila, no escapa de la dependencia del gobierno, pues este filme es realizado por encargo del Ministerio de Educación "...se trataba de apoyar el avanzado proyecto de este Ministerio donde Rafael Vegas acariciaba la idea de una serie de centros o casas de observación para maestros o retenes destinados a la recuperación de menores marginales y delincuentes" (Izaguirre, 1986).

El 20 de noviembre de 1941, aparece en prensa, por primera vez, la invitación al estreno del filme. Tal era el éxito que se esperaba en esta función, que el día 23 de noviembre se publica en prensa el siguiente anuncio:⁹

AVISO AL PÚBLICO

En vista de la enorme demanda de localidades suscitada por el solo anuncio de la fecha de estreno de la grandiosa película nacional

JUAN DE LA CALLE

y a objeto de brindar mayores comodidades al público participamos que

A PARTIR DE HOY DOMINGO
LAS ENTRADAS PARA
LA FUNCIÓN DEL ESTRENO
DE ESTA FORMIDABLE
CREACIÓN ESTARÁN A LA VENTA
EN LAS TAQUILLAS
DE LOS TEATROS

Principal y Caracas

Efectivamente la Distribuidora Salvador Cárcel, lleva este filme a la pantalla de los Teatros Principal y Caracas en velada de gala el día 27 de noviembre de 1941. Tras una semana continua de proyección en los mencionados teatros, este film desaparece de las carteleras caraqueñas por un lapso de 4 días, luego es exhibida en el teatro Caracas, Coliseo

8. Prieto Figueroa, Luis B. *Juan de la Calle*. Ahora, 17 de noviembre de 1941, pp. 2-3.

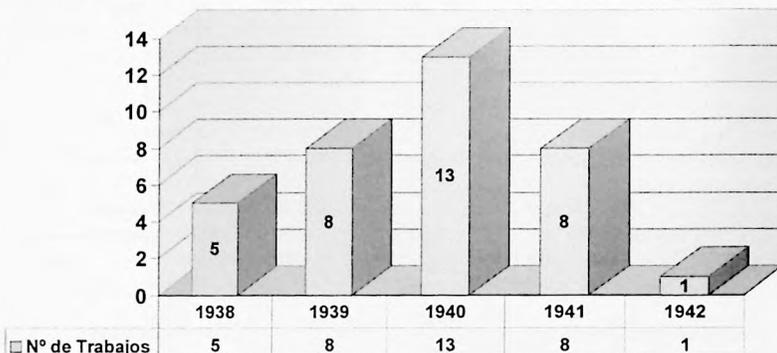
9. *La Esfera*, 23 de noviembre de 1941, p. 12.

7. *Idem*. Nota N° 6.



Antonio Bacé.

CUADRO DE PRODUCCION FILMICA DE LOS ESTUDIOS AVILA



CUADRO 1

1938	1940	1941
<ul style="list-style-type: none"> - Animales de Raza. Documental Nº 1 - Estragos de las llluvias en el Litoral - Noticiero del Ministerio de Educación Nacional - Revista de la Escuela Miliatr. 1938 - Ventuari (?) 	<ul style="list-style-type: none"> - Revista Nacional: Inauguración del Sanatorio Simón Bolívar y de La Colonia Araure. - Noticiero Nacional Avila: La Feria de Valle de la Pascua. - Noticiero de Inauguraciones: Escuela de Aviación Civil Miguel Rodríguez y Hospital de la población en Maracay. - Correccional de la Isla del Burro. - Noticiero Avila: La Goajira, sus indios, su tipicismo. - Noticiero Avila: La Feria de San Cristóbal. - Noticiero Avila: La Antigua Ciudad de Coro. - Institutos Tisiológicos de Venezuela. - Protección al niño tuberculoso. - Obra Antipalúdica del MSAS. - Investigación y lucha contra las enfermedades animales. - Revista en la Academia Militar. - El día del ejército en el Campo de Carabobo (1939-40?). 	<ul style="list-style-type: none"> - Festival Escolar. - Firma del Tratado Colombo-Venezolano. - Transmisión del mando de López Contreras a Medina Angarita. - Un reclamo injusto. - El día del policía.
<p style="text-align: center;">1939</p> <ul style="list-style-type: none"> - Noticiero Nacional: Vistas del Bajo orinoco, La Sierra del Imataca y El Caroní. - Exploración Aurífera del Imataca, encargado por el Ministerio de Fomento. - Noticiero Nacional Avila: Los Mercados Libres del Ministerio de Agricultura y Cría. - Colonia Agrícola en San Juan de los Morros. - Noticiero Avila: Demostradoras del Hogar Campesino. - Noticiero Nacional: Inauguración de las obras petroleras de la Compañía Mene Grande- Oil en el Estado Anzoategui. - Obras Públicas en el Zulia, muelles y barras en Maracaibo, Estragos de las llluvias en el Litoral, Autovías, Gira Inaugural, Carretera Guatire-Caucagua. - Lotería y Beneficencia Pública del Distrito Federal. 	<ul style="list-style-type: none"> - Noticiero Avila: La Goajira, sus indios, su tipicismo. - Noticiero Avila: La Feria de San Cristóbal. - Noticiero Avila: La Antigua Ciudad de Coro. - Institutos Tisiológicos de Venezuela. - Protección al niño tuberculoso. - Obra Antipalúdica del MSAS. - Investigación y lucha contra las enfermedades animales. - Revista en la Academia Militar. - El día del ejército en el Campo de Carabobo (1939-40?). 	<p style="text-align: center;">1942</p> <ul style="list-style-type: none"> - Exposición Equina. <p>Documentos realizados por Estudios Avila, sin referencias del año de producción ni estreno:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Granjas Agrícolas. - Graneros. - Fomento Agropecuario de Venezuela. - Los Llanos de Apure. - Cartografía Nacional. - La Ciudad del Lago. - Correos de Venezuela. - Guardería o Casa de Niños. - División Antimalárica. - Plantación de Arboles. - Caracas Futura Nº 2. - Plan Vacacional en Macuto.

y Continental por tres días consecutivos (9, 10 y 11 de diciembre) y desaparece nuevamente hasta el 17 de diciembre que se exhibe de nuevo en el teatro Continental. Luego de esta fecha no se tienen más referencias hemerográficas de la proyección del film ni en Caracas, ni en las ciudades del interior del país. Como se puede apreciar la exhibición de este único largometraje de los Estudios Avila, luego de su estreno fue bastante irregular y lo que resulta más extraño es el hecho de que tras una estruendosa publicidad antes de su primera proyección, el mismo haya durado tan poco en la cartelera cinematográfica caraqueña, quizás una de las razones fue la preferencia de los filmes extranjeros cuya exhibición parecía reportar mayores ganancias que las obtenidas con la proyección de las cintas nacionales.

La última reseña hemerográfica sobre la proyección del filme, la localizamos un año después de su estreno en Caracas, el 5 de noviembre de 1942, en la revista *Mi Film* N° 54, donde se anuncia sorpresivamente el estreno del film en Colombia:

EL ESTRENO EN COLOMBIA DE JUAN DE LA CALLE

Según información aérea que acabamos de recibir de Bogotá, se efectuó en aquella capital el estreno de **Juan de la Calle**, para cuyo acto circuló la siguiente invitación:

Me es grato participar a Ud. que el próximo sábado 31 del presente mes a las 11 y 30 a.m. en la sala del

TEATRO SAN JORGE

tendrá lugar una exhibición privada de la hermosa película venezolana

JUAN DE LA CALLE

primera producción de Venezuela que viene a esta hermana República.

Esta exhibición de la versión cinematográfica de la obra del gran

novelista venezolano Rómulo Gallegos, está reservada para un grupo de distinguidas personalidades colombianas del alto mundo social, artístico e intelectual. Espero de Ud. y de su honorable esposa el honor de aceptar la invitación que por el presente mes es placentero formularle para el acto mencionado.

De Ud. muy atentamente,

HERNANI PORTOCARRERO

Representante en Colombia.

Bogotá, 29 de Octubre de 1942.

El estreno de esta película venezolana, al cual asistió el Presidente de la República y una nutrida representación de los círculos intelectuales y sociales de la nación hermana, ha sido un rotundo éxito de la antigua productora "Estudios Avila" y de sus artistas, y según información que nos ha sido facilitada en ésta, se efectuará el estreno de **Juan de la Calle** también muy en breve en otros países suramericanos.

Luego del éxito obtenido por los Estudios Avila con el estreno del film *Juan de la Calle* en Venezuela, esta compañía entra en una especie de letargo que la lleva al cese de sus actividades.

QUIEBRA

Era inminente la liquidación de los Estudios Avila, las razones parecían ser sólo dos:

1) Razones políticas: luego del proceso electoral que arrojó como Presidente de Venezuela a Isaías Medina Angarita, los hechos se sucedieron con gran rapidez. Gracias a la ampliación de la base democrática que trajo como consecuencia la venia para la organización de partidos políticos de parte del gobierno del nuevo presidente, se celebra el 11 de mayo de 1941 (mientras se filmaba *Juan de la Calle*) en la sede de los Estudios Avila la Asamblea Constitutiva del partido Acción Democrática, presidido por Rómulo Gallegos; final-

mente, en un acto de masas celebrado en el Nuevo Circo de Caracas el 13 de septiembre de ese mismo año, se funda el partido. Una vez constituida la organización política, los dirigentes dedicaron todo su esfuerzo con intensidad y pasión al trabajo político bajo la consigna de "Ni un solo Municipio, ni un solo Distrito sin un organismo del partido", así se hicieron a la calle y llevaron sus ideales, sus proyectos, sus propósitos hasta cada rincón de Venezuela. En medio de este hervidero de pasiones políticas se estrena *Juan de la Calle* y, luego de su mediano éxito de taquilla y una crítica benévola, Gallegos abandona activamente el cine pues el compromiso político era un nexo demasiado fuerte y su cargo de Presidente del Partido exigía su presencia absoluta en cualquier evento o toma de decisiones.

2) Razones Administrativas: ya desde los inicios de 1941, la producción de trabajos fílmicos de parte de los Estudios Avila había bajado abruptamente respecto a los años anteriores, evidentemente esto trae como consecuencia un descenso en la entrada de capital a la compañía, el cual era invertido ese mismo año en su único largometraje. Sin embargo, los gastos no se correspondían con los ingresos de la empresa, a pesar de las ganancias obtenidas por la exhibición de *Juan de la Calle*. Entonces los accionistas alarmados comienzan a reunirse para dar solución a este problema. Extrañamente estas reuniones nunca llegaron a realizarse por falta de quorum.

Finalmente se decide cerrar la compañía, nombrando como liquidador a Edgar Anzola quien recibe una remuneración del 5% del monto de la liquidación. Sin embargo, el personal técnico de la compañía y el mismo Anzola realizan una serie de propuestas para evitar la clausura de los Estudios Avila: en primer lugar, solicitan 70.000 Bs. mensuales por el alquiler de los edificios, laboratorios y equipos además de un 25% de las utilidades que se pudieran hacer; pero ninguna de estas proposiciones reciben respuesta y se procede a la liquidación (Marrosu, inédito).



La Trepadora de Edgar Anzola.

En ese mismo año (1942) el Ministerio de Obras Públicas ofrece en licitación pública los equipos que conformaban los Estudios Avila y, aparentemente, Luis Guillermo Villegas Blanco los adquiere y crea Bolívar Films.

Pero la obsesión de Gallegos de llevar sus grandes obras literarias al cine, no desaparece con el cierre de los Estudios Avila. Así, en ese mismo año vende los derechos de su novela *Doña Bárbara* a la empresa CLASA de México, donde doce meses más tarde, el 16 de septiembre de 1943, se estrena el filme dirigido por Fernando de Fuentes y durante ese mismo año recibe en México el *Platón de Plata de Clasa Films* y la *Copa de Plata de la Asociación Nacional de Periodistas Cinematográficos Independientes* otorgado a Rómulo Gallegos por el mejor argumento (*Doña Bárbara*). Un año después Gilberto Martínez Solares realiza, también en México, la película *La Trepadora* (1944), basada en la novela homónima de Rómulo Gallegos. En 1945 se lleva a la pantalla *Canaima* (dirigida por Juan Bustillo Oro y estrenada en México el 4 de octubre de 1945) y *Cantaclaro* (realizada por Julio Bracho, exhibida por primera vez el día 24 de enero de 1946 también en la capital azteca); en este mismo año Gilberto Martínez Solares dirige de nuevo una obra de Gallegos, esta

vez se trata del guión especialmente escrito para cine: *La señora de enfrente*, estrenado el 22 de septiembre de 1945 en México.

CONCLUSIÓN

Pese a la meritoria importancia que tuvieron los Estudios Avila, por lo menos en el lapso comprendido entre 1939-1941, por ser la compañía productora venezolana que encabezaba el mercado nacional en cuanto al número de filmes realizados, el sueño de "industrialización del cine" en nuestro país se vio frustrado. Y es que parece un híbrido bastante atípico el hecho de que una compañía que aparentemente surge con la idea de implantar la "Industria de Cine" en un país (definiendo como industria cinematográfica todo el proceso que implica la producción-distribución-exhibición de materiales fílmicos que permitirían a Venezuela participar en el mercado comercial mundial), se constituya en la prolongación "privatizada" de los entes gubernamentales y permita que el valioso "mientras tanto" se convierta en el enemigo principal de las metas establecidas. **Estudios Avila, Compañía Anónima Cinematográfica Venezolana**, es uno más de los tantos sueños industriales que hemos tenido en Venezuela, donde la experimentación y lo onírico parecie-

ran ocupar el mismo espacio dentro de la realidad y donde las concreciones y los logros se encuentran inalcanzables en el terreno de la irrealidad.

Juan de la Calle. (Venezuela, 1941). *Dirección:* Rafael Rivero. *Guión:* Rómulo Gallegos. *Fotografía:* Antonio Bacé. *Sonido:* Antonio J. Robles, Luis Capriles. *Decorados:* Alberto Yunyét. *Corte y Montaje:* Rafael Rivero, Jacobo Capriles. *Maquillaje:* J.J. Márquez. *Laboratorio:* Enrique D'Lima, J. Capriles, J. Martínez, Ana M. Sánchez. *Asistente de filmación:* Napoleón Ordosgoitti. *Electricista:* Luis Bernal. *Música:* Prudencio Esaa ejecutada por Eduardo Serrano y su orquesta. *Intérpretes:* Raúl Izquierdo, Gilberta Marco, Rafael Bravo, Oscar Kleim, Domingo Hurtado, León Bravo, Luisa Silva, Ezequiel Sánchez, Don Timoteo, Isabel de Veracochea, María Luisa Moncayo, Juanita Torres, Luis A. Riera, Oscar Vera, Pedro Aponte, J.J. Márquez, Augusto Colombet, E. D'Lima, Juan Ford, Enrique Benschimol, Cruz Miranda, Héctor Murga, Omar Riera, Evelina Chalons, Andrés Gallardo, Emilia Gómez, Reneo Pedrozo, Carmencia Rodríguez, Héctor Silva. "Es propiedad de Estudios Avila y Consejo Venezolano del Niño". (Fuente: Video del filme localizado en Archivo Fílmico de la Fundación Cinemateca Nacional).

Fuentes:

- ANTILLANO, Pablo.
1980 *Rómulo Gallegos: la batalla con el cine*. En: Iconografía de Rómulo Gallegos. Biblioteca Aya-cucho. Caracas.
- COLMENARES BORREGO, Karem.
1996 *Estudios Avila 1938-1942*. Tesis de Grado. Escuela de Artes. Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- Inédito. *Filmografía Venezolana 1897-1938*. Fundación Cinemateca Nacional.
- IZAGUIRRE, Rodolfo.
1986 *Gallegos y el cine*. En Pardo, Isaac y Sambrano Urdaneta, Oscar (Coord) Rómulo Gallegos Multivisión. Ediciones de la Presidencia de la República. Caracas.
- MARROSU, Ambretta.
Inédito *Los modelos de la supervivencia*.
- ORDOSGOITTI, Napoleón.
1984 *Gallegos el poder y el exilio*. Editorial Domin-go Fuentes y Asociados. Caracas.
- RIVERO, Rafael.
1986 *El Cineasta*. En Pardo, Isaac y Sambrano Urdaneta, Oscar (Coord) Rómulo Gallegos Multivisión. Ediciones de la Presidencia de la República. Caracas.
- VIÑAS, Moisés.
1992 *Índice Cronológico del cine mexicano 1896-1992*. Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Universidad Autónoma de México. México.

DISPONGA USTED DE LAS CÁMARAS

PATRICIA KAISER

DICEN Y HACEN

RCTV -como ahora se hacen llamar- inauguró recientemente un nuevo espacio, donde se conjugan la ironía y la información. Se trata de un noticiero político -o como ellos lo tildan Revista política-, titulado *Dicen y Hacen*, conducido por dos veteranos como lo son Alba Cecilia Mujica, recordada por *El Observador*, y Miguel Angel Rodríguez, quien una vez salido de las filas de TeleVén, llevó magistralmente al ya fallecido *Lo de Hoy es Noticia*.

Ideado por la *VP de Información y Programas Especiales*, que está bajo el mando de Julián Isaac, quien una vez abandonada la pantalla, asumió el reto de dirigir parte de la programación del canal de Bárcenas; y bajo la producción ejecutiva de Dioneila Abreu, *Dicen y Hacen* tiene como finalidad, informar al espectador sobre los sucesos políticos más importantes de la semana en curso. Pero como la política venezolana ha dado un giro en estos últimos tiempos, el enfoque de este programa dista mucho de los ya conocidos espacios de entrevistas (véase *La Entrevista de la Mañana* y *Diálogo con*, de *Televen*; *Los Peñonazos de Peña* y *Vox Populi*, de *Venevisión*, y el ya mencionado *Lo de Hoy es Noticia*). *Dicen y Hacen* busca más bien, retomar un poco la ya disuelta pareja de Ana María y Mingo, que enfrentaba a sus invitados con preguntas directas y nada complacientes.

Estructurado a partir de tres bloques, este Noticiero aboca cada emisión a un problema específico, para el cual invitan al estudio al protagonista de la disputa. El primer bloque que le da apertura, está estructurado a partir de una serie de VTR elaborados con una carga de ironía que ofendía a muchos, los cuales representan de manera contundente el panorama político (y problemático) del país. Este abre boca, conlleva directamente a señalar a un *culpable*, quien estará sen-

tado en la palestra durante el segundo bloque.

Esta entrevista está llena de videos que hacen referencia y contrapartida a la postura del invitado, quien deberá defenderse no sólo de las concretas interpelaciones de Miguel Angel y Alba Cecilia, sino también, de una serie de personalidades y encuestados que aparecen en los videos. Esto hace que, aún cuando sea un programa grabado, se le de un aire de estar en vivo, pues el entrevistado se debate entre sus entrevistadores y los encuestados, via video wall.

El último bloque, se dedica enteramente a comentar, a través nuevamente de videos, las noticias políticas de la semana; haciendo un collage entre tomas varias, artículos y titulares de prensa, sin dejar pasar momentos casi históricos, que el espectador no debe olvidar para lograr comprender el panorama actual.

Lo que hace interesante este programa, escrito por Alicia Castillo, Alba Cecilia y Miguel Angel, es que parte de una nueva concepción de la política. Ya para todos es noticia, el que el venezolano dejó hace mucho tiempo de creer en los aparatos partidistas, que hace mucho que estamos cansados de la *indefinición ideológica de los líderes* (palabras textuales de Miguel Angel), y de los típicos líderes impuestos por los partidos. También estamos hartos de, que cada vez que un político -o funcionario a cargo de- se sienta a dialogar con los medios, éstos sean complacientes, y evadan el problema de fondo, a cambio de una fuerte inversión monetaria en época de campañas electorales.

Pero *Dicen y Hacen*, sabe todo esto, razón por la cual ha estructurado su programa, a partir de esta nueva Venezuela. En una futura campaña política, en la que los líderes han salido del vientre materno que los acogía -quizá con excepción de Chávez- el ojo no está puesto en los partidos -amén de nunca dejar de ser noticia, véase Alfaro Ucero- sino más bien en los protagonistas y

en sus relaciones con el poder y con nuestro país.

Hacer política no es fácil, pero hablar de ella es mucho más difícil, es por esto que la ironía y crítica, son la bandera de este nuevo espacio. Atrás quedaron los tiempos en que éramos complacientes, atrás quedaron los días en que el venezolano se decía ingenuo. La televisión y nosotros los televidentes, necesitamos de un programa que se inicia en una de sus emisiones, con *El clásico Presidencial del 98*, narrado cual carrera de caballos y liderizado por Irene, Chávez, Claudio y Salas Römer. De un programa donde el problema de la cedulación venezolana, es matizado con música de Bach, y protagonizado por los cementerios. De un programa donde Irene, hoy dice una cosa y mañana, en Italia, hace otra. De un programa donde se nos recuerde, que el principal promotor del abandono a los partidos tradicionales, es nuestro actual Presidente de la República.

Dicen y Hacen. Conducido por: Alba Cecilia Mujica y Miguel Angel Rodríguez. *VP de Información y Programas Especiales*: Julián Isaac. *Gerente de Información*: María Isabel Arriaga. *Gerente de Producción*: Samuel Bellitti. *Producción Ejecutiva*: Dioneila Abreu. *Producción*: Alicia Castillo. *Equipo de Producción*: Luisa Jiménez, Ribén Guzmán. *Guión*: Alba Cecilia Mujica, Miguel Angel Rodríguez y Alicia Castillo. *Edición*: Alicia Castillo, Dioneila Abreu y Luisa Jiménez. *Dirección*: Pedro Guacarán.



RAZONES DEL CINE DE IBEROAMÉRICA Y ESPAÑA

POR QUÉ HACEMOS CINE
50 testimonios de directores de Latinoamérica y España. 1997. Ajuntament de Lleida.

Cuando hace quince o veinte años se hablaba de "cine latinoamericano", la expresión me parecía tópica (o utópica), una construcción que hacía pensar en un cine muy sufrido o, en todo caso, en algo hecho con las uñas. Recuerdo las películas de Glauber Rocha (sobre todo *Dios y el diablo en la tierra del sol*) en otra de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*; en *Reed, México insurgente*, de Paul Leduc; *Lucía de Solís* y *El chacal de Nahueltoro*, cuyo director se me escapa. Todas ellas muy representativas de un cine tercermundista muy en boga por los años 60, que "cuestionaba" el capitalismo, la sociedad opresora, etc. En todo caso, se trataba casi siempre de un cine realista o socialista, exceptuando, claro, la concepción mágico-religiosa de Rocha sobre el sertón u otras películas basadas en narraciones literarias, como las realizadas

sobre textos de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, de Carlos Velo), las cuales sobrepasaban la mera tesis social.

No sé exactamente cuando el cine de Hispanoamérica comenzó a deslastrarse de este sello donde aparecían sólo países sufrientes, donde lo testimonial prevalecía sobre lo creativo o lo artístico. En cualquier caso, serviría remitirse a un ejemplo aislado, el film de Paul Leduc *Frida*, donde se imponen un lenguaje y una personalidad sobre un afán de denuncia. Hace años vi una película argentina, *Tangos, el exilio de Gardel*, que me pareció de una gran belleza y maestría, y donde al fin yo le veía al cine hecho en nuestros países una calidad ganada por sí misma, con la conquista de un lenguaje. Es particularmente alentador que a partir de los años 80 hayan surgido realizadores con una visión diversa de la realidad, y que el espectro cinematográfico se haya ampliado de manera considerable. De este modo, es posible seguir pistas conceptuales en la historiografía fílmica de México, Argentina, Brasil o Colombia sin experimentar complejos, pues lamentablemente vivimos a la sombra de los países tecnológicamente desarrollados, aunque no sea precisamente en los Estados Unidos donde se esté haciendo actualmente el mejor cine, y tampoco donde se hagan más películas (India y China son los países donde se filma el mayor número de películas al año). De hecho, cineastas como Fellini o Bertolucci aventajaron en su tiempo a los americanos, y hoy por hoy, pese al descuelle de las luminarias americanas (Coppola, Stone, Allen, Scorsese, Altman, etc) el cine dominado por tecnología y efectos ha ido declinando en cuanto arte, y países como Francia o Inglaterra le aventajan en la factura de un cine de autor (Jeunet y Caro, Danny Boyle, K. Branagh). Pudiera decirse que el cine de Argentina, Cuba o México se ha ido adhiriendo a una corriente internacional que realiza su trabajo sin ningún tipo de inhi-

biciones históricas o éticas, pese a las naturales limitaciones materiales a que se enfrentan en el proceso de producción, asumiendo el oficio con alegría y profesionalismo.

Algo de esta alegría se trasluce en el libro *Por qué hacemos cine*, publicado por el Centro Latinoamericano y el Ayuntamiento de Lleida. Su edición es una consecuencia de la 3ª. Muestra de Cinema de Latinoamérica propiciada por el Ayuntamiento que ha venido convocando a este evento con un empecinamiento admirable. El libro se deja leer con frescura; no es de entrevistas ni de crítica, sino un volumen contenido de los testimonios directos de los propios cineastas, participantes de la última edición realizada en la catalana ciudad de Lleida. Tanto el prólogo del Director de la Muestra —Juan Ferrer— como las palabras introductorias del Alcalde de Lleida —Antoni Surana i Zaragoza— han sido publicadas en catalán y español; cuestión que lejos de deslucir nos asoma, aunque fuese por un instante, a la hermosa lengua catalana.

Se trata de treinta y un cineastas de Latinoamérica, donde se hallan representantes de casi todos los países, y de diecinueve españoles, que vierten de manera franca sus opiniones, concepciones, recuerdos y hasta elucubraciones sobre lo que ha sido para ellos el cine. Conviven aquí veteranos con jóvenes, y cada uno aporta una reflexión acerca de su peculiar concepción del tema. Difícil entresacar textos de éste o aquel o dar primacía a un cineasta sobre otro (son cincuenta en total), pues la mayoría dice cosas interesantes. Coincido, no obstante, con lo anotado por Juan Ferrer: "el cine de habla hispana siempre tiene que rodar en contra" o "Cada vez que en España hablamos de cine iberoamericano, no podemos evitar una incómoda y vergonzosa sensación de mala conciencia, ya que éste es un país que debiera mostrar una viva cercanía, tanto por compartir el mismo lenguaje

como claves culturales y artísticas." Al mismo tiempo, podría agregarse, se hace visible entre los cineastas de nuestros países una complicidad y un compromiso de ir hacia adelante.

Sin embargo uno de ellos, el mexicano Paul Leduc, proclama la muerte del cine en un texto que tiene mucho de poético, aunque por otra parte es estimulante advertir la presencia de mujeres cineastas —tres españolas, una boliviana y una venezolana— y notar en ellas genuinas condiciones para conseguir sus objetivos. En el caso de la venezolana Margot Benacerraf, es de lamentar que siendo una figura consagrada desde hace tantos años y teniendo talento y posibilidades, no haya hecho más películas, aunque es de admirar su plena dedicación a divulgar e inyectar vigor al cine de nuestro país. Otro venezolano presente en el libro, José Ramón Novoa, habla de tópicos atractivos como los de llevar a cabo "historias extremas sobre la condición humana, los deseos y lo prohibido. La libertad y el sueño de los hombres..." o aquello de "poner a reflexionar a una audiencia a través del entretenimiento"; sin embargo, no le hacía falta alardear: "*Sicario* (su película) es de gran éxito nacional e internacional, siendo la película más premiada y con mayor éxito de público en Venezuela en los últimos tiempos..." Espero entonces que a otro joven director venezolano que acaba de dirigir a Emma Thompson en la isla de Margarita no se le vayan a ir los humos a la cabeza demasiado pronto, sino que esta experiencia con la gran actriz inglesa le sirva de aprendizaje. Sobre ello, sin embargo, habría que decir que los premios en los festivales de cine dicen muy poco acerca de la calidad real de las obras; la mayoría de las veces sirven sólo como mecanismo publicitario o turístico. Esperamos, por eso, que esta muestra de Lleida no se convierta nunca en festival.

Cosas al azar llamaron mi atención: Joaquín Onistrel, de

España, quien nos dice que "la comedia española ha logrado a través de los años convertirse en el género que de manera más genuina identifica al cine español (...) de entrada ya sabes que debes evitar las escenas de acción", cuestiones que aún siendo polémicas, tienen algo de cierto. Manifiesto mi admiración hacia Arturo Ripstein, de quien me impresionó su *Profundo carmesí* y la sinceridad de Gabriel Retes, cuya película *El bulto*, ya casi un clásico contemporáneo, surgió de su propio fracaso, del día que despertó de un largo sueño debido a una observación de sus propias hijas, y se puso a filmar. Descubrir al compositor y cantante Leonardo Favio haciendo de cineasta concienzudo. Volveme a encontrar a Antonio Giménez Rico, a quien escuché en Zacatecas (México) ideas genuinas sobre su oficio en una Mesa Redonda del Congreso Internacional de la Lengua Española. No sabía que de crítico de cine había pasado a director (si lo busca en la página 115 del libro no lo va encontrar, sino en la 125.) Si sólo acuden a esa muestra cineastas, tengo pocas esperanzas de acudir (no obstante, anoto dirección postal: Apartado 14 954 La Candelaria 1011-A Caracas Venezuela) a ver películas y a conocer Lleida, ciudad que me perdí durante mi feliz estancia en Cataluña, a finales de los años 70 y comienzos de los 80.

Grata y triste sorpresa final: que el volumen está dedicado a Tomás Gutiérrez Alea, cineasta cubano fallecido en 1996, sobre quien su esposa, la actriz Mirta Ibarra, lee unas hermosas palabras en el marco de la muestra.

En fin, serían demasiadas citas en un espacio tan corto. Apenas si podría registrar la familia cinéfila que aquí se encuentra, por orden alfabético de nombres, dejando a los países como acertijos: Manuel Antín, Luis Urqueta, Juanma Bajo Ulloa, Mariano Barroso, Margot Benacerraf, Fernando Birri, Oscar Blancarte, Roberto Bodegas, Iciar Bollain, Juan Sebastián

Bollain, Sergio Cabrera, Silvio Caiozzi, Fernando Colomo, Octavio Cortázar, Jaime de Armiñán, Anxton Ezeiza, Leonardo Favio, César Fernández Ardavin, Julio García Espinosa, Antonio Giménez-Rico, Tomás Gutiérrez Alea, Chus Gutiérrez, Alberto Isaac, Juan José Jusid, Gonzalo Justiniano, Bebe Kamin, Ricardo Larraín, Alberto Lecchi, Paul Leduc, Eva Lesmes, Marcos Loayza, Mela Márquez, Basilio Martín Patino, Jacobo Morales, José Ramón Novoa, Joaquín Oristrell, Luis Ospina, Enrique Pineda Barnet, Juan Pinzás, Francisco Regueiro, Gabriel Retes, Arturo Ripstein, Juan Bautista Stagnaro, Eliseo Subiela, Augusto Tamayo, Jesús Salvador Treviño, Alfonso Ungría, Íñigo Vallejo-Nágera, Luis Vera y Carlos Zabala.

A todos ellos, gracias por este compendio de razones que enriquecen sus respectivos mundos de celuloide.

GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN

Dos libros de la conocida periodista brasileña Helena Salem acaban de salir:

Nelson Pereira Dos Santos (*Cátedra/Filmoteca Española, Sígno e Imagen/Cineastas Latinoamericanos*; Madrid 1997; 406 pp.)

León Hirszman, el navegante de las estrellas (*Artemidia Rocco, Río de Janeiro* 1997; 327 pp.).

En el primero, la autora quiere contar la historia moderna del cine brasileño a través de la vida y la obra del "padre espiritual o hermano mayor" de los cineastas que integraron el Movimiento del Cinema Novo vis-a-vis a la cultura brasileña de la época. Con una completa filmografía, anécdotas, y reminiscencias personales del director de *Vidas Secas* y *Memoorias de la cárcel*. La versión original del libro salió en 1987, su segunda edición en 1996 y ahora traducido al español en una edición de la Filmoteca Española.

El segundo libro es más reflexivo y Salem quiso hacerlo como una forma de repensar la cultura y el origen judaico que influyó la obra de Hirszman, "militante comunista, ciudadano del mundo, místico, racionalista, delirante, que nunca dejó de buscar, de indagar", y creador de *San Bernardo* y *Ellos no usan black tie*. Ambos libros en donde la autora entrevistó unas 72 personas, en el caso de narrativa y gran rigurosidad temática, son imprescindibles para entender el cine brasileño contemporáneo, a través de dos pilares de su cinematografía.

Helena Salem que prepara en la actualidad un libro sobre el rol de la mujer en el cine de Brasil nació en Río de Janeiro. Es ampliamente conocida en los círculos periodísticos brasileros. En 1973 cubrió en Egipto la guerra del Yom Kippur. Autora del libro *Qué es la cuestión palestina?* y

Entre árabes y judíos: un reportaje de vida. Con Jorge Bodansky realizó en 1986 el documental *Iglesia de los oprimidos*, basado en un libro de su autoría. En 1988 publica: *90 años de cine: una aventura brasileña*. Helena Salem escribe regularmente sobre cine en el periódico Estado de Sao Paulo y es una presencia constante en los festivales de cine.

LUIS SEDGWICK BÁEZ

Publicaciones recibidas

Acusamos recibo y mucho agradecemos el envío de:

Cinema d'oggi. Roma (Italia). Quattordicinale d'informazioni cinematografiche. Dirigida por Carmine Cianfarani.

Cine-oja. Caracas (Venezuela). Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Director: Alfredo Roffé.

Cinema Sud. Unica revista del cine político. Fundada por Pier Paolo Pasolini en 1959. Avellino (Italia). Dirigida por Camillo Marino.

La Gran Ilusión. Revista de Cine. Lima (Perú). Editada por la Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, Facultad de Ciencias de la Comunicación.

Imagen. La cultura confrontada. Caracas (Venezuela). Editada por el Consejo Nacional de la Cultura. Dirigida por Luis Alberto Crespo.

Sin Cortes. Cine, Video y T.V. Edición Internacional. Editada en Buenos Aires (Argentina). Dirigida por Juan José Minatel.

Ciclo... Circulación ... Revolución La conciencia multimedia

Entrevista con Alexandra Meijer-Werner

BENJAMÍN VILLARES PRESAS.



Kreislauf, 1997. Video. Instalación III Salón Pirelli de Jóvenes Artistas.



Dancevideo, 1993.



Alexandra Meijer-Werner.

Eugenia Meijer-Werner.



La potencialidad de los medios y la expansión de la conciencia se dan la mano en diversidad de manifestaciones artísticas. Así, las instalaciones multimedia poseen grandes ventajas a la hora de canalizar las expresiones y hacer llegar los mensajes de manera más efectiva.

Esta asertividad mediática está muy bien manejada en los dos más recientes trabajos de Alexandra Meijer-Werner presentados en el III Salón Pirelli de Jóvenes Artistas en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber y en la Sala experimental del Museo de Bellas Artes. "Kreislauf" y "Ouroborus" son una muestra de una de las posibles direcciones más marcadas del arte audiovisual contemporáneo. Sobre conceptos colectivos, procesos emotivos y libertades expresivas cabalga esta joven promesa de la conciencia multimedia.

Benjamín Villares Presas: *Como llegaste a escoger el video como tu medio expresivo fundamental, ya que eres artista multimedia pero utilizas el video en casi todos tus trabajos. Tienes una relación directa con la danza, el performance y el video.*

Alexandra Meijer-Werner: yo no me considero artista plástico, ni videoartista ni ninguna de esas definiciones. A mí lo que me interesa más es llegar a nuevas fronteras y apenas estoy empezando a probar y probablemente en un futuro mi trabajo estará constituido por otra combinación pero en este momento el video es el medio que más me parece el más multimedia en sí mismo, entonces, cuando yo empecé a estudiar Arte, siempre tenía la idea del multimedia. El que más me llamó la atención fue el cine porque es multimedia en sí. En cine se trabaja con movimiento, espacio, sonido, etc. No es como cuando te especializas en escultura. Las artes plásticas son como más cerradas. Cuando yo comencé con el cine, por su multidimensionalidad, me sentí limitada por su espacio definido, es decir, siempre esta separado de ti; ya que hay mucha acción y movimiento en la obra en sí, pero una vez que se ha terminado se separa, la obra en la pantalla y el público sentado observándola. Empecé a sentirme frustrada con esa limitación. Yo estaba mucho más interesada en como crear experiencias que fueran sensoriales para el público. Que el público viva las experiencias. Una buena película te marca, te hace reflexionar y

cuestionar más que una pintura por ejemplo, esa es otra de las razones por las que me interesó el video. Yo creo que lo que siempre me interesó realmente fue trabajar con gente, más que hacer arte, pero me interesa trabajar con personas no solamente a nivel intelectual, sino con la totalidad, los sentidos y las percepciones, allí fue cuando comencé a experimentar con romper el espacio del cine, la pantalla bidimensional. Incluyendo elementos humanos, la danza, la expresión corporal, la que muchas veces dice más sobre estados anímicos que las palabras.

Todo esto, la danza, el video, los sonidos las he utilizado buscando expresiones más profundas del ser humano.

Benjamín Villares Presas: *¿Cuál es la diferencia entre el cine y el video, como después de haber hecho cine, te hayas decidido por el video?*

Alexandra Meijer-Werner: La principal diferencia es de carácter económico. Debido al carácter experimental y mi forma de trabajo, sin guión definido, el video es menos costoso, la idea es que la obra se vaya conformando a partir de un concepto, tenga su propia vida, su propia información y uno funcione como un ente canalizador. Yo siento que el artista debería funcionar más como un canal, lo que tu vas decidiendo, lo vas interpretando. La información se va dando a través de los accidentes, de la intuición, etc. De esa manera yo trabajo. Tengo un tema y comienzo a indagarlo con otras personas, trabajé con el subconsciente, indago mucho sobre mis sueños, mis sensaciones. Mi investigación requiere mucha atención a los sentidos, como si uno fuera una parábola, en esos momentos las cosas van fluyendo. Yo creo mucho en la sincronización. Yo grabé muchísimo, por ejemplo en "Kreislauf" estuve un año grabando imágenes de sensaciones, de sueños. Llevaba a los bailarines a un paisaje natural y dejaba que el paisaje los informara, les contaba las emociones que me interesaban pero no les dictaba pautas de como moverse, etc. solo les contaba historias, sueños como para que entraran en el humor, la atmósfera. Ellos interpretan y después yo interpreto sobre sus interpretaciones.

Todo esto solo lo puedo hacer en video, ya que es el medio que me permite grabar todo ese material y después hacer la síntesis.

Benjamín Villares Presas: *¿No te parece que el video tiene una especificidad que le permite interactuar con otros medios más libremente?*

Alexandra Meijer-Werner: Sí, no es solamente el aspecto económico, me da más libertad de experimentar. Ahora, yo no soy una persona muy tecnológica, me siento algo intimidada por la tecnología. El video es el medio más sencillo para jugar, yo lo veo como un juego, para experimentar con efectos, espacios, etc. Puedes realizar tus ideas más de inmediato con el video. A mí no me gusta el video en monitor, me siento muy limitada. Mi dilema siempre fue que me parece mucho más poético el cine proyectado, pero al mismo tiempo quiero romper el carácter bidimensional de esa proyección, ahora el video también se puede proyectar aunque exista el pro-

blema de la visualización de los pixels, que me gustaría más que se viera entre luces y sombras como el cine, pero el video evoluciona tan rápido que no dudo que a la larga esos problemas se minimicen.

Benjamín Villares Presas: *Sientes entonces que el video tiene una triple ventaja de la maleabilidad, inmediatez y el factor económico. ¿Existe la posibilidad de que cualquiera haga video?*

Alexandra Meijer-Werner: Yo creo que todo el mundo puede hacer video, lo difícil de lograr es la síntesis. Todas las etapas son interesantes, pero en la etapa de síntesis es la que más discernimiento requiere. Yo no trabajo con historias lineales, me interesa más el lenguaje del sueño ya que tiene un carácter polisémico. Para mí lo más importante es conocer la variedad de interpretaciones del público.

Benjamín Villares Presas: *¿Consideras que tienes alguna línea conceptual, temática ó formal en tu trabajo?*

Alexandra Meijer-Werner: Lo primordial es la intención. Dentro de esa intención es donde van encajando las técnicas y las líneas formales y conceptuales. Mi intención siempre ha sido y cada vez más, no hacer el arte por el arte, por decoración, entretenimiento, etc., sino el de tocar a las personas, por eso mis temas siempre son sobre la vida, los ciclos, los nacimientos, la muerte, la naturaleza, nuestra conexión con ella, nuestra alma y espíritu. En ese sentido siempre son espirituales, se trata de indagar sobre el ser humano. Por eso trabajo con psicología y terapia expresiva. El arte como un medio terapéutico. Es el lenguaje de tú ser. Allí yo experimento con todo, quisiera incluso que fuera una experiencia integral, trabajar con el olfato y el tacto también; que te lleve a estados emotivos profundos.

Benjamín Villares Presas: *Tu estudias cine y actualmente estas estudiando terapia expresiva. Explicanos un poco como estás combinando ambas disciplinas.*

Alexandra Meijer-Werner: La terapia expresiva es una rama de la psicología. Tiene dos vías, la primera en la que se busca que la persona se exprese creativamente, no tiene que ser artista, se trata de que reconozca que todo esto se encuentra dentro de tí, que el cuerpo lleva esa información, que aprenda a utilizarlo. La otra vía es que tú trabajas ya conscientemente con los colores, sonidos, las posiciones que influyen tu estado anímico.

Benjamín Villares Presas: *¿Con cuál de las dos líneas trabajas tú?*

Alexandra Meijer-Werner: Con una combinación de ambas. De cualquier forma la terapia expresiva, dentro de todo sigue teniendo un aspecto muy clínico. Ante esto me siento limitada y he tratado de combinar esta con el pasado que es el cine. Yo siempre he sentido que el cine es un medio muy terapéutico. También me involucré con el Shamanismo" estudiando las maneras antiguas de la curación. La forma más antigua de curación ha sido el



Kreislauf, 1997.



On communication, 1994. Video instalación.



On communication, 1994.



Proyecto Ouroboros. Instalación Multimedia, Museo de Bellas Artes.



arte a todas las culturas asiáticas, africanas y americanas. Todas ellas manejaban esto con la pintura, la danza, el sonido para dejar ver tu mundo interior; lo usaban tanto como representación de los estados internos como medio para volver a conectarte con ellos.

Entonces ahora mi propuesta de hacer arte performático, experiencias artísticas que sean terapéuticas para el público, todavía no lo sé, es lo que estoy experimentando ahora.

Benjamín Villares Presas: *Estás encontrando las varias respuestas.*

Alexandra Meijer-Werner: Exacto, estoy probando a ver si puedo lograr una interactividad con el público. Cada vez más me interesa que el público entre en las obras, se encuentre consigo mismo en la interacción.

Benjamín Villares Presas: *Estás en estos momentos participando en eventos tan importantes como el III Salón Pirelli de Jóvenes Artistas y has presentado acciones multimedia en el Museo de Bellas Artes, como ha sido tu experiencia con los museos y coméntanos si piensas continuar con el medio "plástico".*

Alexandra Meijer-Werner: Mi primera instalación de video importante (he realizado otras) en sí fue la que mostré en el Pirelli, que es la que rompe el espacio, trabaja con la idea del ciclo (Kreislauflauf), sentí la necesidad de llegar a un público más grande, para estudiar al público, observar la interacción. No es que me interese en sí el museo, sino que me dijeron que tenía una oportunidad ahí y aplique. Me interesa utilizar elementos terapéuticos dentro de contextos como museos, la calle... diversidad de público, todo tipo de clases sociales... yo trabajo mucho con la línea de Jung del subconsciente colectivo.

Benjamín Villares Presas: *Te consideras psicólogo, artista, cineasta. Con qué te identificas más.*

Alexandra Meijer-Werner: Me estoy graduando en "Estudios Interdisciplinarios", allí tu mismo te diseñas tu propio post-grado, yo misma me estoy diseñando mi propia dirección, así que no soy artista ni psicólogo... soy un ser interdisciplinario.

Benjamín Villares Presas: *¿Cómo se comportó el público en tus instalaciones del "Sofa Imber" y el MBA?*

Alexandra Meijer-Werner: Tuve todo tipo de experiencias en el MBA hay gente que se me acercó llorando, fascinada y aterrada... todo con mucha intensidad emocional. En el Pirelli fue muy interesante porque se me presentaron personas que entendieron por qué el círculo, ellas entendieron que la obra era sobre ellos ya que es un simbolismo sobre el ser humano así que tiene que ver con cada uno de nosotros... otras personas me comentaban sobre el relax que les producía la interacción con la obra... Estamos manejando mucho la agresión, la frustración, la depresión y a mí me interesan mucho más los temas sobre la vida, más positivos... El tema de "Ouroborus" en el MBA era la crisis como tierra fértil para nuevas posibilidades.

Benjamín Villares Presas: *Eres "New age", crees en un cambio generalizado a partir de un proceso evolutivo.*

Alexandra Meijer-Werner: Hay una carga muy fuerte en los términos "New Age", casi como una etiqueta comercial, en ese sentido no... en otro sentido sí, creo en el cambio de conciencia, que a través de nuestra crisis aprendemos a buscar caminos... tu no sabes que estas saludable si no has estado enfermo por lo que todas estas agresiones y violencias no son un fin, son procesos que nos llevarán a otro paso evolutivo, por eso creo en la importancia de traer mensaje positivo. Usar el arte como para crear conciencia y traer esperanza.

Benjamín Villares Presas: *¿Háblanos un poco sobre el aspecto técnico de tus trabajos?*

Alexandra Meijer-Werner: Por ejemplo en "Kreislauflauf" trabajé con 16 mm, hi 8 y super 8. Es una pantalla circular que tiene tres películas (video) que están sincronizadas que crean un ritmo y que las imágenes son oníricas, del subconsciente, pero que la obra es interactiva en el sentido de que el público puede ver de varios lugares y que cuando camina por afuera proyecta su sombra y ve a los que están dentro de la pantalla... la imagen del público se integra dentro de la imagen de la obra. Allí trabajé con tres proyecciones de video, siempre trabajo con proyectores porque me interesa el espacio... editado lineal y no lineal.

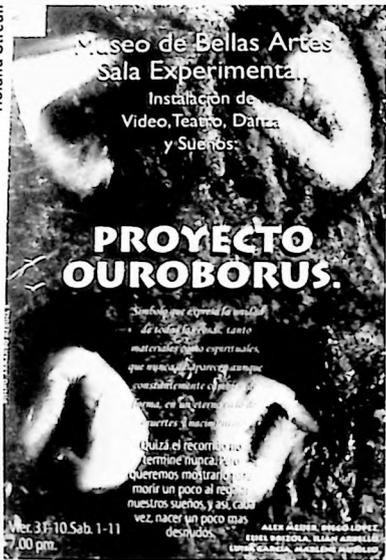
En "Ouroborus" trabajé en hi 8... pero también con danza, teatro y música... los cuatro videos proyectados, parte del espectáculo integral fueron editados en no lineal... Este es el trabajo que más se acerca a lo que quiero lograr yo busqué un grupo de artistas de 20 a 40 años de edad, de diferentes clases sociales y de diversos lenguajes artísticos. Durante un tiempo realice con ellos ejercicios de experiencias internas expresadas a través del cuerpo, lo visual, etc. ... Trabajamos la técnica de "renacimiento" una especie de regresión hasta la experiencia del nacimiento, pero en la naturaleza, pertenecer a un ambiente más grande y eso viene de una vieja tradición shamanica donde a los 7 años de edad el niño hace un ritual en el que él se conecta el cordón umbilical a la madre tierra... basada en esa idea cada quien escogió el elemento donde quería nacer, se grabó y las edité.

Yo interpreté estas experiencias artísticamente y lo más interesante fue que al proyectarse los videos en el espacio de la sala experimental el público también se identificó cada quien con su elemento (agua, tierra, aire y fuego)... fue terapéutico para los artistas y para el público una experiencia de identificación.

Benjamín Villares Presas: *Después de haber vivido todas esas experiencias con el multimedia ¿tú volverías a hacer cine?*

Alexandra Meijer-Werner: No, no podría. El cine me encanta pero quiero experimentar más... me encantaría experimentar con holografía en interface por ejemplo.

Roland Streull



Instalación Multimedia, Museo de Bellas Artes.

Roland Streull



Proyecto Ouroborus. Instalación Multimedia, Museo de Bellas Artes.



De izq. a der: Elizabeth Berrington, Marianne Jean-Baptiste, Brenda Blethyn, Timothy Spall, Phyllis Logan, Claire Rushbrook y Lee Ross en *Secretos y mentiras* de Mike Leigh

**Secretos y Mentiras,
Lost Highway,
The Game, Invasión,
Siete años en el Tibet, Gattaca,
The Ice Storm, Es o no es,
Alien.**

SECRETOS Y MENTIRAS

Quizás pudiera pensarse que debido al hecho de estar casi constantemente alimentados por el cine de Hollywood, un cine que cada día es más estéril y predecible, a nosotros nos resulte fácil considerar al séptimo film de Mike Leigh una de las obras más importantes estrenadas durante 1997. Lo que demuestra *Secretos y mentiras* no es sólo la validez de lo sencillo y de lo simple cuando inevitablemente se tiene que enfrentar a la parafernalia de una industria que se hunde cada vez más en el frío universo de la tecnología, sino que también su proposición incluye que en dicho enfrentamiento las únicas armas posibles y valiosas son definitivamente el talento, la sensibilidad y la preocupación por los seres humanos. No es poco, entonces, el mérito del film de Leigh en un mundo que cada día ve, sin el menor escalofrío, la constante merma del espacio ocupado por las cinematografías nacionales ante la avasallante presencia del cine norteamericano.

Pero no es por simple comparación con la poderosa industria del cine de Hollywood por lo que hay que defender a *Secretos y mentiras*, sino por ser uno de los discursos más conmovedores del mundo actual, ese mundo que se ha olvidado de las personas, de los pequeños seres que se relacionan día a día, que trabajan, ven televisión, pelean, lloran, apenas rien y creen que no le hacen daño a nadie, porque mienten y ocultan cosas de las que deberían hablar abiertamente. Es ese el universo que pinta Leigh amparado en una sinceridad que no oculta un elevado afecto hacia todos esos seres marginales, simples, "feos", pero extremadamente llenos de vida. Porque después de todo aunque estemos inmersos en un universo de cotidianidades y de intrascendencias -y el film se encarga constantemente de recordárnoslo-, cada uno de nosotros nos caracterizamos por nuestra propia forma de sentir, de sufrir, de amar, de vivir. De aquí las resonancias universales que evidentemente exhibe el film, más allá de la ele-

mental consideración de que en toda familia hay grandes mentiras, se ocultan secretos pequeños, incómodos, terribles, escandalosos. El método de Leigh que sobresale por encima de los otros elementos de su narrativa ha sido el trabajo con los personajes-actores confeccionando así una gama de sentimientos que va desde la autocompasión hasta la relativa tranquilidad interior, que se expresa en ese final en el patio trasero de la casa de Cynthia Purley (Brenda Blething), disfrutando amigablemente con sus dos hijas ahora reunidas.

Sin embargo, Leigh consigue con una economía de recursos asombrosa extraer de cada momento su justo valor e importancia para el avance de este "melodrama", lo que es en el fondo *Secretos y mentiras*. Hay al respecto dos secuencias claves: cuando Hortense (Marianne Jean-Baptiste) y Cynthia se conocen, y el momento final cuando estalla la crisis durante la fiesta de cumpleaños de Rosexe. Ambas, sin embargo, tienen un tratamiento distinto. La primera está resuelta tan sólo en tres planos (el del Metro, el plano general del local donde se sientan Cynthia y Hortense, y el siguiente plano medio que las encuadra sólo a ellas dos), lo demás lo hacen el par de soberbias actrices que son. Mientras que la escena final de la fierta de cumpleaños está resuelta más de acuerdo al montaje que requiere la situación planteada y a la presencia de todos los personajes en juego. Aquí el film no escapa a esa convención de toda obra con tema familiar en la que la escena culminante es una fiesta en la que se reúnen los personajes principales. Lo que hace diferente al film de Leigh es esa forma de observar primero a las personas en grupo: la escena de la comida está resuelta en planos generales con una cámara que se niega a moverse; luego, las tomas dentro de la casa buscan individualizar a cada personaje, frente al conflicto que tiene lugar.

Secretos y mentiras no oculta jamás su condición de ser un relato aleccionador, en el sentido en que nos reclama la impor-

tancia de descubrimos ante los demás, tal cual somos, sin máscaras, que nuestro deber es aceptarnos y aceptar al otro a través del diálogo y de la comprensión. No somos mejores o peores somos simplemente diferentes y cada quien lleva sus preocupaciones y sus sufrimientos a los que siempre habrá de confrontar y superar.

Detrás de este ambicioso tema de alcance universal, de por sí lo más valioso del film, y lo que más se agradece al constatar que se vive en un mundo que cada vez se olvida de las relaciones interpersonales y se desvive por lo virtual, se encuentran las sutiles pinceladas de un discurso social discreto que le sirve de fondo. Se trata de un drama en el que se mezclan, no tanto diversos personajes de una familia en vías de descomposición, sino distintos representantes de clases sociales bien diferenciadas. Y esta diferenciación la denota Leigh a través, una vez más, de la forma de reaccionar cada uno de los personajes ante los acontecimientos. Nótese entonces cómo la silenciosa pero decidida actitud de Hortense, una profesional de la optometría, que encierra toda una manera de vestir, hablar y llorar, se contraponen, por ejemplo, a la de Cynthia, trabajadora de una fábrica, más dada a expresar sus sentimientos de forma más ruidosa. Sin embargo las diferencias lejos de apartarlas las acerca, puesto que lo importante será el conocimiento y el afecto que pueda obtener una de la otra, así como de los demás personajes entre sí.

Señalaría por último que este relato esperanzador sobre las relaciones humanas se contraponen al sentido pesimista de un film tan petulante, aunque interesante, como lo fue *Desnudos* (*Naked*, 1992), o al retrato desapasionadamente realista, aunque amable, de una familia clase media inglesa que el mismo Leigh empujó en *La vida es dulce* (*The Life is Sweet*, 1990). Siempre retratando a personajes simples, aunque en diversos tonos de un film a otro, demuestran una particularidad que sitúan a Mike Leigh como uno de los mejores

representantes del cine británico actual, además, por supuesto, de Ken Loach.

PABLO ABRAHAM

Secretos y mentiras (Secrets and Lies). (Gran Bretaña, 1996). *Guión y Dirección*: Mike Leigh. *Fotografía*: Dick Pope. *Sonido*: George Richards. *Escenografía*: Alison Chitty. *Montaje*: John Gregory. *Intérpretes*: Brenda Blethyn, Timothy Spall, Phyllis Logan, Marianne Jean-Baptiste, Claire Rushbrook, Elizabeth Berrington. *Producción*: Ciby 2000, Thin Man, Channel Four Films. *Distribución*: Korda Films. *Duración*: 2 h. 22 min. *Estreno*: 17/12/1996.

THE GAME

Algunos recordarán hace unos años haber visto un revulsivo spot publicitario de la "American Cancer Society": un feto fumando. Su director era David Fincher (1963) un joven fotógrafo que acababa de abandonar la Industrial Light and Magic de George Lucas en la que había trabajado durante cuatro años llegando a ser el responsable de la fotografía "matte" de *Indiana Jones en el Templo de la perdición* (1985). De ahí a la dirección hubo un solo salto con un título desconocido por estos lugares (*Beat of the live drum*) en 1986. Seis años más tarde los seguidores de la teniente Ripley lamentaríamos el pobre libreto de *Alien 3* que impediría valorar esa estética de lo oscuro y lo perverso que Fincher exponía en el spot inicialmente reseñado y que sería la marca definitiva de una de las mejores películas del año 96: *Seven*. Este pseudopolicial cabalgaba sobre el virtual sub género de los asesinos seriales establecido por *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme, 1991) aportando al mismo una cosmovisión en la que los personajes (un joven ambicioso y un detective triste y a punto de jublarse) se movían en una ciudad sin nombre en la que la maldad y la desesperanza eran mojadas por una lluvia permanente. Superando la peripecia, la fascinación de



Michael Douglas en *The game*, de David Fincher.

la película venía de ese clima enfermizo y claustrofóbico que el director sabía crear y que obligaba a repensar los pasadizos de *Alien 3*, tan vapuleada en su momento.

The game muestra a un Fincher ya dueño de su oficio perseverando en esa veta de lo oscuro y lo revulsivo. Un magnate solitario recibe de parte de su hermano una invitación a un juego. A partir de ese momento su vida cambia, pequeños e imperceptibles elementos empiezan a jugar un papel obsesivo desnudando perversiones y jugando con una crueldad insostenible con recuerdos de infancia y temores. A la ya conocida preferencia por lo oscuro Fincher agrega un elemento nuevo: el minimalismo. El director se regodea en escenas imperceptibles deteniéndose sobre miradas, tiempos muertos o paisajes anodinos cargándolos sino de sentido, al menos ansiedad.

Porque se trata de un juego, y el juego presupone un espacio auto contenido de códigos compartidos que transcurren en un espacio y un tiempo y por lo tanto no tienen una trascendencia fuera de esa dimensión. El juego, como el cine, excluye al mundo real de ahí el inicio de su devaluación moral a los ojos de una sociedad que reclama tener los pies sobre la tierra. La trampa de Fincher está en escamotear los

límites y operar en un perímetro en el que la realidad de los personajes y la del juego confluyen generando un cuadro paranoico en el que las claves se enlazan en una espiral de perdición. Como en *Seven* el gran tema es la vulnerabilidad del hombre frente a algo desconocido. El asesino omnipotente en su inteligencia o los supremos marionetistas que dirigen el juego no son en el fondo muy distintos entre sí. De hecho no son en el plano narrativo más que lo que el director es en el plano creativo: artistas consumados que juegan con sus personajes.

A diferencia de la última entrega, que clausuraba a cal y canto toda esperanza reduciendo la vida a una mera exposición de pecados capitales, *The game* parece ofrecer un atisbo de salvación. Porque, repitámoslo, es un juego y todos los juegos terminan algún día. Fincher opera en una doble clave. Todo se resume en una fiesta de amigos, en la que los chistes son contados y la cuenta es presentada. Queda sin embargo el sabor amargo de los momentos de tensión y lo que estos revelaron. En este punto el film parece disolverse en la frivolidad intrínseca a todo juego. Sin embargo, hay un dejo de profundo cinismo que reemplaza a la desesperanza de *Seven* y que termina reforzando ese universo tan personal que Fincher viene

explorando en tres entregas valiosas. *Encuentro con Rama*, una obra mayor de ese escritor mayor de la ciencia ficción que es Arthur C. Clarke es, según fuentes creíbles el próximo proyecto del director. Suena lógico en una carrera en la que la aprehensión de otros mundos y otras realidades parece ser el norte.

HÉCTOR CONCARI

The game (*The game*). (Estados Unidos, 1997). Dirección: David Fincher. Guión: John Brancato, Michael Ferris. Fotografía: Harris Savides. Música: Howard Shore. Intérpretes: Michael Douglas, Sean Penn, Deborah Kara Unger, James Rebhorn. Producción: Steve Golin, Cean Chaffin. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 2 h. Estreno: 17/12/1997.

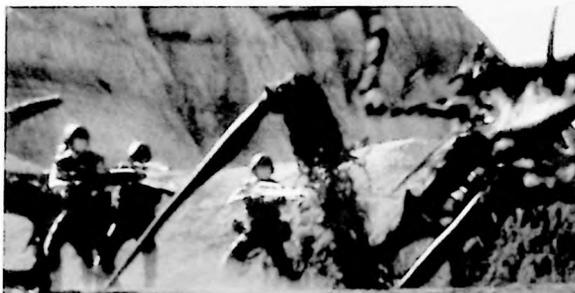
INVASIÓN

Como si del más inmoral juego de video se tratara, el espectador se encuentra indefenso frente a una pantalla -casi una mira, en este caso- que atrona infinitos megatones de fuerza contra su humanidad. La descarga sucede mientras uno, casi amordazado a la Alex ante el frenético ritmo del mal llamado "estilo video-clip" que caracteriza a la película, contempla la increíblemente violenta representación de las amenazas marcianas sin la ventaja del colirio en los ojos. Una oda a los efectos especiales por computadora dearrolla el filme en su estridente segunda mitad, reduciendo sus "personajes" a simples elementos funcionales de todo un diseño escenográfico, en utilería. Como en esta película nunca una frase clichés promocional tuvo mayor significación; éste es el caso del "mátenlos a todos" tan distintivo del trailer. Aquí la campal batalla entre los gigantes arácnidos y medio elenco de *Melrose Place* junto al de *Beverly Hills 90210* se convierte en el principal conflicto de un filme que desarrolla el resto de su trama en medio de puristas intrigas culebreras, dignas de las series juveniles norteamericanas ya nombradas. Alguien dijo una vez que la música de Trent Reznor es equivalente a la que compondría Mozart a fi-

nales de este siglo, siguiendo aquél ejemplo no sería del todo descabellado pensar que la novela juvenil de 1959 adaptada por Verhoeven podría convertir a Robert A. Heinlein hoy en día en uno de los mejores diseñadores de productos para la casa Acclaim.

La pregunta es entonces: ¿por qué rechazar al más perfecto de los video juegos? Ante la reciente oleada de manifiestos del aburrimiento con intenciones de trascendencia artística, al estilo de *El paciente inglés* o *Siete años en el Tibet*; una vez más son los sub-productos culturales, llámense Spike Jonze, *Seinfeld* o *South Park*, quienes dan la cara constituyendo el necesario impulso provocador que al parecer resulta escaso dentro del medio cinematográfico actual. En este sentido se destaca el título que nos compete, como un filme despojado casi por completo de la majestuosidad de intenciones reflexivas característica en recientes blockbusters fallidos (*Contacto*, *ID4*); relacionándose en cambio a la desprestigiada baja calaña (ni siquiera con los ejemplos antes mencionados) de los productos de la industria cultural: las telenovelas juveniles y los video juegos.

En un primer nivel *Invasión* se destaca como el filme que quizás mejor le adjudique el título de pornógrafo a su realizador Paul Verhoeven. El director utiliza los manidos códigos de los sub-productos con una desfachatez casi insolente: sin escatimar en explotar las cualidades físicas de sus actores, a través de diálogos plenamente funcionales, juegos del destino absolutamente melodramáticos, y un *gore* alucinante. La naturaleza reaccionaria de estas estrategias son subrayadas por el autor al concebir éste una sociedad futura regida por un sistema de ultra derecha en el que sólo los militares gozan de privilegios políticos, son los únicos que pueden llamarse ciudadanos. Se retrata el fascismo feliz de una comunidad multirracial e higiénica; en la que siendo la globalidad un hecho, el exacerbado patriotismo ahora defiende la causa del planeta. Para capturar de mejor for-



Invasión de Paul Verhoeven.

ma este espíritu, el autor cita la estética del cine nazi de Leni Riefenstahl, alude en sus planos a la minuciosa solemnidad colectiva de la cineasta alemana, una acertada forma de reflejar los ímpetus huecos del fundamentalismo. Hasta este punto la película se muestra descaradamente y sin que le tiemble el pulso como un divertimento esencialmente vulgar; pero de la obscenidad a la irreverencia sólo hay un paso; éste es dado cuando la quietud segura del ideal "mundo feliz" se ve interrumpida en todos sus sentidos por la violencia.

Desde la estructura del filme se hace evidente la importancia de la violencia en el discurso, cuando se establece ésta como carácter definitorio del mismo. Ciertamente el tradicional esquema de los tres actos es aplicable a la película, si se considera la intermedia etapa del entrenamiento militar de John Rico, protagonista de la historia, como el segundo; pero el filme parece ajustarse de mejor manera a una estructura binaria de contrastes marcados por el rol de la violencia, en la que la irrupción de los gigantes insectos del sistema Klendathu es el detonante encargado de dividir la anécdota en antes y después. La película da inicio con una secuencia que incluye una escena de la primera batalla entre terrícolas y arácnidos, escena que será vista -desde otra perspectiva- una hora después de transcurrido el filme, luego del flashback de un año que nos introduce a los juveniles personajes y sus roles. Esta pri-

mera secuencia es perfecto ejemplo de los contrastes, y en consecuencia, de la influencia de la violencia en el significado de la película; la misma está presentada en el estilo noticiero ya explorado por Verhoeven en su anterior *RoboCop* (1987). El noticiero -esta vez interactivo- se inicia con una serie de propagandas promoviendo el orgullo militar y continúa reseñando el conflicto contra los arácnidos; al final un corresponsal desde el lugar de los acontecimientos comenta el transcurso de la batalla hasta que es salvajemente atacado por uno de los insectos y descuartizado. El contraste es evidente entre la rigurosidad hasta niveles técnicos de un futuro estrictamente recto, representado en la visión oficial de los hechos impuesta en las primeras secciones del noticiero, y la intrusión de un elemento bruto y desestabilizador, junto a un gracioso comentario acerca del afán voyeurístico pornográfico de los medios; el camarógrafo ajustado por un ejemplar de los arácnidos, después de insistir en su empeño de captar con todo lujo de detalles el despedazamiento del reportero del noticiero, al más puro estilo *Canibal holocausto*.

La crudeza gráfica utilizada por el autor para la representación de la infinidad de cadáveres, junto a sus explícitos desmembramientos, no responde únicamente a la vocación de explotador profesada por el director de origen holandés desde los días europeos de su *Delicias turcas* (1974), la facultad explícita de

estas imágenes constituye el elemento transgresor dentro de una sociedad paradigmática no muy lejana al ideal apolíneo de la actualidad; demuestran la absoluta fragilidad de un sistema ideal. Eso sí, hay que estar claros en que *Invasión* no es *El acorazado Potemkin*, y lo mejor de todo es que no desea serlo; la película se nos presenta en principio como un filme embrutecedor destinado para la adolescencia, inclusive interpretado contrariamente por algunos críticos como un documento plenamente reaccionario. En estos aspectos radica otra de las fuerzas del filme: su ambigüedad, el carácter ideal de imprecisión característico de los buenos trabajos de ciencia ficción. Un ejemplo que corre paralelo -aunque por supuesto no al mismo nivel- podría ser el de la discusión acerca del carácter pro o anti comunista de una de las obras maestras del cine en general: *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956). En la película la clara referencia a la SS en los uniformes de los oficiales, las destacadas virtudes de un sistema a la larga inútil, o las consignas militaristas de llamada a la lucha en el final, podrían ser tomados en cuenta como constituyentes de una peligrosa tendencia ultra-derechista. Dentro del contexto fílmico parece más sensato considerar aquellos elementos como parte de la sátira reflexiva que el autor propone y que es contraria a la visión más conservadora del ex-marine Robert A. Heinlein. Con esta película Verhoeven parece aludir constantemente a una línea aislada dentro de las *Tropas del espacio* del autor norteamericano, en la que John Rico reflexiona durante una de las inmisericordes "bajadas" para el combate: "Cosas así hacen que uno se pare a preguntarse por qué demonios se hizo soldado..."

Como comentario aparte cabe destacar a *Invasión* entre los recientes filmes inspirados por el sub-género de películas de "la humanidad contra la fauna descontrolada", especialmente las realizadas durante la época del Maccarthysmo norteamericano. Guillermo del Toro hizo lo suyo con cucarachas inteligentes en la excelente *Mimic* (1997), y Luis Llosa con la culebra de la ya comentada *Anaconda* (1997). Para el 99 Peter Jackson prometió un *King Kong* que nos mantiene a muchos en la expectativa; no así sucede con el maltrato que parece sufrirá el pobre Godzilla con la adaptación pautada para este año proveniente de uno de los artesanos contribuyentes a la

mala fama del cine de género: Roland Emmerich. Por suerte nombres como los de John Woo o Guillermo Del Toro nos recordarán siempre que no sólo con los *Alexander Nevsky* y las *Fresas salvajes* del mundo se puede amar al cine. El pensamiento crítico puede estar disfrazado de entretenimiento de fin de semana, así que ¡Atención!

FLORENCIO PAIVA

Invasión (Starship Troopers). (Estados Unidos, 1997). Dirección: Paul Verhoeven. Guión: Ed Neumeier, basado en la novela de Robert A. Heinlein. Dirección de Fotografía: Jost Vacano. Música: Basil Poledouris. Diseño de Producción: Allan Cameron. Vestuario: Eilan Mirojnick. Montaje: Mark Goldblatt, Caroline Ross. Producción: Jon Davison, Allan Marshall, Frances Doel, Stacy Lumbrezer, De Neumeier, Phil Tippett. Intérpretes: Casper Van Dien, Dina Meyer, Denise Richards, Jake Busey, Neil Patrick Harris, Clancy Brown, Seth Gilliam, Patrick Muldoon, Michael Ironside, Rue McClanahan, Marshall Bell, Eric Bruskotter, Matt Levin, Blake Lindsley, Anthony Michael Ruivivar, Brenda Strong, Dean Norris. Distribución: Dilog. Duración: 2 h. 9. Estreno: 14/1/98.

LOST HIGHWAY

¿Qué pasaría si alguien despierta una mañana y descubre que es otra persona? Esta premisa, que parece inspirada en *La Metamorfosis* de Kafka, conforma una de las múltiples interrogantes que pueden desprenderse tras visionar *Lost Highway* (1997), la más reciente producción de David Lynch. Y es que en esta historia tan enrevesadamente oscura y ambigua (co-escrita por el propio Lynch junto a Barry Gifford, su mismo colaborador en *Wild at Heart*), tratar de encontrar respuestas aclaratorias y concluyentes resulta, como su propio título sugiere, una (auto)pista perdida. Alternativamente seductora, misteriosa y terrorífica, la propuesta narrativa del film otorga a Lynch la oportunidad de sumergirse nuevamente en una extraña dimensión repleta de imágenes, atmósferas y sonidos alucinantes, entrelazados por una estructura que se asemeja al caos y arbitrariedad de un sueño, o mejor dicho, de una pesadilla, o quizá de dos...

Fred Madison (Bill Pullman), un saxofonista, y Renee (Patricia



Patricia Arquette en *Lost Highway* de David Lynch.

Arquette), comparten una inmensa y oscura mansión, pero no sus confidencias ni su tiempo. Fred sospecha que no satisface sexualmente a su mujer, que ésta puede tener otra vida, otro amante, mientras Renee se dedica -inocente o deliberadamente- a alentar las sospechas de su marido negándose a acompañarlo a sus conciertos para quedarse en casa... "leyendo". La incertidumbre genera en Fred visiones esquizofrénicas (en las que se hace presente una figura demoníaca), hasta que la tensa cotidianidad de la pareja se ve alterada por una inquietante intrusión: comienzan a recibir videos anónimos. El primero de ellos muestra la fachada de la mansión que habitan; el segundo muestra a la pareja durmiendo en su cama... Sin embargo, para Fred, esta invasión de su privacidad no representa únicamente -como en el caso de Renee- una posible amenaza, sino la proyección en imágenes de la realidad que se niega a aceptar: el deterioro de su matrimonio. Su peculiar rechazo hacia las cámaras de video revela así una de las posibles claves del film (*No me gusta recordar las cosas como sucedieron realmente. Prefiero recordarlas a mi manera*). No en balde, un tercer video será la prueba irrefutable del brutal asesinato de Re-

nee, por el cual Fred -inocente o deliberadamente- será encarcelado y sentenciado a la silla eléctrica.

Es entonces cuando la historia abandona su planteamiento inicial -o la pesadilla se transforma en otra- para dirigirse hacia una dirección inesperada: la mañana de la ejecución, un joven llamado Pete Dayton (Balthazar Getty) ocupa inexplicablemente la celda de Fred, sin saber sobre el paradero de éste ni de cómo él mismo llegó a ocuparla. Una vez liberado por no encontrarse pruebas en su contra, la historia se centra en Pete y su relación con dos excéntricos personajes: un gangster llamado Mr. Eddy / Dick Laurent (Robert Loggia) y su amante Alice Wakefield (Patricia Arquette), estrella de películas pornográficas, quien al mejor estilo de las *femme fatale* del cine negro, termina por inducirlo a cometer un brutal crimen en una escena climática en la que ambas historias -o pesadillas- parecen reencontrarse. Y hay que decir "parecen", por cuanto en este film lo más seguro es que nada es seguro.

La intrincada estructura narrativa, en combinación con las inusuales decisiones de casting (el personaje masculino es interpretado por dos actores, mientras los dos personajes femeninos

son interpretados por la misma actriz), crean misterios intencionales para los cuales no existen respuestas. Cuando Fred se transforma en Pete -si es que de hecho se trata de una transformación- no se sabe si es un recuerdo, dos versiones del mismo hombre o una imaginación de Fred (no olvidemos que él prefiere recordar las cosas a su manera). Así mismo, cuando la trigueña Renee se transforma en la rubia Alice, automáticamente se generan preguntas sobre el destino de Renee y las identidades de ambas. Lo más intrigante es que ninguno de estos misterios puede ser explicado racionalmente. Las respuestas son tan difíciles de encontrar como los significados escondidos en un sueño.

Bajo esta perspectiva, *Lost Highway* puede ser interpretada como un elaborado estudio sobre la psiquis humana, un desconcertante homenaje al cine negro, un dantesco descenso al submundo de la otredad y la dualidad, o un abultado compendio en el que el propio Lynch entremezcla magistralmente los elementos clásicos de su cinematografía: los decorados minimalistas de *Eraserhead* (1978), el sarcasmo de *Twin Peaks* (1990), las reminiscencias pictóricas de *Dune* (1984), la oscuridad de *The Elephant Man* (1980) y los excéntricos personajes de *Blue Velvet* (1986) y *Wild at Heart* (1990), a los que vendría a sumarse *Mystery Man* (Robert Blake), la figura demoníaca presente en las visiones de Fred -una especie de vampiro/diablo/duende- que asume diferentes personalidades: un mago manipulador del tiempo y el espacio, el director de las películas porno protagonizadas por Alice... ¿el autor de los videos anónimos? ¿el asesino de Renee? ¿el alter ego de Fred/Pete?

Las interrogantes se multiplican y retroalimentan sin aparente solución alrededor de una historia que se desdobra sobre sí misma, en la que cada espectador intentará inútilmente atar los cabos sueltos y elaborar sus propias hipótesis, sólo para encontrarse finalmente de regreso en el limbo. Una vez más, David Lynch logra superarse a sí mis-

mo al elaborar un discurso basado en la deconstrucción de los códigos estructurales y narrativos que han estancado el lenguaje cinematográfico. El resultado es una película inconclusa, extraña, única. No hay forma de preparar a un espectador para la experiencia de visionarla. Y es que en *Lost Highway*, la autopista perdida es la autopista de la razón, de la coherencia, de la conclusión. No se trata de un sin sentido, sino de la maestría para construir un sin sentido con sentido. ¿Qué pasará si el cine despierta una mañana y descubre que es otro cine?

ALBERTO GÓMEZ DÍAZ

Lost Highway. (Estados Unidos, 1996). Dirección: David Lynch. Guión: David Lynch y Barry Gifford. Fotografía: Peter Deming. Dirección de Arte: Patricia Norris. Música: Angelo Badalamenti/Barry Adamson. Montaje: Mary Sweeney. Producción: Despak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney. Productora: Ciby 2000. Intérpretes: Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake, Robert Loggia, Richard Pryor, Gary Busey, Natasha Gregson Wagner. Duración: 2 h. 15.

ALIEN: RESURRECCIÓN

Desde su estreno en 1979, el éxito de crítica y taquilla de *Alien: el octavo pasajero* ha producido dos secuelas de desigual suceso: *Aliens* (1986) y *Alien 3* (1992), cada una con sus rasgos y personalidad definidos. La original -convertida en clásico bajo la dirección de Ridley Scott- impuso por sí misma un nuevo género: el thriller espacial; la segunda, dirigida por James Cameron, se concentró básicamente en secuencias de acción y efectos especiales, mientras la tercera, a las órdenes de David Fincher, trató de imponer una búsqueda estética revestida de connotaciones filosóficas. En conclusión, tres propuestas que resumían de alguna manera las posibilidades que esta saga era capaz de alcanzar. No en balde, al final de *Alien 3* la teniente Ellen Ripley (Sigourney Weaver) decide quitarse la vida para impedir la reproducción de la terrible criatura que lleva dentro, poniendo un



Sigourney Weaver y Winona Ryder en *Alien: Resurrección*, de Jean-Pierre Jeunet.

comprometedor punto final a una historia que cinco años después los intereses comerciales han transformado forzosamente en puntos suspensivos...

Todo esto deja muy poco camino por recorrer a la cuarta entrega: *Alien: Resurrección* (1997), un camino restringido básicamente a un tema de actualidad: la clonación, que ha permitido a los productores encontrar la excusa necesaria para resucitar a Ripley. 200 años después de su muerte, un equipo de investigación a bordo de la nave espacial *Auriga*, logra clonar a la teniente a partir de una muestra de su sangre. El motivo; extraer de su interior el último espécimen de la criatura que trató de aniquilar sacrificando su propia vida. El objetivo: desarrollar una nueva raza humana fortalecida por las características genéticas de la criatura. El resto es por demás conocido: Las bestias se reproducen, escapan y aniquilan a toda la tripulación.

Ni siquiera las novedades de la serie: Winona Ryder en el elenco y Jean-Pierre Jeunet (*Delicatessen*, *The city of lost children*) en la dirección, logran liberar a esta infame secuela de su forzada concepción. Ryder, una de las actrices más talentosas de su generación y poseedora de una impecable trayectoria, realiza una decepcionante interpretación en la que aparece en todo momento

fuera de contexto, incapaz de vislumbrar su propósito dentro de la historia. Por su parte, Jeunet, quizá privado de la colaboración de su compañero Marc Caro, fracasa en otorgar siquiera innovación visual a un film cuyo menor esfuerzo consiste en clonar las cualidades de las secuelas anteriores con genes no compatibles: comedia, comic y cine gore. Como resultado *Alien Resurrección* no es más que un clon conscientemente fallido, inútil y deforme, conciencia que parece constatar (al igual que cintas como *Men in Black* o *Independence Day*), la muerte del thriller espacial como género para dar paso a una propuesta más compleja y existencialista (*The X Files*, *Contact*). Pero esto no representa impedimento alguno para que la "clonación" continúe. Después de todo, ha nacido una nueva criatura -con apariencia y sentimientos casi humanos- a la que hay que ver en la próxima entrega. No obstante, aunque haya resucitado, *Alien* parece estar más muerto que nunca.

ALBERTO GÓMEZ DÍAZ

Alien: Resurrección (*Alien Resurrection*). (Estados Unidos, 1996). Dirección: Jean-Pierre Jeunet. Guión: Joss Whedon. Fotografía: Darius Khondji. Música: John Frizzell. Intérpretes: Sigourney Weaver, Winona Ryder, Dominique Pinon, Ron Perlman.

Michael Wincott. Producción: Bill Badalato, Gordon Carroll, David Giler y Walter Hill. Distribución: DIFOX. Duración: 1 h. 44 min. Estreno: 7/11/1998.

GATTACA, Experimento Genético

La ciencia ficción de hoy es una realidad en el mañana. Cuando Jules Verne (1828-1905) ideó los submarinos y los aterrizajes a la luna no tuvo ocasión de comprobar en vida los frutos de su fértil imaginación. Me pregunto si Verne tuvo la ocasión de ver en 1902 en el Kinetoscopio *El viaje a la luna* de Georges Méliès.

El film *Gattaca*, *Experimento Genético*, ópera prima del neozelandés Andrew Niccol es precisamente un film de ciencia ficción pero sin la aparatividad de los films a que Hollywood nos tiene acostumbrados: viajes intergalácticos, guerras entre extraterrestres. Este es más bien un film intimista si lo comparamos con la grandiosidad de aquellos y un thriller también. *Gattaca* podría estar basado en las palabras de James Watson, Premio Nobel y creador del proyecto humano "Genome", al decir: "solíamos pensar que nuestro futuro se encontraba en las estrellas. Ahora sabemos que está en nuestros genes".

Nos hallamos en el siglo XXI. En la Corporación Gattaca, el "genoísmo" es su única razón de ser, un lugar donde se crean y se manipulan seres genéticamente perfectos, física y cerebralmente. Allí cada individuo aspira a convertirse en un navegante del espacio. La próxima misión es un viaje a bordo de una cápsula rumbo a Titán, la 14ava luna de Saturno a fin de explorar los límites externos del sistema solar.

Vincent Freeman (Ethan Hawke) ha sido concebido en épocas cuando el amor prevalece. Este estigma lo llevará toda su vida pues lo han etiquetado como un "In-válido". Su hermano Antonio (Loren Dean) en cambio es un bebé de probeta y entra al sistema de los normales, de los "válidos". Pero Vincent es ambicioso y con esfuerzo ha logrado

entrar a Gattaca a través de procedimientos no tan pulcros con la ayuda de personas que venden identidades falsas a los genéticamente "inferiores", con sangre y orina "válidos". Vincent adopta la personalidad de otra persona y se identifica con ella. El panorama se complica con la muerte del Director de Programas de Gattaca. El equipo de investigación comandado por el detective Hugo (Alan Arkin) sospecha que el asesino se encuentra dentro de la Corporación. Han encontrado la prueba del delito, la pestaña de un "in-válido". Las pesquisas apuntan hacia Vincent y éste, con la ayuda de Irene (Uma Thurman) de quien se enamora lo ayuda a camuflarse.

Gattaca importa más allá del lenguaje genético y de los procedimientos técnicos para identificar a las personas (que supuestamente serán práctica cotidiana en el siglo venidero) por presentar un aliento de esperanza para los desplazados de una sociedad de connotaciones darwinianas, en este caso los "in-válidos". (Irene, en griego significa paz, si es que la etimología de la palabra sirve de ayuda para interpretar al personaje). Vincent consciente de sus limitaciones se empeña en sobrellevar todas las vallas que se le presentan con la ayuda de terceros que pretenden no ver. (También no debemos olvidar que el enfoque es de alguien con sensibilidad. Contrario sería el caso de un director -que ya aparecerá en el futuro y a su debido tiempo- cuando seamos todos impersonales, que vibre con los signos del momento).

Andrew Niccol logra una magnífica puesta en escena, por momentos espectral (nos recuerda a los films de ciencia ficción de Andrei Tarkowski) habitado por seres que deambulan como zombies en pos de su cometido. La música de Michael Nyman es un punto a favor de la calidad estética del film. *Gattaca* decae justamente cuando el director trata de insuflar aspectos "humanos" al film, como en el caso de la escena cuando ambos hermanos compiten nadando por segunda vez. La intención es válida, dentro de un guión original y con fra-

ses inteligentes, pero el tono moral le resta fuerzas a un film, por lo demás, muy meritorio. Un irreconocible Ernest Borgnine aparece como el encargado del aseo y Gore Vidal, el polémico novelista y ensayista, encara al nuevo Director de Programas. Ambos plausibles en su actuación.

LUIS SEDGWICK BÁEZ

SIETE AÑOS EN EL TIBET

Si existe un realizador interesantísimo, y que haya logrado convertirse, sin ser literalmente parte de eso que llamamos cine de autor, en un cineasta de prestigio, al que se puede encomendar un guión y logre corporearlo con toda corrección filímica tanto para grandes salas importadoras de Hollywood, como para las de arte y ensayo, ese sin dudas es el realizador de origen francés Jean-Jacques Annaud. Definiría las obras más conocidas de su filmografía, a través de las tres coordinadas siguientes:

Minuciosidad en el logro de atmósferas y contextos históricos. El afán perfeccionista se aprecia en cualquier pieza mobiliaria del scriptorium donde se mueven pérfidos y suspicaces los monjes en la Abadía objeto del oficio detectivesco de Guillermo de Baskerville (*El nombre de la rosa*, 1986). Así también es magistral su mirada prehistórica, en la Era donde el gruñido de nuestros antepasados se acentúa ante la domesticación del instrumento que da inicio a la fragua y a un giro sorprendente en la dieta humana (*La guerra del fuego*, 1981). Los amores de una señorita francesa con un acaudalado indochino encuentran feliz cobija epocal en *El Amante* (*L'Amant*, 1992), entre locaciones penumbrosas que describen los desafueros y *apathoids* de los colonizadores y la apacibilidad y aquiescencia simuladas de los asiáticos.

Escabrosidad y exotismo de los temas elegidos. Con buen pulso, su caligrafía dibuja personajes y situaciones que es-



Brad Pitt en *Siete años en el Tibet* de Jean-Jacques Annaud.

capan al clisé y lo convencional. Así, vemos una galería de seres grotescos, de *performance* atípica, hacerse cargo de la historia de Umberto Eco, bien desde la libido de un monje escribano, el morbo criminal del encargado de los pergaminos prohibidos, o el ensañado inquisidor que purga los extraños sucesos. Mucha faena habrá tenido Annaud para la puesta de *El Oso* (1989), donde el plantigrado se ha caracterizado según cánones de desenvolvimiento humano, y se han borrado con eficacia las evidencias de una producción más vecina de *National Geographic* que de la usanza hollywoodense. El cineasta logra una pieza maestra, de pocas palabras, pero de un torrente dramático capaz de puntualizar emociones verosímiles producto de una beligerante relación entre el hombre depredador y el animal que se defiende. Sea cual fuere la historia, Annaud poetiza lo embarazoso, sobre todo, aquello referente al sexo. Inocencias, perversiones y descubrimientos, fisicidades, se visualizan sin herir ni el prurito religioso (ante Adso de Mel y "la rosa"), ni la resistencia moral frente a relaciones interétnicas (*El Amante*), ni nuestra superioridad de "civilizados" frente a la ejecución de sexo entre los habitantes del Neolítico en *La guerra...*

Excelencia en la planificación individual de textos literarios. Tras el estreno de *El nombre de la rosa*, se discutió mucho la rivalidad textual entre la novela del catedrático piemontés y su versión cinematográfica. De la estructura laberíntica del libro, pleno de alusiones filológicas y semiológicas, y ejercicio de estilo donde alude y burla a un tiempo los códigos establecidos por varios siglos en el oficio de la literatura de intriga, Annaud logra una síntesis que ni aligera ni denigra la fuente; más aún, potabiliza en cine lo que a todas luces era alimento para lectores diestros. La esencia espectacular del séptimo arte puede llegar al público, que disfruta a planitud la obra donde un *serial killer* medieval hace de las suyas, aunque en el traslado al celuloide deban perder fuerza otros discursos subyacentes, como el código platoniano entre Baskerville y su pupilo, la múltiple sucesión de estructuras semióticas (juegos entre los signos) que sólo un texto escrito puede albergar, o el eje intenso a través del cual se desliza la búsqueda de la verdad. Asimismo, la noveleta de Marguerite Yourcenar enciende desde su elegante soliloquio un texto filímico donde con toda comodidad se pasean dos culturas enlazadas por lo que de distante pudiese haber en ellas, con tozudez de *voyeur* desde ambos lados, si

bien es cierto que *El amante* en cine no tiene la fuerza dramática de películas anteriores y su interés reside más en cómo dice, que en lo que ha tratado de decir la historia.

Anécdota de aprendizaje, de formación del héroe, es *Siete años en el Tibet* (*Seven years in Tibet*, 1997). El viacrucis a que se ve sometido un joven y exitoso alpinista austriaco, Heinrich Harrer (Brad Pitt), una vez que se decide incluirle en la expedición alemana que escalará el Himalaya, y su filoso pico Nanga Parbat, como acción que amplifica el dominio nazi durante la Segunda Guerra Mundial, permite al prepotente y arrojadizo montañista el completamiento de su lección vital, aunque deje atrás a la esposa encinta con la promesa de que no le esperen en lo inmediato.

Frustrada la ascensión, su experiencia como prisionero de guerra en un campamento inglés, sólo una subtrama de transición en el filme, sirve para ofrecer la clave filosófica y personal que deberá cobrar vigor en lo adelante: a Harrer, en el ínterin, le nace un hijo, aunque las circunstancias en que es enterado de ello no sean las más envidiables -lejos, en una zona recóndita y en malos enemigos, despreciado por su cónyuge, que decide entregarse al mejor amigo de la pareja, y con un vástago que no le permitirá la paternidad-. Incertidumbre que es aplazada con firme propósito y su habitual desparpajo. Tras una aparatosa escapatoria del recinto, junto a los hombres comandados por Peter Aufschnaiter (David Thewlis), capitán al que desdeña en los días de la última aventura, tendrá la prueba del destino frente a sí, esta vez arropada en la figura de un niño tibetano, Tenzin Gyatso, a quien se educa en el rigor como Dalai Lama, y justo en Lhasa, donde la fortaleza prohibida que le han erigido entre inaccesibles parajes.

Es en el tema de la otredad, en lo de ser un europeo que bajo excepcionalidad es admitido por la férrea xenofobia comprensible de los tibetanos, en el que la película quisiera encontrar su tesis. El carisma irreverente del joven

lo lleva, sin él quererlo, hasta los pies del Dalai, y pasará a ser su preceptor, como ninguno. Allí, escenario de cotidiano aprendizaje entre la austeridad de los monjes, llega la noticia de la capitulación del Führer, del totalitarismo arrasador de Mao Tse-Tung, del adiós definitivo del hijo ausente. La soledad, en aumento cuando observa cómo su compañero de cultura se une a una ilustrada nativa, imprimen sentido a que ofrezca afectos al niño elegido para cabeza de la religión y el Estado del Tibet, en una confusión sentimental que alguna vez tendrá que ser frenada por el Dalai de catorce años.

Tan ambiciosa biografía, basada en unas conocidas Memorias que difundió el verdadero Herrer durante la década del cincuenta, exige manifestar la importancia que lo épico ejerce sobre un advenedizo, sobre todo, en consecuencia con obras anteriores de Annaud, y su insistir en el choque de entidades distintas, en este caso, un occidental en la apacibilidad extemporánea del Tibet, pero se diluye y pierde efecto por determinadas truculencias narrativas, quizá previstas por el cineasta para garantizar la taquilla. Escenas como la fiesta en la que Pitt transculturiza a los oriundos del lugar, pretendiendo un jolgorio casi *pop* dentro de los confines de una cultura que se ha redondeado en la introspección extrema y en la impermeabilidad, conducen a la banalización dramática. O la caricatura de algunos de los personajes tibetanos, como el guardián al que burlan con el trueque de un trineo, o el mismo jerarca de uno de los asentamientos cercanos a Lhasa, con quien se tiene una de las más irreverentes conductas, privan a la narración de la consistencia que persigue.

Sumo a las anteriores la irrupción maniquea de los chinos, que destruyen la ceremonia de bienvenida que les ofrece el Dalai, obligado, en lo sucesivo, a abandonar luego de su asunción como figura suprema, la geografía en la que se constituyó su comunidad de fieles, y que el realizador husmea con pericia de testigo exhaustivo, a través de una

espléndida fotografía, y la elegancia de la partitura de John Williams.

Con todo, *Siete años en el Tibet* no es una película más, aunque la transparencia con que se quiere establecer la historia en la pantalla la distancien de propuestas semejantes, como *El último emperador* (Bernardo Bertolucci), y lo acerquen, lástima, a tropiezos como *El pequeño Buda*, de este último director, levemente superado aquí por la mesura y elegancia con que siempre Annaud ha ejercido la profesión de cineasta, atento al axioma de que el cine de alto vuelo puede ser aquel en el que no se delate la mano que conduce la historia. Pero, en este caso, la urgencia por comunicar lastradas posibilidades expresivas, poniendo en duda un énfasis crucial y ético hacia el Tibet y su ideólogo, en aras de haberlo establecido sólo como el contexto donde un amante del riesgo pasa siete años de su vida.

JULIO CÉSAR AGUILERA

Siete años en el Tibet (Seven years in Tibet). (Estados Unidos, 1997). Dirección: Jean-Jacques Annaud. Guión: Becky Johnston, basada en la novela de Heinrich Harrer. Fotografía: Robert Fraisse. Música: John Williams. Cello Solos: Yo-Yo Ma. Vestuario: Enrico Sabbatini. Casting: Priscilla John, Francine Maisler. Montaje: Noëlle Boisson. Producción: Jean-Jacques Annaud, John H. Williams, Iain Smith. Intérpretes: Brad Pitt, David Thewlis, B.D. Wong, Mako, Danny Denzongpa, Victor Wong, Ingeborga Dapkunaite, Jamyang Jamtsho Wangchuk, Lhakpa Tsamchoe, Jetsun Pema. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 2 h, 15 min. Estreno: 25/12/1997.



The Ice Storm de Ang Lee.

THE ICE STORM

Los años setenta marcaron un hito en la historia norteamericana. Significaron una gran desilusión en el inconsciente colectivo del pueblo de ese país. Fenómeno que aún no ha logrado exorcizar la cultura de esa nación. Varios de sus mitos se resquebrajaron en esa época y con ellos, la estima de una sociedad que se creía perfecta. El de la firmeza moral del presidente americano, destruido con Watergate, fue uno de ellos, quizás sólo comparable con otro mito que murió en esa era: el de la superpotencia armada (léase Vietnam). Sin embargo, ambos acontecimientos no fueron suficientes para que el status se derrumbara, y éste se valió de sus aparatos de control (siendo los medios de comunicación los más importantes) para persuadir a las personas de que esa etapa era sólo una pesadilla en el *american dream* y que crucificando a Nixon esa quimera regresaría al paraíso. Idea que fue planteada por Jean Baudrillard en su obra *La Precisión de los simulacros* (1978): "Watergate no ha sido, pues, más que una trampa tendida por el sistema a sus adversarios -simulación de escándalo con fines regeneradores-".¹

1. Baudrillard, Jean: *Cultura y Simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 1978.

Este período oscuro de la historia norteamericana, ha dado nacimiento a toda una serie de debates, estudios, análisis, películas y novelas que se han aproximado al hecho desde diferentes posturas. Unas si se quiere críticas pero a la vez optimistas, caso de los films *Todos los hombres del Presidente* y *Nixon*, y otras radicales y nihilistas, como esa patada directa al estómago del sueño americano, que es la novela *The Ice Storm*. Relato elaborado por el escritor Rick Moody, que nos deja entrever los posibles orígenes de la actual debacle social americana, en esos años de la era Nixon. Radiografía sociológica de toda una época, estructurada por medio de una historia que tiene como contexto a un suburbio de Connecticut (New Canan), en el cual viven dos familias que reflejan las conductas de la más inmadura, neurótica y peor América posible: drogadictos, adúlteros, cleptomano, etc. Ficción que como sabemos, tiene como eje central, una tormenta de hielo, la cual es utilizada por el escritor como desencadenante de la trama. Fenómeno ambiental que a la vez es manejado por él, como una metáfora de la frialdad y ausencia de humanidad, tanto de los personajes presentes en la novela, como de la sociedad en que estos se desenvuelven.

Esta desconcertante novela ha sido adaptada de forma convincente por un especialista en retratos familiares y un excelente ilustrador de universos ajenos, como lo es el cineasta oriental de origen taiwanés, Ang Lee, el cual ya ha plasmado con gran solvencia la novela de la era pre victoriana de Jane Austen, *Sentimientos y Sensibilidad*, y el mundo yuppie neoyorquino de los noventa que sirve de contexto al *Banquete de Bodas*. Asimismo, ocurre con el ambiente kitch de los 70, el cual Lee expone en todo su mal gusto de manera perfecta, en su más reciente film *The Ice Storm*.

De la misma forma, el director taiwanés capitaliza el humor (muy pero que muy negro) presente en la novela. Primero a través de los gags visuales que propone, tal como el caso de la envenenada y supericonoclasta secuencia en donde Wendy (Christina Ricci), se pone una máscara de Nixon antes de que el hijo de los Hodds, se coloque encima de ella, para tener una experiencia sexual. Y segundo, a través de la ironía que desbordan muchos de los diálogos de sus personajes.

Otro punto a realzar es la secuencia de la cena en la casa de los Williamses, en donde al final del festín, están reunidos los adultos, conversando cosas triviales, mientras los jóvenes de la familia que ha dado la fiesta, los observan a través de un vitral colocado en el techo. Aquí el director de *Beber, comer y amar*, construye la secuencia a través de un travelling en donde se encuadra primero a los jóvenes voyeuristas y luego al grupo de asistentes a la cena, con lo que Lee, nos sintetiza al comienzo de la película, una de las ideas capitales del relato: La gran distancia, incomunicación e incompreensión que existe entre el mundo de los adultos y de los jóvenes.

The Ice Storm nos devuelve ese tipo de cine, ya en vías de extinción, que sin dejar de ser comercial, nos motiva a reflexionar sobre las contradicciones del comportamiento humano.

SERGIO MONSALVE

The Ice Storm. (Estados Unidos, 1997). Dirección: Ang Lee. Guión: James Schamus, basado en la novela de Rick Moody. Fotografía: Frederick Elmes. Música: Mychael Danna. Montaje: Tim Squyres. Intérpretes: Kevin Kline, Joan Allen, Henry Czerny, Adam Hann-Byrd, Tobey Maguire, Christina Ricci, James Sheridan, Elijah Wodd, Sigourney Weaver. Productores: Ted Hope, James Schamus y Ang Lee.

ES O NO ES

Es o no Es es una película que ante todo se burla de los estereotipos.

Se burla de ese encasillamiento que padece el ser humano por sus actitudes y costumbres. Atraviesa prejuicios con un desenfadado que sólo puede ser de ficción, pues sólo la ficción oscila entre los extremos de los sentimientos humanos.

El tema general de la película versa sobre el profesor de un pueblito norteamericano que lleva una vida apacible y normal hasta que un día, el día de la entrega del Oscar para más detalle, un viejo alumno suyo transformado en estrella de cine, le agradece su labor como maestro en el colegio y además lo declara gay por televisión ante la teleaudiencia mundial. ¿Qué más se puede pedir para salir del closet...? ¡¡Pues que salga del closet todo el pueblo y además de reconocer entuertos, perversiones y deslices, se declare gay en pleno, en solidaridad con su querido profesor...!!

La historia es sencilla y a la vez absurda, llena de una exagerada búsqueda del lugar común, que refuerza la comicidad de todo el film y transporta al espectador por noventa minutos de risa fácil y destemplada.

El casting es maravilloso y Kevin Kline muestra una vez más su enorme versatilidad e incalculable talento como actor. Su trabajo es simplemente magnífico. Joan Cusak está muy bien en su papel de pueblerina tonta que se transforma en mujer atormentada ante la posibilidad inminente de ser una solterona sin remedio, Matt Dillon encaja perfectamente en su papel de estrella de cine y Tom Selleck sorprende a todo el mundo con la ausencia de su mítico bigote y la construcción de un



Kevin Kline y Tom Selleck en *Es o No Es* de Frank Oz.

personaje tan agradable y tan ajustadamente gay.

El director de *Es o No Es* es Frank Oz conocido por estas tierras por *La Tiendita del Horror*, *Qué tal Bob?*, y *Los Muppets toman Manhattan*. Es innegable la sólida personalidad fílmica de los trabajos de Oz, y puede encontrarse, indagando en su manera de narrar, cierta relación con Almodóvar, por ejemplo, y un toque a lo Kasdan, especialmente en *Te amaré hasta matarte*.

Claro, sin que el humor de Oz sea tan dramático como el de estos dos directores pero sí igual de ácido.

Es o No Es es una muy buena película, ligera y sin pretensiones; tal vez pueda criticársele esa ligereza que salta olímpicamente todo conflicto existencial que el personaje del protagonista pudiera tener. Pero creo que eso forma parte de la estética que Oz desea manejar en su propuesta fílmica y aunque al espectador le queda esa exagerada liviandad que recorre de principio a fin la película, es necesario recordar que al igual que en *La Tiendita del Horror*, hay aquí presente el ingrediente de la comedia musical que aumenta esa sensación de frivolidad en el tratamiento y eso sólo puede ser hecho por Oz con toda premeditación y alevosía.

HORTENSIA PÉREZ MACHADO

Es o No Es (In & Out). (Estados Unidos, 1997). Dirección: Frank Oz. Guión: Paul Rudnick. Fotografía: Rob Hahn. Música: Marc Shaiman. Reparto: Margery Simkin. Vestuario: Ann Roth. Montaje: Dan Hanley y John Jympson. Intérpretes: Kevin Kline, Joan Cusak, Matt Dillon, Debbie Reynolds, Willford Brimley, Bob Newhart, Tom Selleck. Producción: Scott Rudin. Distribución: Cinematográfica Blanca. Estreno: 4/2/1998.

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. Chacaíto, 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. 2352721/2821/2900



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

encuadre

REVISTA DE CINE

ÍNDICE N^{os.} 63 - 68 / 1997

Rev. Pág.	Rev. Pág.	Rev. Pág.
REALIZADORES		
A		
Agresti, Alejandro Buenos Aires viceversa VIII Festival Internacional de Cine de Puerto Rico (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 33	Attenborough, Richard In Love and War. <i>Berlinale 1997.</i> 47ª Festival de Cine de Berlin (Martha C. Escalona) 64 8	Berry, Claude Lucie Aubrac <i>Berlinale 97.</i> 47ª Festival de Cine de Berlin (Martha C. Escalona) 64 7
Almodóvar, Pedro Carne trémula <i>Un otoño de Cine</i> (Elba Astorga Guadarrama) 67/68 ... 39	Audiard, Jacques A Self Made Hero 34 Festival de Cine de Nueva York: La construcción del sujeto femenino (Alejandro Varderi) 63 ... 39	Besson, Luc El quinto elemento (The fifth element) (Patricia Kaiser) 65 ... 75 (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 76
Allen, Woody Sombras y niebla (Shadows and fog). <i>Madonna en el cine: La diva, los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 16 Everyone Says: I Love You. (Luis Urbaneja) 67/68 ... 112	August, Bille La Señorita Smilla (Smilla's sense of snow) (Luis Urbaneja) 67/68 ... 116	Blerman, Robert Keep the apidistra flying <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 24
Amaral, Tata Um céu de estrelas <i>Berlinale 1997.</i> 47ª Festival de Cine de Berlin (Martha C. Escalona) 64 ... 10	Auster, Paul Blue in the face <i>Madonna en el cine: La diva, los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 16	Bigas Luna Bambola <i>Notas de Roma</i> (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 60
Amenábar, Alejandro Tesis. VIII Festival Internacional de Cine de Puerto Rico. (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 32 Tesis. (Luis Urbaneja) 65 ... 74 Tesis. (Patricia Kaiser) 65 ... 75	B	Bloch, Sérgio Burro sem rabo (Burro sin rabo) <i>El Bilan de Cine Etnográfico</i> (Palmira La Riva, Yamelis Linares) 65 ... 51
Anders, Allison, Alexander Rockwell, Robert Rodríguez y Quentin Tarantino. Cuatro habitaciones (Four Rooms). (Florencio Paiva) 63 ... 77	Back, Sylvio Yndio do Brasil <i>Berlinale 1997.</i> 47ª Festival de Cine de Berlin (Martha C. Escalona) 64 ... 10	Bodrov, Sergei El prisionero del Cáucaso <i>Gran Angular</i> (Alberto Valero) 64 ... 68
Andrade, Joao Batista de O cego que gritava luz <i>Berlinale 1997.</i> 47ª Festival de Cine de Berlin. (Martha C. Escalona) 64 ... 10	Báez, Gustavo Los ladrones llegaron ya <i>Cortometrajes en la mira</i> (Pablo Abraham) 64 ... 86	Bolívar, César Rosa de Francia (Héctor Concari) ... 67/68 ... 120
Antin, Manuel Moeblus <i>Manuel Antin: El arte de enseñar a soñar</i> Rafael Salvatore 64 ... 21	Ball, Ricardo Piragua del Sur. La otra muerte <i>Piragua del Sur</i> (Alexis Blanco) 63 ... 51	Bolognini, Mauro Il bell'Antonio. <i>Gran Bollito</i> (Gran hervido) <i>Notas de Roma</i> (Antonio Mendoza Wolske) 64 ... 66
Aranda, Vicente Libertarias. VIII Festival Internacional de Cine de Puerto Rico. (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 32	Barreto, Bruno Que isso companheiro <i>Berlinale 1997.</i> 47ª Festival de Cine de Berlin (Martha C. Escalona) 64 8	Boyle Danny Trainspotting (Hortensia Pérez Machado) 66 ... 74 (Alberto Gómez Díaz) 66 ... 75
Araujo, Jose Sertao das Memorias <i>Berlinale 1997.</i> 47ª Festival de Cine de Berlin. (Martha C. Escalona) 64 ... 10	Beatty, Warren Dick Tracy <i>Madonna en el cine: La diva, los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 16	Branagh, Kenneth In the bleak Midwinter <i>Notas de Roma</i> (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 59 Hamlet (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 77
Aristarain, Adolfo Martín (Hache) <i>Cita en Biarritz</i> (Pedro Cifuentes Huertas) 67/68 ... 32	Beauvois, Xavier No olvides que vas a morir XIII <i>Festival de Cine Francés</i> (Alberto Gómez Díaz) 63 ... 71	Brookner, Howard Cazadores de Broadway (Bloodhounds of Broadway) <i>Madonna en el cine: La diva, los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 17
Armendáriz, Montxo Secretos del corazón VIII Festival Internacional de Cine de Berlin. (Martha C. Escalona) 64 11	Becker, Wolfgang Das Leben ist eine Baustelle (La vida es una zona en construcción) <i>Berlinale 1997.</i> 47ª Festival de Cine de Berlin (Martha C. Escalona) 64 8	Browning, Tom Freaks <i>Un otoño de Cine</i> (Elba Astorga G.) 67/68 ... 40
Arvelo, Alberto Una vida y dos mandados <i>Detrás de las cámaras</i> (Pablo Abraham) 63 ... 43 (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 69 <i>Montreal 97.</i> (Luis Sedgwick Báez) ... 67/68 ... 19	Belle, Anne, Deborah Dickson Suzanne Farrell: Elusive Muse 34ª Festival de Cine de Nueva York. La construcción del sujeto femenino (Alejandro Varderi) 63 ... 38	Burton, Tim Marclanos al ataque (Mars Attacks!) (Héctor Concari) 64 ... 75
Assayas, Olivier Irma Vep 34 Festival de Cine de Nueva York: La construcción del sujeto femenino (Alejandro Varderi) 63 ... 37	Berkeley, Busby The Gang's all here <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) ... 65 ... 47	C
	Berkowitich, Pico La bonne étoile de Texas City <i>El Bilan de Cine Etnográfico</i> (Palmira La Riva, Yamelis Linares) 65 ... 52	Cabrera, Sergio Ilona llega con la lluvia <i>Sergio Cabrera, otra vez</i> (Paula Segovia) 66 ... 26
	Berlanga, Luis Garcia Soy biológicamente un perdedor (Noticiero de la Imagen) 65 5	Cabrera Sifonte, Héctor Joropo <i>Venezuela Cinematográfica (1938-1940)</i> (José Miguel Acosta Fabelo) 65 ... 58
	Bernini, Franco Le mani forti <i>Entrevista</i> (Guillermo Santos) 65 ... 28	Camplin, Jane El retrato de una dama (The Portrait of a Lady) (Luis Urbaneja) 66 ... 79
	Bertolucci, Giuseppe Troppo Sole (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 75	Camurati, Carla Carlota Joaquina, Princesa do Brasil <i>Berlinale 1997.</i> 47ª Festival de Cine de Berlin (Martha C. Escalona) 64 ... 10
		Camus, Marlo El color de las nubes <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 27

Caridad Montero, Carlos La estrategia del azar <i>Cortometrajes en la mira</i> (Pablo Abraham) 64 ... 86
Carpenter, John Escape de Los Ángeles (Escape From L.A.) (Sergio Monsalve) 64 ... 79
Cattaneo, Peter The Full Monty <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 29 Gran Angular (Alberto Valero) 67/68 ... 35
Cipri, Daniele y Franco Maresco Lo zio de Brooklyn <i>Notas de Roma</i> (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 60
Clark, Larry Kids (Luis Urbaneja) 63 ... 69
Coen, Joel Fargo (Florencio Paiva) 65 ... 72 (Hortensia Pérez Machado) 65 ... 73
Corrêa, Mari O corpo e os espiritus <i>El Bilan de Cine Etnográfico</i> (Palмира La Riva, Yamelis Linares) 65 ... 50
Craven, Wes Scream (Sergio Monsalve) 67/68 ... 117
Cronenberg, David Crash (Crash) (Luis Sedgwick Báez) 64 ... 72
Crowe, Cameron Jerry Maguire. Amor y desafío (Jerry Maguire) (Florencio Paiva) 64 ... 81
Cuadrilla, La Justino, un asesino de la tercera edad (Pablo Abraham) 65 ... 79
Cummings, Irving Springtime in the Rockies <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 47
Curiel, Miguel Venezuela: Los guerrilleros al poder (Mario Handler) 67/68 . 104 (Florencio Paiva) 67/68 . 105

CH

Chabrol, Claude La ceremonia (La cérémonie). El infierno (L'enfer) <i>XIII Festival de Cine Francés</i> (Alberto Gómez Díaz) 63 ... 70 No va más <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 29
Chahine, Yousef El destino <i>Montreal 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 17
Chalraud, Román Pandemónium <i>Entrevista</i> (Florencio Paiva) 65 ... 20 (Florencio Paiva) 65 ... 68 <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 31 <i>Cita en Biarritz</i> (Pedro Cifuentes Huertas) 67/68 ... 33
Christensen, Carlos Hugo La casa de azúcar (Carlos Hugo Christensen: La pasión que no cesa (Mario Gallina) 63 ... 19

D

Dardenne, Jean-Pierre
Dardenne, Luc La promesse <i>34 Festival de Cine de Nueva York</i> . La construcción del sujeto femenino (Alejandro Varderi) 63 ... 39
De la Iglesia, Alex El día de la bestia <i>VIII Festival Internacional de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 34 Perdita Durango <i>Un otoño de cine</i> (Elba Astorga Guadarrama) 67/68 ... 39
Delgado Gómez, Antonio María El rompimiento Venezuela <i>Cinematográfica (1938-1940)</i> (José Miguel Acosta Fabelo) 65 ... 53

Desanzo, Juan Carlos Eva Perón (Héctor Concari) 66 ... 70 <i>Cita en Biarritz</i> (Pedro Cifuentes Huertas) 67/68 ... 34
Desplechin, Arnaud Comme Je Me Suls Disputé ("ma vie sexuelle") <i>34 Festival de Cine de Nueva York</i> . La construcción del personaje femenino (Alejandro Varderi) 63 ... 40
DeVito, Danny Matilda (Matilda) (Florencio Paiva) 64 ... 83
Dickson, Deborah y Belle Anne Suzanne Farrell: Elusive Muse <i>34 Festival de Cine de Nueva York</i> . La construcción del personaje femenino (Alejandro Varderi) 63 ... 38
Donsky Seth, Michael Twisted <i>De Sodoma a Gomorra</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 44
Dumont, Bruno La vida de Jesús <i>Montreal 97</i> (Luis Sedgwick B.) 67/68 ... 19
Durringer, Xavier Iré al paraíso pues el infierno está aquí <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 28
Dyer, Julia Late Bloomers (Floraciones tardías) <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 45

E

Edel, Ull El cuerpo del delito (Body of evidence) <i>Madonna en el cine: La diva, los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 16 Rasputín (Rasputin) (Patricia Kaiser) . 66 ... 85
Egoyan, Atom Dossier: Atom Egoyan: El exótico átomo del Cine (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 32 De beaux lendemainns <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 20

F

Faenza, Roberto Sostiene Perelra (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 67
Ferrara, Abel Dangerous game <i>Madonna en el Cine: La diva, los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 16 El apagón <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 20
Ferrerri, Marco El diario de un vicio Nitrate de plata (Nitrate d'argento) (Traducción de Luis Sedgwick Báez) 64 ... 27 Nitrate de plata (Nitrate d'argento) (Antonio Mendoza Wolske) 64 ... 78
Feyder, Jacques La Kermesse Heroïque <i>Para mirar el cine</i> (Frank Baiz Quevedo) 64 ... 14
Finch, Nigel Stonewall (Luis Urbaneja) 67/68 .. 118
Fitzgerald, Thom El jardín colgante <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 22
Foley, James Quién es esa chica? (Whons that giri?) <i>Madonna en el cine: La diva, los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 16
Fons, Jorge Conversación con Jorge Fons (Florencio Paiva) 66 ... 20
Forma, Milos Larry Flynt vs. the People <i>Berlinalde 1997. 47º Festival de Cine de Berlín</i> (Martha C. Escalona) 64 8 Larry Flynt el nombre del escándalo (Larry Flynt vs. the People) (Florencio Paiva) 64 ... 73

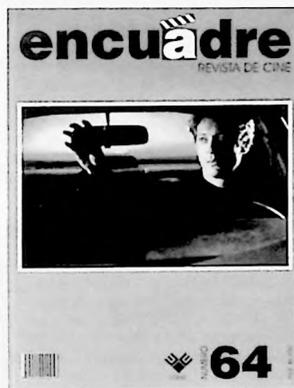
Fuller, Samuel Samuel Fuller (1911-1997) (Héctor Concari) 67/68 5

G

Galletini, Domingo Besos en la frente <i>VIII Festival Internacional de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 33
Germi, Pietro Il Ferroviere <i>Notas de Roma</i> (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 59 Un maledetto imbroglione <i>Notas de Roma</i> (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 60
Goddard, Jim Las aventuras de Madonna en Shanghai (Shanghai Surprise) <i>Madonna en el cine: La diva, los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 18
Gómez, Nick Iltonw <i>34 Festival de Cine de Nueva York: La construcción del sujeto femenino</i> (Alejandro Varderi) 63 ... 38
Gómez Portillo, Luis La Tirana <i>Cortometrajes en la mira</i> (Pablo Abraham) 64 ... 86
González Avendaño, Ernesto Pillos <i>Cortometrajes en la mira</i> (Pablo Abraham) 64 ... 86
González, Edgar H. Juan Félix Sánchez en el silencio <i>Cortometrajes en la mira</i> (Pablo Abraham) 64 86
Gorris, Marleen La Sra. Dalloway <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 20
Green, Alfred E. Copacabana <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 47
Greenaway, Peter A Zed & Two Noughts <i>Para mirar el cine</i> (Frank Baiz Quevedo) 64 ... 14
Grimaldi, Aurelio Nerolio <i>VIII Festival Internacional de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 33
Gruber, Andrés La deuda del amor <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 27

H

Hamer, Bent Huevos (Eggs) <i>Festival de Cine Noruego</i> (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 79 Aplauso (Applaus) <i>Festival de Cine Noruego</i> (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 79
Haneke, Michael Funny Games <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 21
Hanson, Curtis L.A. Confidential <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 29 Los Angeles al desnudo (L.A. Confidential) (Florencio Paiva) 67/68 . 102
Harron, Mary Shot Andy Warhol <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 47
Hashiguchi, Ryosuke Nagisa Ni Shindobando (Como granos de arena) <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 44
Henríquez, Leonardo Tokio-Paraguaypoa (Isabel González) .. 65 ... 70
Herek, Stephen Querido Maestro (Mr. Holland's Opus) (Luis Sedgwick Báez) 64 ... 80
Herrero, Gerardo Territorio Comanche <i>Berlinalde 97. 47º Festival de Cine de Berlín</i> (Martha C. Escalona) 64 11 Territorio Herrero. <i>Entrevista a Gerardo Herrero</i> (Luis Urbaneja) 66 ... 30
Hitchcock, Alfred Vertigo <i>Berlinalde 97. 47º Festival de Cine de Berlín</i> (Martha C. Escalona) 64 9



Hicks, Scott	Claroscuro (Shine) (Antonio Mendoza Wolske)	64 ... 74
Hoffman, Michael	Un día muy especial (One fine day) (Hortensia Pérez Machado)	65 ... 85
Hoogesteljn, Solveig	Santera (Pablo Abraham)	65 ... 71
Holland, Agnieszka	Washington Square Toronto 97 (Luis Sedgwick B.)	67/68 ... 24

Rev. Pág.

Holst, Marius	Que me corten el cuello si no es verdad (Tikniver y hjertet) Festival de Cine Noruego (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 79
Humer, Egon	Emigration, N.Y. 34 Festival de Cine de Nueva York: La construcción del sujeto femenino (Alejandro Varderi) .	63 ... 40
Hytner, Nich	The Madness of King George Notas de Roma (Antonio Mendoza Wolske)	63 ... 58

I

Imamura, Shohei	La anguila Montreal 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 16
Isaksen, Eva	Que viene la cigüeña (Over stork og stein) Festival de Cine Noruego (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 79

J

Jacobs, Stella	Feliz Año Cortometrajes en la mira (Pablo Abraham)	64 ... 86
Jarmush, Jim	Nell Young y el grupo Crazy Horse Toronto 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 20
Jullen, Isaac	Frantz Fanon: Black Skin White Mask 34 Festival de Cine de Nueva York: La construcción del sujeto femenino (Alejandro Varderi)	63 ... 39

K

Kar-wal, Wong	Ángeles caídos VIII Festival Internacional de Cine de Puerto Rico (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 33
Kassovitz, Mathieu	Felices juntos Montreal 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 15
Kasdan, Lawrence	French Kiss (Hortensia Pérez Machado)	63 ... 76
Kashishian, Alek	En la cama con Madonna (Truth or dare) Madonna en el Cine: La diva, los personajes, ¿la actriz? (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 16
Kashishian, Alek	En la cama con Madonna (Truth or dare) Madonna en el Cine: La diva, los personajes, ¿la actriz? (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 16

Rev. Pág.

Kitano, Takeshi	Fuegos artificiales Toronto 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 24
Kran-Jacobsen, Siren	La isla de la calle de los pájaros Berlinale 1997. 47ª Festival de Cine de Berlín (Martha C. Escalona)	64 ... 8
Kubrick, Stanley	Barry Lyndon Para mirar el Cine (Frank Baiz Quevedo)	64 ... 13

Rev. Pág.

L

Labute, Neil	En compañía de los hombres San Sebastián 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 30
Lamata, Luis Alberto	La primera vez (Pablo Abraham)	64 ... 85
Lang, Fritz	Los Nibelungos (Die Nibelungen) Para mirar el Cine (Frank Baiz Quevedo)	64 ... 14
Lee, Spike	Cuatro niñas Toronto 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 20
Leder, Mimi	El Pacificador (The Peacemaker) (Florencio Paiva)	115
Leigh, Mike	Secretos y mentiras 34 Festival de Cine de Nueva York: La construcción del personaje femenino (Alejandro Varderi)	63 ... 37
Levinson, Barry	Career Girls Montreal 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 18
Lemoine, Lisette	Donde cantan los acordeones, la ruta del Vallenato. El Bilan de Cine Etnográfico (Martha C. Escalona)	65 ... 51
Lewicki, Stephen Jon	A certain sacrifice Madonna en el Cine: La diva, los personajes, ¿la actriz? (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 16
Levinson, Barry	Los hijos de la calle (Sleepers) (Hortensia Pérez Machado)	66 ... 81
Lien, Thomas y Joachim Solum	La soledad del fondo (Dypets ensomhet) Festival de Cine Noruego (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 79
Lima Jr., Walter	A ostra e o vento Cita en Biarritz (Pedro Cifuentes Huertas)	67/68 ... 32
Loach, Ken	Tierra y Libertad (Land and Freedom) (Antonio Mendoza Wolske)	64 ... 76
Lombardero, Manuel	En brazos de la mujer madura Toronto 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 20

Lombardi, Francisco Bajo la piel (Pablo Abraham)	66 ... 71
Loncraine, Richard Ricardo III <i>Notas de Roma</i> (Antonio Mendoza Wolske)	63 ... 58
López Pego, Rigoberto Yo Soy del Son a la Salsa Rigoberto López Pego habla con Arsenio Cicero Sancristóbal (Arsenio Cicero Sancristóbal)	66 ... 35
Lucas, George La guerra de las galaxias (Star Wars) (Pablo Abraham)	65 ... 81
Luhmann, Baz Romeo y Julieta (William Shakespeare's Romeo & Juliet) (Hortensia Pérez Machado)	63 ... 77
Lynne, Adrien Lolita <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 32

LL

Liosa Luis Anaconda (Anaconda) (Florencio Paiva)	66 ... 80
---	-----------

M

Mací, Alejandro El impostor <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 22
Majidi, Majid Los hijos del cielo <i>Montreal 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 15
Maresco, Franco y Daniele Cipri Lo zio de Brooklyn <i>Notas de Roma</i> (Antonio Mendoza Wolske)	63 ... 60
Marrero, Domingo Romance aragüeño <i>Venezuela</i> <i>Cinematográfica (1938-1940)</i> (José Miguel Acosta Fabelo)	65 ... 58
Marker, Chris Level 5 <i>Montreal 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 22
Marshall, Penny Un equipo muy especial (A league of their own) <i>Madonna en el Cine: La diva,</i> <i>los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 16
Mehta, Deepa Fire 34 <i>Festival de Cine de Nueva York:</i> <i>La construcción del personaje femenino</i> (Alejandro Varderi)	63 ... 39
Minghella, Anthony El paciente inglés 47ª <i>Festival de Cine</i> <i>de Berlín</i> (Martha C. Escalona)	64 8
El paciente inglés (The English Patient) (Isabel González)	64 ... 76
Ming-liang, Tsai El Río (He Liu) <i>Berlinalde 1997. 47ª</i> <i>Festival de Cine de Berlín</i> (Martha C. Escalona)	64 ... 12
El Río (He Liu) <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 29
Mignogna, Eduardo Sol de otoño VIII <i>Festival Internacional</i> <i>de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 31
Sol de otoño <i>Ciclo de Cine Argentino</i> (Marisol Sanz)	67/68 ... 108
Miró, Pilar <i>Dossier: Pilar Miró, simplemente</i> (Luis Sedgwick Báez)	64 ... 33
Moland, Hans Peter Cero Kelvin (Kjaerlighetens kjotere) <i>Festival de Cine Noruego</i> (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 79
Monteiro, João Cesar La Comedia de Dios VIII <i>Festival</i> <i>Internacional de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 34

Moreno, Jesús Sonl . el secuestro <i>Cortometrajes en la mira</i> (Pablo Abraham)	64 ... 86
Mosqueda, Gerardo Moebius VIII <i>Festival Internacional</i> <i>de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 33
Moebius <i>Berlinalde 1997. 47ª Festival</i> <i>de Cine de Berlín</i> (Martha C. Escalona)	64 ... 10
Moebius (Héctor Concarí)	65 ... 78
Moebius <i>Ciclo de Cine Argentino</i> (Marisol Sanz)	67/68 ... 108
Murat, Lúcia Doce poderes <i>Berlinalde 1997.</i> <i>47ª Festival de Cine de Berlín</i> (Martha C. Escalona)	64 ... 10

N

Natale, Richard Green Plaid Shirt <i>De Sodoma</i> <i>a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 43
Newell, Mike Donnie Brasco (Donnie Brasco) (Ana Milagros Medina)	67/68 ... 119
Nicholson, William Firelight <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 119
Nossiter, Jonathan Sunday <i>Montreal 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 14

O

Oliveira, Manoel de Viaje al principio del mundo <i>Montreal 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 15
Opppari, Carmen y Silvie Timber Barbara et ses amis au pays du Candombié (Bárbara y sus amigos en el país del Candombié) <i>El Bilan de</i> <i>Cine Etnográfico</i> (Palмира La Riva, Yamelis Linares)	65 ... 50
Oteyza, Carlos La Voz del Corazón <i>Estrenos.</i> <i>Carlos Oteyza devorado por la selva</i> (Alberto Valero)	66 ... 57
La Voz del Corazón (Patricia Kaiser)	67/68 ... 107
Ozon, François Une robe d'Été <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 46

P

Pabst, G. W. La caja de Pandora <i>Festival de Cine</i> <i>de Berlín</i> (Martha C. Escalona)	64 9
Pacino, Al En busca de Ricardo III (Looking for Richard) (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 78
Pakula, Alan Enemigo íntimo (The Devil's Own) (Omar Pérez)	64 ... 82
Parker, Alan Evita (Evita) <i>Madonna en el Cine:</i> <i>La diva, los personajes ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 19
Evita (Evita) (Héctor Concarí)	64 ... 78
Evita (Evita) (Liliana Sáez)	64 ... 79
Paskievich, John If only I Were and Indian (Si pudiese ser Indio) <i>El Bilan de Cine</i> <i>Etnográfico</i> (Palмира La Riva, Yamelis Linares)	65 ... 52
Peplow, Mark Victoria <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 29
Petersen, Wolfgang Avión Presidencial (Air Force One) (Patricia Kaiser)	67/68 ... 120

Piñeyro, Marcelo Cenizas del Paraíso <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 28
Caballos salvajes <i>Ciclo de Cine Argentino</i> (Marisol Sanz)	67/68 ... 108
Plume, Simon The Devil's Railroad (El ferrocarril del diablo) <i>El Bilan de Cine Etnográfico</i> (Palмира La Riva/Yamelis Linares)	65 ... 51
Pozzessere, Pasquale Testimonio a Rischio <i>Montreal 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 19
Pytka, Joe El juego del siglo (Space Jam) (Patricia Kaiser)	63 ... 76

R

Ramírez, Hebert Instantes de Amor (María Elisa Al Cheikh)	63 ... 80
Rangel, Gabriela Corazones negros (Florencio Paiva)	65 ... 69
Rappeneau, Jean-Paul El húsar sobre el tejado <i>XIII Festival de Cine Francés</i> (Alberto Gómez Díaz)	63 ... 70
Reitman, Rachel Work <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 45
Renán, Sergio El sueño de los héroes <i>Cita en Biarritz</i> (Pedro Cifuentes Huertas)	67/68 ... 32
Renoir, Jean French Can Can <i>Para mirar el Cine</i> (Frank Baiz Quevedo)	64 ... 14
Retes, Gabriel <i>Dossier: Gabriel Retes. Hago películas</i> <i>para los espectadores no las hago</i> <i>para mí</i> (Pablo Abraham)	63 ... 21
Rey, Cristina Inn Trouble (Problema en la posada) <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 45
Rimoch, Ernesto El anzueto VIII <i>Festival Internacional</i> <i>de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 36
Ripstein, Arturo <i>Dossier: Arturo Ripstein:</i> <i>La tragedia o el infierno</i> (Pablo Abraham/Isabel González)	66 ... 43
Robbins, Tim Pena de Muerte (Dead man walking) (Pablo Abraham)	66 ... 78
Rockwell, Alexander, Allison Anders, Robert Rodríguez y Quentin Tarantino Cuatro habitaciones (Four Rooms) (Florencio Paiva)	63 ... 77
Rodríguez, Robert, Alexander Rockwell, Allison Anders y Quentin Tarantino Cuatro habitaciones (Four Rooms) (Florencio Paiva)	63 ... 77
Rohmer, Eric Cuento de verano VIII <i>Festival</i> <i>Internacional de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 35
La marquesa de O <i>Para mirar el Cine</i> (Frank Baiz Quevedo)	64 ... 13
Roncayolo, Malena La gloria de Mamporal (Florencio Paiva)	67/68 ... 121
Rossellini, Roberto <i>Homenaje a Rossellini a veinte años</i> <i>de su muerte</i> (Noticiero de la Imagen) ...	65 4
Rosí, Francesco La tregua <i>Montreal 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 17
Rudolph, Alan Después del resplandor <i>San Sebastián 97</i> (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 28

	Rev. Pág.
Ruiz, Raúl Genealogía de un crimen <i>Berlinale</i> 1997. <i>Festival de Cine de Berlin</i> (Martha C. Escalona) 64 ... 12	
S	
Sábato, Mario Al corazón <i>Ciclo de Cine Argentino</i> (Marisol Sanz) 67/68 ... 108	
Sachs, Ira The Delta <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 44	
Salvo, Calogero Mama . I have something to tell you (Mamá . Tengo algo que decirte) <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 47	
Mama . I have something to tell you (Mamá . Tengo algo que decirte) (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 83	
Salles, Murilo Como Nascem dos Anjos <i>Berlinale 1997. 47ª Festival de</i> <i>Cine de Berlin</i> (Martha C. Escalona) 64 ... 10	
Sanders-Brahms, Helma Mi corazón a nadie (Mein Herz Niemandem) <i>Berlinale 1997. 47ª Festival de Cine</i> <i>de Berlin</i> . (Martha C. Escalona) 64 8	
Sapir, Esteban Picado fino <i>Berlinale 1997.</i> <i>47ª Festival de Cine de Berlin</i> (Martha C. Escalona) 64 ... 10	
Saura, Carlos Taxi (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 84	
Sautet, Claude Nelly y el señor Arnaud (Nelly & Monsieur Arnaud) <i>XIII Festival de Cine Francés</i> (Alberto Gómez Díaz) 63 ... 70	
Schatzky, Olivier El alumno <i>VIII Festival Internacional</i> <i>de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 35	
Schepisi, Fred Criaturas feroces (Fierce creatures) (Florencio Paiva) 65 ... 76	
Schnabel, Julian Basquiat <i>VIII Festival Internacional</i> <i>de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 35	
Schroeter, Werner Poussières d'amour <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 48	
Schumacher, Joel Batman y Robin (Batman and Robin) (Alberto Gómez Díaz) 66 ... 82	
Seidelman, Susan Buscando desesperadamente a Susana (Desperately seeking Susan) <i>Madonna en el Cien: La diva,</i> <i>los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 18	
Selick, Henry Jim y el durazno gigante (James and the Giant Peach) (Florencio Paiva) 66 ... 76	
Sharman, Jim The Rocky Horror Picture Show <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 48	
Sherman, Cindy Un oficial asesino <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick B.) 67/68 ... 20	
Sichel, Alex All Over me <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 45	
Singleton, John Rosewood <i>Berlinale 1997.</i> <i>47ª Festival de Cine de Berlin</i> (Martha C. Escalona) 64 8	

Skjoldbaerg, Frik Insomnia <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 24	
Sletaune, Pal Junk Mail <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 24	
Comiendo afuera (Eating out) <i>Festival de Cine Noruego</i> (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 79	
Soavi, Michelle Dellamorte, Dellamore (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 74	
Sokurov, Alexandr Madre e Hijo <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 23	
Solberg, Helena Carmen Miranda: Bananas is my Business <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 47	
Solum, Joachim/Thomas Lien La soledad del fondo (Dypets ensomhet) <i>Festival de Cine Noruego</i> (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 79	
Sonnenfeld, Barry Hombres de negro (Men In Black) (Héctor Concari) 66 ... 83	
Soosaar, Mark Father, Son and Holy Thorum (Padre, hijo y santo Thorum) <i>El Bilan de Cine Etnográfico</i> (Palmira La Riva/Yamelis Linares) 65 ... 52	
Spielberg, Steven El mundo perdido (The Lost World/Jurassic Park) (Sergio Monsalve) 66 ... 84	
Straga, Rafael Tómbola <i>Cortometrajes en la mira</i> (Pablo Abraham) 64 ... 86	
Straume, Unni Un sueño (Dromspel) <i>Festival de Cine Noruego</i> (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 79	
Descarrillamiento (Avsporing) <i>Festival de Cine Noruego</i> (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 79	
Strelsand, Barbra Es espejo tiene dos caras (The Mirror has two faces) (Hortensia Pérez Machado) 64 ... 82	
Subiela, Eliseo Pequeños milagros <i>Montreal 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 17	
Despabilate amor <i>Ciclo de Cine Argentino</i> (Marisol Sanz) 67/68 ... 108	
Szeplaki, Alejandra Ella (Paula Segovia) 63 ... 68	
Ella <i>Montreal 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 19	
T	
Tamahori, Lee Abuso de poder (Mulholland Falls) (Patricia Kaiser) 64 ... 84	
Tarantino, Quentin, Allison Anders, Alexandre Rockwell y Robert Rodríguez Cuatro habitaciones (Four Rooms) (Florencio Paiva) 63 ... 77	
Cuatro habitaciones (Four Rooms) <i>Madonna en el Cine: La diva,</i> <i>los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 16	
Techné, André Les Voleurs <i>34 Festival de</i> <i>Cine de Nueva York. La construcción</i> <i>del personaje femenino</i> (Alejandro Varderi) 63 ... 38	
Timber, Silvie, Carmen Opipari Barbara et ses amis au pays du Candomblié (Bárbara y sus amigos en el país del Candomblié) <i>El Bilan de Cine Etnográfico</i> (Palmira La Riva/Yamelis Linares) 65 ... 50	

	Rev. Pág.
Torre Nilson, Leopoldo Retrospectiva <i>Cita en Biarritz</i> (Pedro Cifuentes Huertas) 67/68 ... 32	
Tröell, Jan Hamsun <i>VIII Festival Internacional</i> <i>de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 33	

U	
Ullman, Liv Kristin Lavransdatter <i>Festival de Cine</i> <i>Noruego</i> (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 79	
Urdaneta, Geyka Ale, Luli, Luis y el brazo <i>Cortometrajes en la mira</i> (Pablo Abraham) 64 ... 86	

V	
Velásquez, José Gregorio Alegria, pasión y muerte <i>Cortometrajes en la mira</i> (Pablo Abraham) 64 ... 86	
Veracoechea, Finí Carambola <i>Venezuela Cinematográfica</i> (1938-1940) (José Miguel Acosta Fabelo) 65 ... 53	
Villegas, Carlos Entre mentiras <i>Cortometrajes en la mira</i> (Pablo Abraham) 64 ... 86	
Visconti, Luchino Senso II <i>Gattopardo</i> <i>Para mirar el Cine</i> (Frank Baiz Quevedo) 64 ... 14	
Von Praunheim, Rosa Transexual Menace (Amenaza Transexual) <i>De Sodoma</i> <i>a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 47	
Von Trier, Lars Rompiendo las olas (Breaking the Waves) <i>VIII Festival</i> <i>Internacional de Cine de Puerto Rico</i> (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 32	
Rompiendo las olas (Breaking the Waves) <i>34 Festival de Cine</i> <i>de Nueva York: La construcción del sujeto</i> <i>femenino</i> (Alejandro Varderi) 63 ... 37	
<i>Dossier: Lars Von Trier.</i> <i>El último "enfant terrible"</i> (Alberto Gómez Díaz) 67/68 ... 78	

W	
Wajda, Andrej Panna Nikt (La Señorita Nadie) <i>Berlinale 1997. 47ª Festival de Cine</i> <i>de Berlin</i> (Martha C. Escalona) 64 9	
Walerstein, Mauricio <i>Dossier: Mauricio Walerstein</i> (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva) 67/68 ... 43	
Walker, Christopher Trinkets and Beads (Baratijas y abalorios) <i>El Bilan de Cine Etnográfico</i> (Palmira La Riva/Yamelis Linares) 65 ... 51	
Wang, Wayne Blue in the face <i>Madonna en el Cine:</i> <i>La diva, los personajes, ¿la actriz?</i> (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 16	
La caja china <i>Toronto 97</i> (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 23	
Waters, John Pink Flamingos <i>De Sodoma a Hollywood</i> (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 48	
Wenders, Wim Los hermanos Skladanowsky (Die Gebrüder Skladanowsky) (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 85	
Woo, John Contracara (Face/Off) (Héctor Concari) 66 ... 72	

Contracara (Face/Off) (Pablo Abraham)	66 ... 73
--	-----------

Y

Yang, Edward	
Mahjong 34 Festival de Cine de Nueva York: La construcción del sujeto femenino (Alejandro Varderi)	63 ... 38
Yimou, Zhang	
Keep cool Toronto 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 25
Young, Robert	
Criaturas Feroces (Fierce Creatures) (Florencio Paiva)	65 ... 76

Z

Zagarrio, Vito	
Divine - Waters De Sodoma a Hollywood (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 48
Zemekis, Robert	
Contacto (Contact) (Alberto Gómez Díaz)	67/68 ... 113
Zwick, Edward	
Valor bajo fuego (Courage under fire) (Gabriel Szeplaki Olahola)	63 ... 79

PELÍCULAS

A

Abuso de poder (Muholland Falls) , de Lee Tamahori. (Patricia Kaiser)	64 ... 84
After grad with dad , de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
Al Corazón , de Mario Sábato. (Marisol Sanz)	67/68 . 108
All Over Me , de Alex Sichel. (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 45
Alegría, pasión y muerte , de José Gregorio Velásquez. (Pablo Abraham) ..	64 ... 86
Ale, Lull, Luis y el brazo , de Geyka Urdaneta (Pablo Abraham)	64 ... 86
Alumno . El, de Olivier Schatzki (Luis Sedgwick B.)	63 ... 35
Anaconda , de Luis Llosa. (Florencio Paiva)	66 ... 80
Angeles caídos , de Wong Kar-wai. (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 33
Anguila . La, de Shohei Imamura (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 16
Anzuelo . El, de Ernesto Rimoch. (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 36
Apagón . El, de Abel Ferrara (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 20
Aplauso (Applaus) , de Bent Hamer. (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 79
A portrait of Arshile , de Atom Egoyan (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
Armenian home movies , de Atom Egoyan (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
A Self Made Hero , de Jacques Audiard. (Alejandro Varderi)	63 ... 39
Aventuras de Madonna en Shanghai (Shanghai Surprise). de Jim Goddard (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 18
Avión presidencial (Air Force One) , de Wolfgang Petersen. (Patricia Kaiser)	67/68 . 120
A zed & two Noughts , de Peter Greenaway. (Frank Baiz Quevedo)	64 ... 14

B

Bajo la piel , de Francisco Lombardi. (Pablo Abraham)	66 ... 71
Bambola , de Bigas Luna. (Antonio Mendoza W.)	63 ... 60
Bandera rota , Gabriel Retes. (Pablo Abraham)	63 ... 21

Baratijas y abalorios (Trinkets and beads) , de Christopher Walke. (Palмира La Riva/Yamelis Linares)	65 ... 51
Bárbara y sus amigos en el país del Candomblé (Barbara et ses amis au pays deCandomblé) , deCarmen Oipari y Silvie Timber. (Palмира La Riva, Yamelis Linares)	65 ... 50
Barry Lyndon , de Stanley Kibrick. (Frank Baiz Q.)	64 ... 13
Basqulat , de Julian Schnabel. (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 35
Batman y Robln (Batman and Robin) , de Joel Schumacher. (Alberto Gómez Díaz)	66 ... 82
Beltenebros , de Pilar Miró. (Luis Sedgwick Báez)	64 ... 33
Besos en la frente , de Domingo Galletini. (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 33
Bienvenidos Welcome , de Gabriel Retes. (Pablo Abraham)	63 ... 21
Blue in the face , de Wayne Wang y Paul Auster. (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 16
Bonne étoile de Texas City . La, de Pico Berkowitch. (Palмира La Riva/Yamelis Linares)	65 ... 52
Buenos Aires viceversa , de Alejandro Agresti. (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 33
Bulto . El, de Gabriel Retes. (Pablo Abraham)	63 ... 21
Burro sin rabo (Burro sem rabo) , de Sergio Bloch. (Palмира La Riva/Yamelis Linares)	65 ... 51
Buscando desesperadamente a Susana (Desperately seeking Susan), de Susan Seidelman. (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 18

C

Caballos salvajes , de Marcelo Piñeyro. (Marisol Sanz)	67/68 . 108
Cadena perpetua , de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham/Isabel González)	66 ... 43
Cafe au Lait (Metisse) , de Mathieu Kassovitz. (Florencio Paiva)	63 ... 72
Caja China . La, de Wayne Wang. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 23
Caja de Pandora . La, de G.W. Pabst. (Martha C. Escalona)	64 ... 9
Calendar , de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
Carambola , de Fini Veracochea. (José Miguel Acosta Fabelo)	65 ... 53
Career Girls , de Mike Leigh. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 18
Carlota Joaquina, Princesa do Brasil , de Carla Camurati. (Martha C. Escalona)	64 ... 10
Carmen Miranda: Bananas Is my Business , de Helena Solberg. (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 47
Carne trémula , de Pedro Almodóvar. (Elba Astorga Guadarrama)	67/68 ... 39
Casa de azúcar . La, de Carlos Hugo Christensen. (Mario Gallina)	63 ... 19
Castillo de la pureza . El, de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham/Isabel González)	66 ... 43
Cazadores de Broadway (Bloodhounds of Broadway), de Howard Brookner. (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 17
Cenizas del Paraíso , de Marcelo Piñeyro. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 28
Ceremonia . La, (La Cérémonie), de Claude Chabrol.	63 ... 70
Cero Kelvin (Kjaerlghetens Kjotere) , de Hans Moland. (Luis Sedgwick Báez) ..	65 ... 79
Ciudad al desnudo . La, de Gabriel Retes. (Pablo Abraham)	63 ... 21
Clarooscuro (Shine) , de Scott Hicks. (Antonio Mendoza Wolske)	64 ... 74
Color de las nubes . El, de Mario Camus. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 27

Comme Je Me Suis Disputé . ("ma vie sexuelle"), de Arnaud Desplechin. (Alejandro Varderi)	63 ... 40
Comedia de Dios . La, de João Cesar Monteiro. (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 34
Comiendo afuera (Eating out) , de Pal Sletaune. (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 79
Como Nascem dos Anjos , de Murilo Salles. (Martha C. Escalona)	64 ... 10
Con el corazón en la mano , de Mauricio Wallerstein. (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva)	67/68 ... 43
Contacto (Contact) , de Robert Zemekis. (Alberto Gómez Díaz)	67/68 ... 113
Contracara (Face/Off) , de John Woo. (Héctor Concarí)	66 ... 72
(Pablo Abraham)	66 ... 73
Copacabana , de Alfred E. Green. (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 47
Corazones negros , de Gabriela Rangel. (Florencio Paiva)	65 ... 69
Corpo e os espíritos , de Mari Corrêa. (Palмира La Riva/Yamelis Linares)	65 ... 50
Crash (Crash) , de David Cronenberg. (Luis Sedgwick Báez)	64 ... 72
Criaturas feroces (Fierce Creatures) , de Fred Schepisi y Robert Young. (Florencio Paiva)	65 ... 76
Crimen de Cuenca . El, de Pilar Miró. (Luis Sedgwick Báez)	64 ... 33
Crónica de un subversivo latinoamericano , de Mauricio Wallerstein. (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva)	67/68 ... 43
Cuando quiero llorar no lloro , de Mauricio Walerstein. (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva)	67/68 ... 43
Cuatro habitaciones (Four Rooms) , de Allison Anders, Alexander Rockwell, Robert Rodriguez y Quentin Tarantino. (Florencio Paiva)	63 ... 77
(Alberto Gómez Díaz)	64 ... 16
Cuatro niñas , de Spike Lee. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 20
Cuentos eróticos , de Pilar Miró. (Luis Sedgwick Báez)	64 ... 33
Cuento de verano , de Eric Rohmer. (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 35
Cuerpo del delito . El, (Body of evidence), de Uli Edel. (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 16

CH

Chimbángueles . Los, de Mauricio Walerstein. (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva)	67/68 ... 43
Chin Chin el teporocho , de Gabriel Retes. (Pablo Abraham)	63 ... 21

D

Dangerous Game , de Abel Ferrara. (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 16
De mujer a mujer , de Mauricio Walerstein. (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva)	67/68 ... 43
Delta . The, de Ira Sachs. (Antonio Mendoza W.)	65 ... 44
Dellamorte Dellamore , de Michele Soavi (Antonio Mendoza Wolske)	63 ... 74
Descarrilamiento (Avsporing) , de Unni Straume. (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 79
Despílate amor , de Eliseo Subiela. (Marisol Sanz)	67/68 . 108
Después del resplandor , de Alan Rudolph (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 28
Destino . El, de Yousef Chahine. (Luis Sedgwick B.)	67/68 ... 17
Deuda del amor . La, de Andrés Gruber. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 27
Día de la Bestia . El, de Alex de la Iglesia. (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 34

	Rev. Pág.
Diario de un vicio. El, de Marco Ferreri. (Luis Sedgwick Báez)	64 ... 27
Dick Tracy, de Warren Beatty. (Alberto Gómez D.)	64 ... 16
Divine - Waters, de Vito Zagario. (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 48
Doce Poderes, de Lúcia Murat (Martha C. Escalona)	64 ... 10
Donde cantan los acordeones, la ruta del Vallénato, de Lisette Lemoine. (Palmira La Riva/Yamelis Linares)	65 ... 51
Donnie Brasco, de Mike Newell. (Ana Milagros Medina)	67/68 ... 119
E	
Ella, de Alejandra Szeplaki. (Paula Segovia)	63 ... 68
(Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 19
Emigration, N.Y., de Egon Humer (Alejandro Varderí)	63 ... 40
Empresa perdona un momento de locura. La, de Mauricio Walerstein. (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva)	67/68 ... 43
En brazos de la mujer madura, de Manuel Lombardero (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 24
En busca de Ricardo III (Lookin for Richard). (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 78
En compañía de los hombres, de Neil Labute. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 30
Enemigo íntimo (The Devil's Own), de Alan Pakula. (Omar Pérez)	64 ... 82
En la cama con Madonna (Truth or dare), de Alex Keshishian. (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 16
Entre mentiras, de Carlos Villegas (Pablo Abraham)	64 ... 86
Escape de Los Angeles (Escape from L.A.), de John Carpenter. (Sergio Monsalve) ..	64 ... 79
Espejo tiene dos caras. El, (The mirror has two faces), de Barbra Streisand. (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 82
Estrategia del azar. La, de Carlos Caridad Montero. (Pablo Abraham)	64 ... 86
Eva, Julia, Perla, de Mauricio Walerstein. (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva)	67/68 ... 43
Eva Perón, de Juan Carlos Desanzo. (Héctor Concarí)	66 ... 70
(Pedro Cifuentes Huertas)	67/68 ... 3
Evita, de Alan Parker. (Alberto Gómez Díaz)	64 ... 19
(Héctor Concarí)	64 ... 78
(Liliana Sáez)	64 ... 79
Everyone Says: I love you, de Woody Allen. (Luis Urbaneja)	67/68 ... 112
Exótica, de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
F	
Family Viewing, de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
Fargo, de Joel Coen. (Florencio Paiva)	65 ... 72
(Hortensia Pérez Machado)	65 ... 73
Felices juntos, de Wong Kar-wai. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 15
Feliz Año, de Stella Jacobs. (Pablo Abraham)	64 ... 86
Ferrocarril del Diablo. El, (The Devil's Railroad), de Simon Plume (Palmira La Riva/Yamelis Linares)	65 ... 51
Ferroviera. II, (El ferroviario), de Pietro Germi. (Antonio Mendoza Wolske)	63 ... 59
Final Twist. The, de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
Fire, de Deepa Mehta. (Alejandro Varderí) ..	63 ... 39
Firelight, de William Nicholson. (Luis Sedgwick B.)	67/68 ... 27

	Rev. Pág.
Flores de papel, de Gabriel Retes. (Pablo Abraham)	63 ... 21
Frantz Fanon: Black skin white Mask, de Isaac Julien. (Alejandro Varderí)	63 ... 39
Freaks, de Tom Browning. (Eiba Astorga G.)	67/68 ... 40
French Can Can, de Jean Renoir. (Frank Baiz Q.)	64 ... 14
French Kiss, de Lawrence Kasdan. (Hortensia Pérez Machado)	63 ... 76
Fuegos artificiales, de Takeshi Kitano. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 24
Full Monty. The, de Peter Cattaneo. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 29
(Alberto Valero)	67/68 ... 35
Funny Games, de Michael Haneke. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 21
G	
Gang's al here. The, de Busby Berkeley. (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 47
Gary Cooper que estás en los cielos, de Pilar Miró. (Luis Sedgwick Báez)	64 ... 33
Gattopardo. II, de Luchino Visconti. (Frank Baiz Q.)	64 ... 14
Genealogía de un crimen, de Raúl Ruiz. (Martha C. Escalona)	64 ... 12
Gloria de Mamporal. La, de Malena Roncayolo. (Florencio Paiva)	67/68 ... 121
Gran Bollito, de Mauro Bolognini. (Antonio Mendoza Wolske)	64 ... 66
Green Plaid Shirt, de Richard Natale. (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 43
Gross Misconduct, de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
Guerra de las Galaxias. La, (Star Wars), de George Lucas. (Pablo Abraham)	65 ... 81
H	
Hablamos esta noche, de Pilar Miró. (Luis Sedgwick Báez)	64 ... 33
Hamlet, de Kenneth Branagh. (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 77
Hamsun, de Jan Troell. (Luis Sedgwick Báez)	63 ... 33
Hermanos Skladanowsky. Los, (Die Gebrüder Skladanowsky), de Wim Wenders. (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 85
Hijos de la calle. Los, (Sleepers), de Barry Levinson. (Hortensia Pérez Machado) ...	66 ... 81
Hijos del cielo. Los, de Majid Majidi. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 15
Hombres de negro (Men In Black), de Barry Sonnenfeld. (Héctor Concarí) ..	66 ... 83
Howard In particular, de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
Huevos (Eggs), de Bent Hamer. (Luis Sedgwick B.)	65 ... 79
Husar sobre el tejado. El, (Le Hussard sur le toit), de Jean-Paul appeneau. (Alberto Gómez D.)	63 ... 70
I	
If Only I were an indian (Si pudiese ser indio), de John Paskiewicz. (Palmira La Riva/Yamelis Linares)	65 ... 52
Il Bell'Antonio, de Mauro Bolognini. (Antonio Mendoza Wolske)	64 ... 66
Ilona lleha con la lluvia, de Sergio Cabrera. (Paula Segovia)	66 ... 26
Imperio de la fortuna. El, de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham, Isabel González)	66 ... 43
Impostor. El, de Alejandro Maci. (Luis Sedgwick B.)	67/68 ... 22
Indio de Brasil (Yndio do Brasil), de Silvio Back. (Martha C. Escalona)	64 ... 10
Inferno. El, (L'enfer), de Claude Chabrol. (Alberto Gómez Díaz)	63 ... 70
In Love and war, de Richard Attenborough. (Martha C. Escalona)	64 ... 8

	Rev. Pág.
Insomnia, de Frik Skjoldjaerg. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 24
Instantes de amor, de Hebert Ramírez. (María Elisa Al Cheikh)	63 ... 80
Illtown, de Nick Gómez. (Alejandro Varderí) ..	63 ... 38
In the bleak Midwinter, de Kenneth Branagh. (Antonio Mendoza Wolske)	63 ... 39
In this Corner, de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
Inn Trouble (Problema en la posada), de Cristina Rey. (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 45
Iré al paraíso pues el infierno está aquí, de Xavier Durringer. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 28
Irma Vep, de Olivier Assayas. (Alejandro Varderí)	63 ... 37
Isla en la calle de los pájaros. La, de Siren Kran-Jacobsen. (Martha C. Escalona) ...	64 ... 8
J	
Jardín colgante. El, de Thom Fitzgerald. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 22
Jerry Maguire. Amor y desafío. (Jerry Maguire), de Cameron Crowe. (Florencio Paiva)	64 ... 81
Jim y el durazno gigante (James and the Giant Peach), de Henry Selick. (Florencio Paiva)	66 ... 76
Joropo, de Héctor Cabrera S. (José Miguel Acosta)	65 ... 58
Juan Félix Sánchez en el silencio, de Edgar H. González. (Pablo Abraham) ..	64 ... 86
Juego del siglo. El, (Space Jam), de Joe Pytk. (Patricia Kaiser)	63 ... 76
Juego peligroso, de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham, Isabel González)	66 ... 43
Junk Mail, de Pal Sletauna. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 24
Justino, un asesino de la tercera edad, de La Cuadrilla. (Pablo Abraham)	65 ... 79
K	
Keep Cool, de Zhang Yimou. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 25
Keep the Apidistra Flying, de Robert Bierman. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 24
Kermesse Heroique. La, de Jacques Feyder. (Frank Baiz Quevedo)	64 ... 14
Kids, de Larry Clark. (Luis Urbaneja)	63 ... 69
Krisrin Lavransdatter, de Liv Ullman. (Luis Sedgwick Báez)	65 ... 79
L	
Ladrones Ilegaron ya. Los, de Gustavo Báez. (Pablo Abraham)	64 ... 86
Larry Flynt. El nombre del escándalo. (Larry Flynt vs the People), de Milos Forman. (Florencio Paiva)	64 ... 73
(Martha C. Escalona)	64 ... 8
Late Bloomers (Floraciones tardías), de Julia Dyer. (Antonio Mendoza Wolske)	65 ... 45
Level 5, de Chris Marker. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 19
Libertarias, de Vicente Aranda. (Luis Sedgwick B.)	63 ... 32
Lolita, de Adrien Lynne. (Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 27
Looking for Nothing, de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz)	65 ... 32
Los Angeles al desnudo (L.A. Confidential), de Curtis Hanson. (Florencio Paiva)	67/68 ... 102
(Luis Sedgwick Báez)	67/68 ... 29
Lugar sin límites. El, de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham, Isabel González)	66 ... 43

M

Macho y hembra , de Mauricio Walerstein. (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva) 67/68 ... 43
Madness of King George. The , de Nich Hytnor. (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 58
Madre e Hijo , de Alexandr Sokurov. (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 23
Mahjong , de Edward Yang. (Alejandro Varderi) 63 ... 38
Mama . I have something to tell you (Mamá . tengo algo que decirte), de Calogero Salvo. (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 47
Mani Forti. Le , de Franco Bernini. (Guillermo Santos) 65 ... 28
Marcianos al ataque (Mars Attacks!) , de Tim Burton. (Héctor Concarí) 64 ... 75
Marquesa de O. La , de Eric Rohmer. (Frank Baiz) 64 ... 13
Martin (Hache) , de Adolfo Aristarain. (Pedro Cifuentes Huertas) 67/68 ... 32
Matilda (Matilda) , de Danny DeVito. (Florencio Paiva) 64 ... 83
Máxima Felicidad. La , de Mauricio Walerstein. (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva) 67/68 ... 43
Men: A passion playground , de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 32
Mentiras piadosas , de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham, Isabel González) 66 ... 43
MI corazón a nadie (Mein Herz Niemandem) , de Helma Sander-Brahms. (Martha C. Escalona) 64 ... 8
Moebius , de Gerardo Mosquera. (Rafael Salvatore) 64 ... 21 (Martha C. Escalona) 64 ... 10 (Héctor Concarí) 65 ... 78 (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 33
Montreal Sextette , de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 32
Móvil pasional , de Mauricio Walerstein. (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva) 67/68 ... 43
Mujer del Puerto. La , de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham, Isabel González) 66 ... 43
Mujeres salvajes , de Gabriel Retes. (Pablo Abraham) 63 ... 21
Mundo Perdido. El , (The Lost World/Jurassic Park), de Steven Spielberg. (Sergio Monsalve) 66 ... 84

N

Nacimiento de un guerrillero. El , de Gabriel Retes. (Pablo Abraham) 63 ... 21
Nagisa Ni Shindobando (Como granos de arena), de Ryosuke Hashiguchi. (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 44
Náufragos del Liguria. Los , de Gabriel Retes. (Pablo Abraham) 63 ... 21
Neil Young y el grupo Crazy Horse , de Jim Jarmush. (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 20
Nelly y el señor Arnaud , de Claude Sautet. (Alberto Gómez Díaz) 63 ... 70
Nerollo , de Aurelio Grimaldi. (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 33
Next of kin , de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 32
Nibelungos. Los , (Die Nibelungen), de Fritz Lang. (Frank Baiz Quevedo) 64 ... 14
Nitrato de Plata (Nitrato d'argento) , de Marco Ferreri. (Luis Sedgwick Báez) 64 ... 27 (Antonio Mendoza Wolske) 64 ... 78
No olvides que vas a morir (N'oubliez pas que tu vas mourir), de Xavier Beauvois. (Alberto Gómez Díaz) 63 ... 71
No va más , de Claude Chabrol. (Luis Sedgwick B.) 67/68 ... 29

Nuevo Mundo, de Gabriel Retes.
(Pablo Abraham) 63 ... 21

O

O cego que gritava Luz , de Joao Batista de Andrade. (Martha C. Escalona) 64 ... 10
Odo. El (La Haine) de Mathieu Kassovitz. (Alberto Gómez Díaz) 63 ... 71 (Florencio Paiva) 63 ... 72
Open House , de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 32
Ostra e o vento , de Walter Lima Jr. (Pedro Cifuentes Huertas) 67/68 ... 32

P

Paciente Inglés. El (The english patient) , de Anthony Minghella. (Martha C. Escalona) 64 8 (Isabel González) 64 ... 76
Pacificador. El (The Peacemaker) , de Mimi Leder (Florencio Paiva) 67/68 ... 115
Padre, hijo y santo Thorum (Father, son and holy Thorum), de Mark Soosaar. (Palmira La Riva/ Yamelis Linares) 65 ... 52
Pajarico , de Carlos Saura. (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 17
Pájaro de la felicidad. El , de Pilar Miró. (Luis Sedgwick Báez) 64 ... 33
Panna Niki (La Señorita Nadie) , de Andrez Wajda (Martha C. Escalona) 64 9
Pandemónium, la capital del infierno , de Román Chalbaud. (Florencio Paiva) . 65 ... 20 65 ... 68 (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 31 (Pedro Cifuentes Huertas) 67/68 ... 33
Penal de muerte (Dead man Walking) , de Tim Robbins. (Pablo Abraham) 66 ... 78
Peep Show , de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 32
Pequeños milagros , de Eliseo Subiela. (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 17
Perro del Hortelano. El , de Pilar Miró. (Luis Sedgwick Báez) 64 ... 33
Petición. La , de Pilar Miró. (Luis Sedgwick Báez) 64 ... 33
Picado fino , de Esteban Sapir. (Martha C. Escalona) 64 ... 10
Pillos , de Ernesto González Avendaño. (Pablo Abraham) 64 ... 86
Pink Flamingos , de John Waters. (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 48
Piragua del Sur , de Ricardo Ball. (Alexis Blanco) 63 ... 51
Piratas. Los , (Los náufragos II), de Gabriel Retes (Pablo Abraham) 63 ... 21
Poussières d'amour , de Werner Schroeter. (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 48
Primera Vez. La , de Luis Alberto Lamata. (Pablo Abraham) 64 ... 85
Principio y fin , de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham Isabel González) 66 ... 43
Profundo Carmesi , de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham/Isabel González) 66 ... 43
Prisionero del Cáucaso. El , de Sergei Bodrov. (Alejandro Varderi) 64 ... 68
Promesse. La , de Jean-Pierre y Luc Dardenne. (Alejandro Varderi) 63 ... 39

Q

Que Isso companheiro , de Bruno Barreto (Martha C. Escalona) 64 8
Que me corten el cuello si no es verdad (TI kniver y hjertet), de Marius Holst. (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 79
Querido Maestro (Mr. Holland's Opus) , de Stephen Herek. (Luis Sedgwick Báez) ... 64 ... 80
Que viene la cigüeña (Over stork og steln) , de Eva Isaksen. (Luis Sedgwick Báez) ... 65 ... 79
Quién es esa chica? (Whons that girl?) , de James Foley. (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 16

Quinto Elemento. El (The Fifth Element) , de Luc Besson. (Patricia Kaiser) 65 ... 75 (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 76
--

R

Rasputin (Rasputin) , de Uli Edel. (Patricia Kaiser) 66 ... 85
Rastro de muerte , de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham, Isabel González) 66 ... 43
Reina de la Noche. La , de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham, Isabel González) 66 ... 43
Retrato de una dama. El , (The Portrait of a Lady) de Jane Campion. (Luis Urbaneja) 66 ... 79
Ricardo III , de Richard Loncraine. (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 58
Río. El (He Liu) , de Tsai Ming-Liang. (Martha C. Escalona) 64 ... 12
Rocky Horror Picture Show , de Jim Sharman. (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 48
Romeo y Julieta (William Shakespeare's Romeo & Juliet) , de Baz Luhrmann. (Hortensia Pérez Machado) 63 ... 77
Rompiendo las olas (Breaking the waves) , de Lars Von Trier. (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 37 (Alberto Gómez Díaz) 67/68 ... 78
Rompimiento. El , de Antonio Maria Delgado Gómez. (José Miguel Acosta Fabelo) 65 ... 53
Rosa de Francia , de César Bolívar. (Héctor Concarí) 67/68 ... 120
Rosewood , de John Singleton. (Martha C. Escalona) 64 8

S

Santera , de Solveig Hoogesteijn. (Pablo Abraham) 65 ... 71
Secretos del corazón , de Montxo Armendáriz. (Martha C. Escalona) 64 11
Secretos y mentiras (Secrets and lies) , de Mike Leigh. (Alejandro Varderi) 63 ... 37
Senso , de Luchino Visconti. (Frank Baiz Quevedo) 64 ... 14
Señorita Smilla. La , (Smilla's sense of snow), de Bille August. (Luis Urbaneja) 67/68 ... 116
Sertao das Memórias , de Jose Araujo (Martha C. Escalona) 64 ... 10
Shot Andy Warhol , de Mary Harron. (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 47
Sol de otoño , de Eduardo Mignona. (Luis Sedgwick Báez) 63 ... 31 (Marisol Sanz) 67/68 ... 108
Soledad del fondo. La , (Dypets ensomhet), de Lien Thomas y Joachim Solum. (Luis Sedgwick B.) 65 ... 79
Sombras y Niebla (Shadows and fog) , de Woody Allen. (Luis Urbaneja) 64 ... 16
Soni .el secuestro , de Jesús Moreno. (Pablo Abraham) 64 ... 86
Sostiene Perelra , de Roberto Faenza. (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 67
Speaking parts , de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 32
Springtime In the Rockies , de Irving Cummings. (Antonio Mendoza Wolske) . 65 ... 47
Sra. Dalloway. La , de Marleen Gorris. (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 20
Stonewall , de Nigel Finch. (Luis Urbaneja) 67/68 ... 118
Sunday , de Jonathan Nossiter. (Luis Sedgwick B.) 67/68 ... 14
Suzanne Farrell: Elusive Muse , de Deborah Dickson y Anne Belle. (Alejandro Varderi) 63 ... 38
Sweet Hereafter. The , de Atom Egoyan. (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 32

T

Taxi , de Carlos Saura. (Alberto Gómez Díaz) 65 ... 84
Tesis , de Alejandro Amenábar. (Luis Sedgwick B.) 63 ... 32 (Luis Urbaneja) 65 ... 74 (Patricia Kaiser) 65 ... 75
Testimonio a Rischio , de Pasquale Pozzessere. (Luis Sedgwick Báez) ... 67/68 ... 19
Territorio Comanche , de Gerardo Herrero. (Luis Urbaneja) 66 ... 30 (Martha C. Escalona) 64 ... 11
Tía Alejandra . La, de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham, Isabel González) 66 ... 43
Tiempo de morir , de Arturo Ripstein. (Pablo Abraham, Isabel González) 66 ... 43
Tierra y Libertad (Land and Freedom) , de Ken Loach. (Antonio Mendoza Wolske) 64 ... 76
Tirana . La, de Luis Gómez Portillo. (Pablo Abraham) 64 ... 86
Tokio-Paraguaypoa , de Leonardo Henríquez. (Isabel González) 65 ... 70
Tómbola , de Rafael Straga. (Pablo Abraham) 64 ... 86
Trainspotting , de Danny Boyle. (Hortensia Pérez Machado) 66 ... 74 (Alberto Gómez Díaz) 66 ... 75
Transexual Menace (Amenaza Transexual) , de Rosa Von Praunheim. (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 47
Tregua . La, de Francesco Rosi. (Luis Sedgwick B.) 67/68 ... 17
Troppo Sole , de Giuseppe Bertolucci. (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 75
Tú nombre envenena mis sueños , de Pilar Miró. (Luis Sedgwick Báez) 64 ... 33
Twisted , de Seth Michael Donsky. (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 44

U

Um céu de Estélas , de Tata Amaral. (Martha C. Escalona) 64 ... 10
Una vida y dos mandados , de Alberto Arvelo. (Pablo Abraham) 63 ... 43 (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 69 67/68 ... 19
Un día muy especial (One fine day) , de Michael Hoffman. (Hortensia Pérez Machado) 65 ... 85
Un equipo muy especial (A league of thir own) , de Penny Marshall. (Alberto Gómez Díaz) 64 ... 16
Un maldito embrollo (Un maledetto Imbroglío) , de Pietro Germi. (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 60
Une robe d'Été , de François Ozon. (Antonio Mendoza Wolske) 65 ... 46
Un sueño (Deomspel) , de Unni Straume. (Luis Sedgwick Báez) 65 ... 79

V

Valor bajo fuego (Courage under fire) , de Edward Zwick. (Gabriel Szeplaki Otahola) 63 ... 79
Venezuela: Los guerrilleros al poder , de Miguel Curiel. (Mario Handler) 67/68 . 104 (Florencio Paiva) 67/68 . 105
Vértigo , de Alfred Hitchcock. (Martha C. Escalona) 64 9
Viaje al principio del mundo , de Manoel de Oliveira. (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 15
Victoria , de Mark Peploe. (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 29
Vida de Jesús . La, de Bruno Dumont. (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 19
Vida es una zona en construcción . La, (Das Leben Ist eine Baustelle), de Wolfgang Becker. (Martha C. Escalona) 64 8
Voleurs . Les, de André Technié. (Alejandro Varderi) 63 ... 38

Voz del Corazón. La, de Carlos Oteyza.

(Alberto Valero) 66 ... 57
(Patricia Kaiser) 67/68 . 107

W

Washington Square , de Agnieszka Holland. (Luis Sedgwick Báez) 67/68 ... 24
Werther , de Pilar Miró. (Luis Sedgwick Báez) 64 ... 33
Work , de Rache Reitman. (Antonio Mendoza W.) 65 ... 45

Y

Yo soy del Son a la Salsa , de Rigoberto López Pego. (Arsenio Cicero Sancristóbal) 66 ... 35

Z

Zio de Brooklyn . Lo, de Cipri Daniele y Franco Maresco. (Antonio Mendoza Wolske) 63 ... 60
--

AUTORES DE LOS TEXTOS

ABRAHAM, Pablo Crítica cinematográfica 64 ... 85 64 ... 86 65 ... 71 65 ... 79 65 ... 81 66 ... 71 66 ... 73 66 ... 78 63 ... 21 Dossier: Arturo Ripstein: La tragedia o el infierno 66 ... 43 Detrás de las cámaras: <i>Una vida y dos mandados</i> 63 ... 43 Dossier: Mauricio Walerstein 67/68 ... 43 Foro: Cine Venezolano: Entre el país y la audacia 65 ... 14
ACOSTA FABELO, José Miguel Cine-Historia: Venezuela Cinematográfica (1938-1940). Películas venezolanas de ambiente venezolano 65 ... 53
AL CHEIKH STRUBINGER, María Elisa Crítica cinematográfica 63 ... 80
ALFONZO, Carlos Paúl X aniversario de la sala Margot Benacerraf 63 ... 5
ASTORGA GUADARRAMA, Eiba Vamos a ver cine español 65 ... 65 Un otoño de cine 67/68 ... 39
BAIZ QUEVEDO, Frank La Coruña: Teoría y poesía de un simposio 64 6 Para mirar el cine 64 ... 13
BLANCO, Alexis <i>Piragua del Sur</i> . Entrevista a Ricardo Ball 63 ... 51
BRICEÑO, Gerardo Luis Clase A, B ó C? 65 ... 11
CIFUENTES HUERTAS, Pedro Cita en Biarritz 67/68 ... 32
CISNEROS, Carmen Luisa Foro: Cine Venezolano: Entre el país y la audacia 65 ... 14 Treinta años de <i>Cine al Día</i> . Entrevista a Alfredo Roffé 67/68 7
CONCARI, Héctor Crítica cinematográfica 64 ... 75 64 ... 78 65 ... 78 66 ... 70 66 ... 72 66 ... 83 67/68 . 120 Samuel Fuller (1911-1997) 67/68 5
CONTRERAS, Shirley Clase A, B ó C? 65 ... 11

DELGADO DÍAZ, Carlos

Cine-Historia: El negocio del disco y las exhibiciones cinematográficas en Caracas 67/68 ... 86

ESCALONA, Martha C.

Berlinale 1997. 47º Festival de Cine de Berlín 64 7
--

FILLOY, Ofelia

Cine-Historia: Unidad Filmica Shell de Venezuela 64 ... 42

GALLINA, Mario

Carlos Hugo Christensen: la pasión que no cesa 63 ... 19 XII Festival Cinematográfico de Mar del Plata 63 ... 41

GÓMEZ DÍAZ, Alberto

Crítica cinematográfica 63 ... 69 65 ... 76 65 ... 84 66 ... 75 66 ... 82 67/68 ... 113
--

Madonna en el cine: La diva,

los personajes, ¿la actriz? 64 ... 16

Dossier: Atom Egoyan:

El exótico átomo del cine 65 ... 32

Dossier: Lars Von Trier el último

"enfant terrible" 67/68 ... 78

GONZÁLEZ, Isabel

Crítica cinematográfica 64 ... 76 65 ... 70
--

Foro: Cine Venezolano: Entre el país

y la audacia 65 ... 14

Dossier: Arturo Ripstein: La tragedia

o el infierno 66 ... 43

Dossier: Mauricio Walerstein

..... 67/68 ... 43

GUBERN, Román

Las nuevas fronteras de la imagen 63 6
--

HANDLER, Mario

Crítica cinematográfica 67/68 . 104

JIMÉNEZ EMÁN, Ennio

Libros: Una crónica fotográfica del cine nacional (Rafael Salvatore) . 67/68 ... 99
--

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel

Atajos del tiempo: La narrativa breve y el cine 66 ... 14
--

Libros: *Crónicas de Babilonia*

(Manuel Puig) 67/68 ... 99

KAISER, Patricia

Crítica cinematográfica 63 ... 76 64 ... 84 65 ... 74 65 ... 75 66 ... 85 67/68 . 107 67/68 .. 119
--

Televisión: Disponga usted

de las cámaras 67/68 . 123

LA RIVA, Palmira

El Bilán de Cine Etnográfico 65 ... 49
--

LINARES, Yamells

El Bilán de Cine Etnográfico 65 ... 49
--

MENDOZA WOLSKE, Antonio

Crítica cinematográfica 63 ... 67 63 ... 74 63 ... 75 64 ... 74 64 ... 76 64 ... 78 65 ... 83 65 ... 85
--

Notas de Roma

..... 63 ... 58

Chao, Marcello

..... 64 ... 64

De Sodoma a Hollywood

..... 63 ... 17

De Sodoma a Hollywood

..... 65 ... 43

MONSALVE, Sergio

Crítica cinematográfica 64 ... 79 66 ... 84
--

PAIVA, Florencio

Crítica cinematográfica 63 ... 72 63 ... 77 64 ... 73 64 ... 81 64 ... 83

	Rev.	Pág.
.....	65	68
.....	65	69
.....	65	72
.....	65	76
.....	66	76
.....	66	80
.....	67/68	102
.....	67/68	105
.....	67/68	115
.....	67/68	121
Foro: Cine Venezolano: Entre el país y la audacia		
.....	65	14
Entrevista a Román Chalbaud	65	20
Conversación con Jorge Fons	66	20
Dossier: Mauricio Walerstein	67/68	43
PÉREZ MACHADO, Hortensia		
Crítica cinematográfica	63	76
.....	63	77
.....	63	79
.....	65	73
.....	64	82
.....	65	85
.....	66	74
.....	66	81
.....	67/68	121
PÉREZ, Omar		
Crítica cinematográfica	64	82
RUEDA, María Helena		
Deseos, desdichas y distancia: Dilemas ante el cine popular latinoamericano		
.....	65	10
SÁEZ, Lilliana		
Crítica cinematográfica	64	79
SANTOS, Guillermo		
Franco Bernini	65	28
SEGOVIA, Paula		
Crítica cinematográfica	63	67
Sergio Cabrera, otra vez	66	26
SEDGWICK BÁEZ, Luis		
Crítica cinematográfica	64	72
.....	64	80
.....	65	69
.....	65	77
.....	65	78
.....	65	79
El crítico de cine y su rol frente a las nuevas tecnologías		
.....	63	15
VIII Festival Internacional de Cine de Puerto Rico		
Montreal 97	67/68	14
Toronto 97	67/68	20
San Sebastián 97	67/68	26
Foro: Cine Venezolano: Entre el país y la audacia		
.....	65	14
Dossier: Pilar Miró, simplemente	64	33
SZEPLAKI OTAHOLA, Gabriel		
Crítica cinematográfica	63	79
URBANEJA, Luis		
Crítica cinematográfica	63	69
.....	65	74
.....	66	79
.....	67/68	112
.....	67/68	116
.....	67/68	118
Territorio Herrero.		
Entrevista a Gerardo Herrero	66	30
VALERA ÁLVAREZ, Annalisse		
Cine-Historia: El negocio del disco y las exhibiciones cinematográficas en Caracas		
.....	67/68	86
VALERO, Alberto		
Gran Angular	64	68
.....	66	7
.....	67/68	35
<i>La Voz del Corazón.</i>		
Carlos Oteiza devorado por la selva	66	57
VARDERI, Alejandro		
34 Festival de Cine de Nueva York	63	37
VILA RAMÍREZ, Yelitza		
Crítica cinematográfica	65	86
VILLARES PRESAS, Benjamín		
Viart 1996. La imagen alternativa	63	61
Archivo Fotográfico Shell.	64	59
Entrevista a Carolina de Oteiza	64	59

	Rev.	Pág.
FeMmeVideo: Sandra Vivas	65	62
S/ Video Alternativo de la Comunidad	66	65
Proyectando el arte audiovisual.	67/68	96
Entrevista a Carlota Álvarez Basso	67/68	96
CINE-HISTORIA		
Unidad Filmica de la Shell en Venezuela (Ofelia Filloy)	64	42
Venezuela Cinematográfica (1938-1940)	65	53
"Películas venezolanas de ambiente venezolano". (José Miguel Acosta Fabelo)	65	53
El negocio del disco y las exhibiciones cinematográficas en Caracas. (Carlos Delgado Diaz, Annalisse Valera Álvarez)	67/68	86
DETRÁS DE LAS CÁMARAS		
<i>Una vida y dos mandados</i> de Alberto Arvelo (Pablo Abraham)		
.....	63	43
<i>Piragua del Sur</i> de Ricardo Ball (Alexis Blanco)	63	51
DOSSIER		
Gabriel Retes (Pablo Abraham)	63	21
Pilar Miró, simplemente (Luis Sedgwick Báez)	64	33
Atom Egoyan: El exótico átomo del cine (Alberto Gómez Díaz)	65	32
Arturo Ripstein: la tragedia o el infierno (Pablo Abraham, Isabel González)	66	43
Mauricio Walerstein (Pablo Abraham, Isabel González, Florencio Paiva)	67/68	43
Lars Von Trier (Alberto Gómez Díaz)	67/68	78
ENTREVISTAS		
Bernardo Rotundo. X Aniversario de la sala Margot Benacerraf (Carlos Paul Alfonso)	63	5
Carlos Hugo Christensen: La pasión que no cesa (Mario Gallina)	63	19
Alejandra Szeplaki (Gabriel Orbán)	63	68
Manuel Antín: El arte de enseñar a soñar (Rafael Salvatore)	64	21
Marco Ferreri (Traducción de Luis Sedgwick Báez)	64	27
Archivo Fotográfico de la Shell	64	59
Aplicación Multimedia en CD-ROM	64	59
Caroline Bosc-Biedma de Oteiza (Benjamín Villares)	64	59
Román Chalbaud. Estreno de <i>Pandemónium</i> (Florencio Paiva)	65	20
Franco Bernini (Guillermo Santos)	65	28
FeMmeVideo: Sandra Vivas (Benjamín Villares)	65	62
Jorge Fons (Florencio Paiva)	66	20
Sergio Cabrera, otra vez (Paula Segovia)	66	26
Rigoberto López Pego (Arsenio Cicero Sancristóbal)	66	35
Carlos Oteiza. Estreno de <i>La Voz del Corazón</i> (Alberto Valero)	66	57
Territorio Herrero. Gerardo Herrero (Luis Urbaneja)	66	30
Thierry Deronne. S/ Video Alternativo de la Comunidad (Benjamín Villares Presas)	66	65
Alfredo Roffé. Treinta años de <i>Cine al Día</i> (Carmen Luisa Cisneros)	67/68	7
Carlota Álvarez Basso (Benjamín Villares Presas)	67/68	96
FESTIVALES		
VIII Festival Internacional de Cine de Puerto Rico (Luis Sedgwick Báez)		
.....	63	31

	Rev.	Pág.
34 Festival de Cine de Nueva York:		
La construcción del sujeto femenino (Alejandro Varderi)		
.....	63	37
XII Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata (Mario Gallina)		
.....	63	41
Berlinalé 1997. 47º Festival de Cine de Berlin (Martha C. Escalona)		
.....	64	7
XII Festival de Films con Temáticas Homosexuales "De Sodoma a Hollywood" (Antonio Mendoza Wolske)		
.....	65	43
El Bilan de Cine Etnográfico (Palma La Riva / Yamelis Linares)		
.....	65	49
Montreal 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68	14
Toronto 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68	20
San Sebastián 97 (Luis Sedgwick Báez)	67/68	26
Cita en Biarritz (Pedro Cifuentes)	67/68	32
GALERÍA ENCUADRE		
Rev.		
Anzola, Alfredo	(John A. Stewart, 1996)	60
Azpúrua, Carlos	(John A. Stewart, 1996)	63
Barrera, Olegario	(Carlos Busquets, 1995)	55
Benacerraf, Margot	(Carlos Busquets, 1995)	53
Blanco R. Javier	(John A. Stewart, 1996)	63
Chalbau, Román	(Carlos Busquets, 1995)	54
De la Barra, Pablo	(John A. Stewart, 1996)	60
De Pedro, Manuel	(John A. Stewart, 1996)	67/68
Enriquez L. César	(Carlos Busquets, 1995)	54
Feo, Iván	(Carlos Busquets, 1995)	56
Guédez, Jesús E.	(Carlos Busquets, 1995)	53
Handler, Mario	(John A. Stewart, 1996)	64
Henriquez, Ana C.	(John A. Stewart, 1996)	64
Henriquez, Leonardo	(John A. Stewart, 1996)	61
Hoogesteljn, Solveig	(Alejandro Toro)	58
Lamata, Luis Alberto	(Carlos Busquets, 1995)	57
Lucien, Oscar	(John A. Stewart, 1996)	65
Lugo, Alfredo	(John A. Stewart, 1996)	65
Lierand, Antonio	(Carlos Busquets, 1995)	59
Odremán, Mauricio	(John A. Stewart, 1996)	61
Oteiza Scull, Carlos	(Carlos Busquets, 1995)	59
Penzo, Jacobo	(Carlos Busquets, 1995)	56
Restifo, Rodolfo	(John A. Stewart, 1996)	66
Risqueño, Diego	(Carlos Busquets, 1995)	55
Rondón G. Mariana	(John A. Stewart, 1996)	66
Saderman, Alejandro	(John A. Stewart, 1996)	62
Toledano, Philippe	(John A. Stewart, 1996)	62
Vera, Marilda	(Carlos Busquets, 1995)	58
Walerstein, Mauricio	(Carlos Busquets, 1995)	57
Zambrano, Roque	(John A. Stewart, 1996)	67/68
VIDEO		
(Benjamín Villares Presas)		
Archivo Fotográfico Shell.		
Aplicación Multimedia en CD-ROM.		
Entrevista con Caroline Oteiza	64	59
FeMmeVideo: Sandra Vivas	65	62
Proyectando el Arte Audiovisual	67/68	95
S/Video Alternativo de la Comunidad	66	65
VIART 1996. La imagen alternativa	63	61

Galería encuadre

Carlos Busquets, 1998



G A B R I E L A R A N G E L

Nacida en Caracas en 1964. Gabriela Rangel pertenece a la nueva generación de cineastas venezolanos formados en la Escuela Internacional de Cine San Antonio de Los Baños, Cuba (1986-1989). Además realizó estudios de Derecho y Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello, de donde egresó con el título Mención Audiovisual y en 1993, en Tokio, Japón, estudió Televisión Educativa.

Su ópera prima *Corazones Negros*, no apuesta precisamente al cine comercial, cuenta las obsesiones de un tanatólogo enamorado del cadáver de una mujer: "Me propuse hacer una historia latinoamericana con humor negro y con un sentido de interpretación de ciertos códigos de humor de la cultura popular sin caer en el sainete sino en ciertas situaciones que me despegaban del melodrama... Es una historia de amor y es la metáfora de una persona que no puede conectarse con el mundo."¹

Filmografía:

- 1987: *El Templo del Gato*. Cm. ficción, 7'
- 1988: *Orígenes*. Cm. Dc. 26'
- 1996: *Corazones Negros*. Lm. ficción, 70'

1. Detrás de las Cámaras. Encuadre N° 58, noviembre-diciembre 1995.

Ambretta Marrosu

Don Leandro el Inefable: análisis fílmico, crónica y contexto



INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES DE LA
COMUNICACIÓN —UCV

FUNDACION

Cinemateca Nacional

El placer de la imagen en movimiento