encuadre

NUM. 11 | MES 6 | AÑO 87

CONAC
Consejo Nacional de la Cultura
Coordinación de Cine y Fotografía

Revista de Cine y Fotografía

DETRAS
DE LAS CAMARAS DE...
Unas son de amor...

Macu,
la mujer del policía

FORO:
¿Hacia dónde va la
fotografía venezolana:
realismo- pictorialismo?

CRITICA
CINEMATOGRAFICA

CICLOS:
Nicaragüense y Suizo

MIEMBROS DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

EN REPRESENTACION DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

PRINCIPALES:
Paulina Gamus Gallegos
Freddy Arreaza Leáñez
Raúl Nass

EN REPRESENTACION DEL CONGRESO NACIONAL

PRINCIPALES:
Miguel Henrique Otero Castillo
Gustavo Luis Carrera

SUPLENTES
Juan Páez Avila
Pedro Manuel Guédez

EN REPRESENTACION DEL MINISTERIO DE EDUCACION

PRINCIPAL
Pedro Díaz Seijas

SUPLENTE
Luis Valero Hostos

EN REPRESENTACION DEL CONSEJO NACIONAL DE UNIVERSIDADES

PRINCIPAL
Gustavo Arnstein

SUPLENTE
Lourdes Wills

EN REPRESENTACION DE LAS ACADEMIAS NACIONALES

PRINCIPAL
Luis Beltrán Guerrero

SUPLENTE
J. A. De Armas Chitty

EN REPRESENTACION DE LA CONFEDERACION DE TRABAJADORES DE VENEZUELA

PRINCIPAL
Jesús Urbieta

SUPLENTE
Manuel Reverón

EN REPRESENTACION DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES

PRINCIPAL
Ilia Rivas de Pacheco

SUPLENTE
Aura Salas Pizani

DIRECTORIO

MINISTRA DE ESTADO-PRESIDENTA DEL CONAC
Paulina Gamus Gallegos

PRIMER VOCAL
Freddy Arreaza Leáñez

SEGUNDO VOCAL
Raúl Nass

DIRECTOR GENERAL
Pedro Manuel Guédez

SECRETARIO
Gustavo Arnstein

encuadre

NUM.	MES	AÑO
11	6	87

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA
Ministra de Estado para la Cultura y Presidenta del Consejo Nacional de la Cultura, Conac:
PAULINA GAMUS GALLEGOS

Director General:
PEDRO MANUEL GUEDEZ

Directora de
Planificación y Proyectos Culturales:
YOLANDA NESSI DE HERNANDEZ

Coordinadora del
Area de Cine y Fotografía:
CARMEN LUISA CISNEROS

Equipo Redactor:

Directora:
Carmen Luisa Cisneros
Asistente:
Pablo Abraham
Diagramación:
Alfonso Rondón
Colaboradores:
Pablo Abraham, Elizabeth Araujo, José Gregorio Bello Porras, Rosaura Blanco, María Teresa Boulton, Carmen Luisa Cisneros, Héctor Concari, Ela Dines, Víctor Fuenmayor, Rodolfo Gra...ano, Gustavo Hernández, Maritza Jiménez, Ambretta Mar...si, Pedro José Martínez, Carmelo Ortega, Eloy Pasolobo, Fernando Rodríguez, Liliana Sáez, Ricardo Tirado, Alberto Valero, Carmelo Vilda, Roque Zambrano.

Fotografía de la Portada:
Unas son de amor... (Vladimir Sersa)
Macu, la mujer del Policía. (Cortesía de Macu Films C.A.)

Depósito Legal: PP84-0100
Fotocomposición: Textos Eche, C.A. - 61.53.93
Impresión: Litografía Melvin

La Revista **ENCUADRE** es editada por el Conac
Av. Principal de Chuao
Edif. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC)
5° piso - Telf.: 92.00.90 y 91.06.80
Apartado Postal: 50995 - Télex 24220
Caracas - Venezuela

La revista **ENCUADRE** no se responsabiliza por las opiniones emitidas por sus colaboradores.
Cualquier reproducción parcial o total de alguno de los contenidos de esta revista, se deberá citar la fuente.
La revista **ENCUADRE** solicita estrictamente sus colaboraciones.

P.V.P. Bs. 20,00

SUMARIO

3 Diagnosticar para conocer la salud del cine venezolano.

7 Encuentro ¡Salvemos el Cortometraje!

13 Filmobiografía: María Luisa Sandoval

16 Andrei Tarkovski

DETRAS DE LAS CAMARAS DE...

20 Unas son de amor...

23 Macu, la mujer del policía

FORO

27 ¿Hacia dónde va la fotografía venezolana: realismo-pictorialismo?

FOTOGRAFIA

38 En ritmo de Pavana

40 Grafis: la apertura de un espacio

42 Para la memoria

43 **LIBROS**
Cine
Fotografía

46 **GRAN ANGULAR**

CRITICA CINEMATOGRAFICA

49 El Escándalo

50 Colt Comando 5.56

51 Camila

51 La fuente de la nostalgia

52 Cocodrilo Dundee

53 El color del dinero

54 Después de hora

55 Terciopelo azul

56 La mañana siguiente

57 Te amaré en silencio

58 Peggy Sue, su pasado la espera

59 Hannah y sus hermanas

CICLOS

61 Nicaragüense

63 Suizo

67 **NOTICIERO DE LA IMAGEN**

72 **COLABORADORES**

CINE CONAC - MARAVEN

Auditorium Maraven
Avenida La Estancia, Planta Baja
Urbanización Chuao, Caracas.
Horario: 5:15 p.m.
ENTRADA LIBRE

PANORAMA DEL CINE POLACO

(En colaboración con la Embajada de la República Popular de Polonia)

Va Banque, de Juliusz Machulski.

El Aficionado (Amator). de Krzystof Kieślowski.

JULIO 1987

Jueves 2

Va Banque (Va bank, 1984), de Juliusz Machulski, con Jan Machulski, Leonard Pietraszak, Ewa Szykulska.

Jueves 9

El aficionado (Amator, 1981), de Krzysztof Kieślowski, con Jerzy Stuhr, Malgorzata Zabkowska, Ewa Pokas.

Jueves 16

Los años verdes (Zielone lata, 1983), de Stanislaw Jedryka, con Tomasz Jarosiński, Jacek Bryniarski, Agnieszka Konopczyńska.

Jueves 23

Las cuentas del rosario (Paciorki jednego rózańca, 1983), de Kazimierz Kutz, con Marta Straszna, Augustyn Halotta, Ewa Wiśniewska.

Jueves 30

Nos espera un largo camino (Droga daleka przed nami), de Wladyslaw Slesicki, con Tomasz Medrzak, Wojciech Gruca, Edmund Fetting.

AGOSTO

Jueves 5

La espiral (Spirala, 1978), de Krzysztof Zanussi, con Jan Nowicki, Maja Komorowska, Zofia Kucówna.

Jueves 13

La constante, de Krzysztof Zanussi, con Tadeusz Bradecki, Zofia Mrozowska, Malgorzata Zajaczkowska.

Jueves 20

Vida familiar (Zycie Rodzinne, 1971), de Krzysztof Zanussi, con Daniel Olbrychski, Jan Kreczmar, Maja Komorowska, Jan Nowicki.

Jueves 27

Las señoritas de Wilco (Panny z Wilka, 1980), de Andrzej Wajda, con Daniel Olbrychski, Anna Seniuk, Christine Pascale, Maja Komorowska.

maraven
FILIAL DE PETROLEOS DE VENEZUELA

Miguel Curiel y los planes de la ANAC

Diagnosticar para conocer la Salud del Cine Venezolano

ELIZABETH ARAUJO

Miguel Curiel, Presidente de la ANAC.

Obra maestra o modesto film, toda obra cinematográfica es un producto de consumo que precisa sucesivamente de un fabricante, un intermediario y hasta de algunos detallistas, a quienes de acuerdo al léxico del oficio denominamos productor, distribuidor o dueños de salas de exhibición. Son funciones económicas que no tomamos en cuenta dentro del esquema general del cine nacional y sus avatares. Pero un cuarto personaje precede a esta santa familia. Es él quien monopoliza las angustias y da curso a una industria que aún sigue siendo considerada al margen del proceso productivo. Para defender al cineasta, canalizar sus inquietudes y comunicar sus puntos de vistas, en Venezuela se han intentado distintas asociaciones y círculos que se cierran o se estrellan ante la ausencia del consenso. Sólo la ANAC parece hasta ahora servir a los propósitos de gremializar a los cineastas, guionistas y autores. Su abierta disposición a escuchar y ser oída caracteriza a la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos desde su fundación en 1974. Miguel Curiel, el nuevo presidente, así me lo ha hecho saber en medio de carpetas repletas de ponencias e ideas, proyectos sobre el corto y largometraje, planes que no duermen porque esa dinámica de mirar el mundo con 24 imágenes por segundo impregna al cineasta y sus luchas.

Promover una Industria del Cine

Cuando se pertenece a un gremio como el del cine, las inquietudes de tipo reivindicativas no deberían colmar el tiempo de nuestras luchas *me había dicho Curiel en ocasión de ser electo presidente de la ANAC. Se refería él al imperativo de los tiempos. El cine venezolano dejó de ser un movimiento artesanal, con una presencia tímida en la cinematografía mundial y en una constante desesperación a la caza del público perdido.*

—Hoy son otras las motivaciones y por ello queremos nuclearnos en la Asociación para discutir nuestras propias limitaciones. Hemos programado seminarios entre fotógrafos, guionistas, directores, músicos, directores de arte, sonidistas y toda la gente que, de alguna u otra forma, está relacionada con el cine, con el fin de hacer un balance de lo alcanzado hasta ahora y de los nuevos retos que nos aguardan. Creo que esta es la mejor forma de diseñar los lineamientos de lo que sería el futuro cine nacional y apoyarnos en nuestra imaginación y recursos culturales, estéticos y políticos.

Por supuesto, una tarea así no se ejecuta de manera aislada. Miguel Curiel asigna al Estado y demás instituciones privadas un papel de primer orden. Deben comprender —*explica Curiel*— que el cine es una industria de entretenimiento y de allí deriva en un arte.

—¿Hoy, ciertamente, nuestro cine es una industria?

—Sin dudas que lo es. Una maquinaria con todas sus piezas organizativas, administrativas, financieras y creativas. El cine es rentable y puede dar dividendos como podría hacerlo cualquier otra inversión; pero, por encima de ello, la industria cinematográfica proporciona dividendos sociales, apreciada en su función pedagógica, cultural, de entretenimiento e informativa. En todas partes, la rentabilidad que otorga la industria del cine no sólo se mide en ganancias de taquilla, sino que se valoriza por la imagen que ella transmite de un país, produciendo cierta reflexión sobre el país mismo, además de las reflexiones de tipo estética y profesional.

—Una industria donde Foncine aparece como el gran patrón, perdón, el máximo inversionista...

—La existencia de Foncine es vital para la industria cinematográfica en nuestro país. En función de experiencia adquirida, Foncine debería dejar de ser ya un organismo administrativo de dinero a donde acudimos los cineastas. Debe convertirse en un organismo financiero que disponga de dinero como una capacidad de crédito para financiar al cine nacional. Ya los problemas

anteriores están en vías de ser solucionados y es momento de dar este gran paso.

—Eso incluye, por supuesto, la presencia de nuestro cine en otros mercados...

—Precisamente, estamos creando juntos una comisión de selección de películas nacionales para la participación en festivales y demás eventos internacionales. Eso pasa, claro, por crear la comercializadora internacional en el más breve tiempo posible. Se trata de un proyecto ampliamente debatido, con dinero asignado por el Fondo y hasta dispone de un gerente. Sólo falta pasar a la acción.

¿Para qué la ANAC?

—Dentro de la política que estamos desarrollando, justamente aspiramos a definir cuál es el verdadero sentido de la ANAC. Como se ha dicho más de una vez, esta Asociación es en esencia un órgano deliberativo; tratamos de recuperar esa característica y separarla un poco de una tendencia que, en los últimos tiempos hacía que Caveprol, por ejemplo, se ocupara del largometraje, mientras que la ANAC lo hacía con el cortometraje.

Curiel se acoge a la realidad; el órgano promotor de todo cuanto significa el cine en Venezuela es la ANAC, entendiendo que Caveprol se ocupa específicamente del largometraje. Hace falta entonces un organismo que vele por el desarrollo del cortometraje, de manera que la ANAC afine sus actividades en favor del cine nacional en términos generales.

—Esto significa que la ANAC quedaría liberada de una acción limitante o específica y actúe como núcleo de donde se reflexione y discuta al cine nacional, atendiendo inquietudes y tendencias que se mueven dentro del cine como esa tradición por el cine de autor, un cine de vanguardia que reflexione sobre el país. La ANAC debe recuperar ese liderazgo y propiciar las reflexiones y definiciones de nuestro cine. Quiero enfatizar que la realización de un film significa un bien para el país. Sea desde el punto de vista industrial o cultural y no la vieja concepción de que "dame un dinero, para hacer mi proyecto, o mi locura personal". Hoy en día el cine nacional es una realidad. Somos técnicos y creadores dentro de una industria que atiende a la reflexión del país.

—¿Son propósitos de dos años de gestión que te esperan?

—El reto de lo que se haga en estos dos años determinará el futuro de la industria cinematográfica para los próximos 10 o 15 años. Y de allí nuestra tarea de reorganizar la ANAC. No se trata de no reconocer la labor anterior sino de adecuarla a una nueva época en que la informática nos invade y el video aparece como una competencia foránea. Eso requiere de un acto creativo más específico. Necesitamos entonces tener relaciones más concretas con las asociaciones equivalentes en el exterior. Se hace necesario tener la información más exhaustiva y precisa de toda nuestra producción, toda la información, en un banco de datos. También se hace necesario que la ANAC tenga todas las imágenes del cine nacional posible, para poder enseñar, mostrar o discutir. Para eso creamos la videoteca. Necesitamos también abrirnos a la sociedad y crear una sociedad de amigos del cine, ganar opinión con la clase media.

Seguro está el infierno, de José Alcalde.

Aprender Cine viendo Cine

Soñar una utopía y hacerla realidad son hoy dos cosas posibles, gracias al cine, un universo que aflora en la penumbra de una sala y halla eco en la conciencia de un público silencioso y atento. Pero, ¿cómo se inocula el germen de lo cinematográfico, de dónde sale esa vocación del artista y servidor, del comunicador y receptor de los acontecimientos?

—Pertenezco a una generación de cineastas que se fue al exterior a estudiar, —*nos dice, a manera de tarjeta de presentación, Miguel Curiel, nuevo presidente de la ANAC. Gusta recordar su pasantía por el IDHEC en París, ya que se trata de* —una escuela cuya enseñanza se canaliza por vía de la especialización; uno sale como director de película o director de fotografía o director de montaje.

Curiel escogió la fotografía, pero a sus estudios añadió largas jornadas en las salas de exhibición. La vieja tesis de que el cine se aprende viendo películas, funcionó para él como el tránsito posible de espectador a creador.

—Concebir el arte creativo ya desde la producción de la película. Esto quiere decir, como ya el cine es una industria desarrollada en ese país, tiene siempre como punto de partida que es un espectáculo, un entretenimiento para distintos niveles. Bergman también es un entretenimiento. Adecuarse a la estructura de lo que uno quiere hacer a esto es uno de los valores más importantes en el aprendizaje que tuve en 5 años.

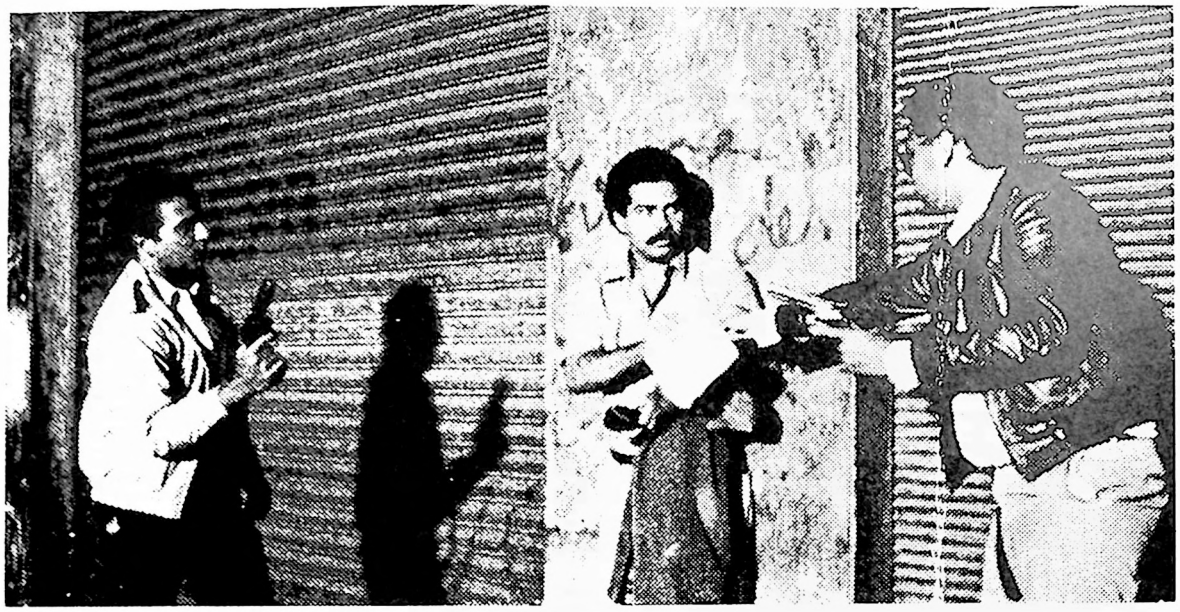
—Ya antes, pertenecía en Venezuela a grupos de trabajos, como Imagen de Caracas y Pepeca Cine, lo que me permitió ese aprendizaje vital y didáctico. Pero yo comienzo a hacer cine a mi regreso en 1979, cuando trabajé como director de fotografía en documentales y cortometrajes. Ese año recibí el premio Municipal, con **Las Turas,** de Ana Cristina Henríquez. Luego realicé **Noche de mantecado, Los tres tristes trópicos,** y más tarde trabajé en la cámara de **La máxima felicidad,** de Wallerstein; y dirección de fotografía en **Por los caminos verdes,** de Marilda Vera; asimismo hice parte de la fotografía de **Lily,** de Abraham Pulido; dirección de fotografía en **Operación chocolate,** de José Alcalde; **Ratón en ferretería,** de Román Chalbaud; hasta que realizo mi primer largometraje, **Una noche oriental,** fungiendo de director, productor y co-guionista y finalmente como director de fotografía de **Seguro está el infierno** y actualmente preparo mi próximo largometraje.

La Salud del Cine Nacional

Indudablemente que el movimiento cinematográfico en Venezuela se ha puesto los pantalones largos. Y todo crecimiento suscita temores, dudas, sueños, frustraciones. De nuestro cine se dicen tantas cosas buenas y malas, que ese sólo hecho determina su influencia en la sociedad. Pero, en serio ¿ha mejorado la calidad de nuestro cine?

—Nosotros hemos conquistado nuestro espacio. Los actores y técnicos del cine saben que ha habido una evolución. A mi manera de ver, estamos pasando la adolescencia del cine y nos enfrentamos a la maquinaria que trae consigo sus peligros y sus bondades. El cineasta requiere seguridad y, en ese sentido, pien-

Lily, de Abraham Pulido.



Por los caminos verdes, de Marilda Vera.

so que el trabajo de la ANAC puede ser efectivo: velar por la estabilidad y seguridad del profesional del cine para que éste trabaje de manera eficiente y haga cine. Hablo también de la defensa a ultranza de la libertad de creación, como también me refiero a que se le asegure al cineasta el capital que requiere para su producción cinematográfica.

—En cuanto a calidad, ¿ha evolucionado ciertamente nuestro cine?

—Yo creo que se es injusto con el cine nacional cuando se atribuye una mala calidad. Tal vez podríamos decir que el cine nacional es algo torpe y balbucea mucho con la temática que desea tratar, o que responde mucho a una tendencia populista. Pero bajo ningún concepto se debe pensar que no se trata de un cine despojado de carácter artístico. Lo que pasa es que uno responde a los parámetros o códigos que normalmente se conoce como un cine artístico. El cine venezolano busca su propio camino. Venezuela, creo, es el último país que conserva una industria sostenida sobre el cine de autor. Y yo defiendo este cine porque está buscando su camino. Evidentemente que enfrentamos nuevas épocas y el poder adquisitivo del venezolano se reduce de tal forma que a veces el cine parece convertirse hoy en un espectáculo más para las clases medias que para las clases populares, quienes son, tradicionalmente, quienes han mantenido al cine nacional. Esta interrogante forma parte de una serie de seminarios y discusiones que la ANAC realizará con el fin de determinar el rumbo del cine nacional. Pero en definitiva, nuestro cine es de calidad. No lo digo yo, por cineasta o presidente de la ANAC, lo demuestran los premios internacionales. Allí están películas como **Oriana, Por los caminos verdes, Una noche oriental, El Escándalo, Pequeña Revancha,** películas que van en esa dirección y en donde el cine recurre a la reflexión personal de sus personajes para contar su mensaje, mientras que el proceso social aparece como secundario. En fin, estamos creando un cine de vanguardia, que capitalice los nuevos problemas de la nueva venezuela y en donde la marginalidad o el problema económico es otro; la rebeldía de una juventud ya no es directamente política. Ya no se está haciendo películas panfletarias. Los cineastas de hoy vamos más allá.

Encuentro ¡Salvemos el Cortometraje!

PABLO ABRAHAM

El cortometraje ha sido importante como forma de expresión a nivel del cine mundial. Fueron precisamente películas de corta duración las que dieron nacimiento a este arte. Tanto lo que hoy se considera como documental así como también la ficción nacieron en forma de "cuentos cortos". La evolución de ambos géneros es por todos conocida y en nuestro caso particular si miramos hacia atrás es imposible no darse cuenta del papel que ha venido cumpliendo el cortometraje en la conformación de una memoria visual, en primer término, de la Venezuela de este siglo. Es a partir de la década de los sesenta cuando el cortometraje adquiere una significación política y social más determinante no sólo en Venezuela sino a nivel latinoamericano. **La ciudad que nos ve** (1966) de Jesús Enrique Guédez inicia de algún modo el compromiso del cineasta con una realidad por demás cuestionable en todo sentido.

Enumerar a los realizadores que han estado comprometidos con estas propuestas sería una larga lista y es evidente que no es el objetivo de este artículo. Lo que sí es importante es considerar una vez más, como sucede en los festivales, ponencias, discusiones, notas críticas y otros, que ya las condiciones para con el cortometraje no son las mismas de las de hace veinte años: ni los temas, ni el tratamiento de los mismos ni la forma de realización de los films, ni el enfrentamiento de estos con el público. Se habla ahora de crisis, de posible desaparición inclusive, de debilidad en sus planteamientos

Tal y como estaba programado se llevó a cabo durante los días 22, 23, y 24 de abril el Encuentro *¡Salvemos al Cortometraje!,* auspiciado por el Conac con el valioso apoyo de la empresa Maraven, evento al cual fueron invitadas personas de distintos sectores —cineastas, cineclubistas, exhibidores, críticos, concejales, etc.— para discutir acerca de la problemática en general de este medio de expresión.

Cineclubistas en el Encuentro. (Foto Simón Aristeigueeta).

En efecto y tal como lo afirma Julio E. Miranda en su ponencia presentada con motivo de este Encuentro: *El lema de estas Jornadas puede cobijarnos a todos en su rotundidad ineludible: ¡Salvemos al cortometraje!, que está en crisis, como todos sabemos. Lo que sabemos menos es precisar dicha crisis. ¿Se trata de una disminución cuantitativa que anuncia su futura cuasi extinción? ¿De un incrementado bloqueo en su camino hacia las pantallas que lo convierte cada vez más en "cine invisible"? ¿De un aumento en los costos que, aunado a su casi nula comercialización y eventualmente a una progresiva desaparición de subsidios, premios, etc., lo presentan también como un "cine imposible"? ¿Todo eso, algo de eso y, además, otra cosa que tiene quizás que ver con cierto empobrecimiento temático, con la evacuación de contenidos conflictivos, con la sofisticación formal disimulando apenas la banalidad de los asuntos, con un hacer mejor lo que interesa menos?...*"

Cada uno de estos temas que expone Julio E. Miranda y otros —subsidios, distribución comercial y alternativa (cineclubes), condición estética y también la presencia del Super 8— fueron abordados y discutidos, así como también los planteamientos de las ponencias presentadas —además de la del crítico citado también presentaron ponencias: Oscar Lucien, Rodolfo Izaguirre y varios de los cineclubes invitados: Cine Arte Forestal-U.L.A. Mérida, Cinemoviola de la Escuela de Artes-UCV., el Centro Experimental de Cine de la Universidad Simón Bolívar y una ponencia firmada por cinco cineclubes que operan en La Guaira—. Se llevaron a cabo las discusiones en las mesas de trabajo dispuestas para tal fin.

Políticas de distribución y comercialización del Cortometraje

Asistieron entre otras personas Lorenzo González Izquierdo, presidente de la Asociación de Exhibidores de Películas, Rodolfo Izaguirre de la Cinemateca Nacional,. Rubén Chamorro, ANAC, Donald Myerston, Isabel Urbaneja, Emilia Anguita, cineastas.

Todos sabemos que existe una Ordenanza con la obligatoriedad de exhibir en las salas comerciales antes de cada largo un cortometraje venezolano. Los exhibidores —lo dijo Lorenzo González Izquierdo— están conscientes de esta obligatoriedad. Pero para cumplirla a cabalidad hay que tomar en cuenta entre otras cosas el factor tiempo: el corto que tiene menos duración es el que tiene más posibilidades de exhibición (10 ó 12 minutos) y que sea, sobre todo, comercial. *Hay cortos que no tienen posibilidades de exhibición por ser experimentales* sentencia Lorenzo González I. ¿Quedará entonces el corto experimental relegado al uso de los cineclubes o al del propio realizador?

El cortometraje debe estar en 35 mm. Pero la gran mayoría se encuentra en 16 mm. específicamente por las facilidades que ofrece este formato que sin embargo no puede proyectarse en salas grandes. *Un corto debe tener mínimo cinco (5) copias para su exhibición.* Lo que pasa

es que el cineasta no tiene dinero ni para la ampliación ni para sacar copias. Lo que lleva entonces a plantearse la cuestión de que habría que resolver primero el cómo apoyar o financiar al cortometrajista para poder hacer viable la ampliación y las copias de distribución de los cortos.

Pero los exhibidores también exponen su crisis la cual comenzó en 1976 y se acentúa a partir de 1983. Se reducen las salas de cine: Caracas tenía 105 y le quedan 62; en Venezuela había 700 y ahora hay unas 500, por lo que nos lleva a declarar que no solamente las salas comerciales deben ser el objetivo hacia el cual apuntar y este plantamiento estuvo presente en todas las mesas de trabajo en donde se insistía la posibilidad de exhibición del corto en la televisión, así como también seguir considerando al cine club como instrumento alternativo de divulgación del mismo.

Los problemas del corto son los mismos del largo: problemas de costos de producción, la inversión y la recuperación se reducen como consecuencia de la situación inflacionaria del país. El cortometrajista no tiene representación en el Fondo. La Anac representa al autor no al cortometrajista. Se intenta crear una Asociación Nacional de Cortometrajistas a la que se le está dando forma jurídica y que tenga representación en el Fondo (Rubén Chamorro). *La Asociación de Cortometrajistas crearía las pautas de selección de cortometrajes que conviene exhibir comercialmente* (Donald Myerston). Se habló también de una comercializadora del corto la cual tiene que existir conjuntamente con la Asociación ya que el cineasta solo no se da abasto. Esta surge debido a la facilidad de llevar el corto al exterior y que los realizadores venezolanos hasta ahora no han aprovechado al máximo. En Alemania por ejemplo hay una comercializadora de cine latinoamericano. Es importante señalar que la Dirección de Cine del Ministerio de Fomento apoya la creación de esta Asociación.

Entre las propuestas de esta mesa se encuentra la posibilidad del sobreprecio en las entradas de cine. Esto es, un pequeño incremento en el precio de las mismas al exhibirse un cortometraje y que sirva como incentivo a este, situación que funcionó en Colombia y que los exhibidores venezolanos no ven con muy buenos ojos.

—Reactivar la comisión para la exhibición periódica del cortometraje.

—Plantear a Foncine la posibilidad de que el subsidio se extienda a las copias y a la ampliación.

—Buscar patrocinio en empresas o instituciones privadas. O crear un aporte adicional al de los distribuidores como por ejemplo empresas patrocinantes y que ese aporte sea deducible de impuestos aquí entraría también la televisión como ente patrocinante además de ser un canal más de exhibición del corto. Igualmente crear un organismo que centralice estos aportes.

—Inventariar el número de cortometrajes realizados así como también los proyectos por realizarse y que sirva como medio efectivo de información tanto a Foncine como a lo exhibidores.

Organización del Circuito Alternativo de Cine

Estuvieron presentes representantes de diversos cineclubes, Keismer Vargas de la Fevec y Danny Sosa del Nac, de la Coordinación de cine y fotografía del Conac.

Entre las propuestas en cuanto a la distribución y comercialización del cortometraje presentadas en la ponencia firmada por cinco cineclubes del Munici-

Aspecto del Encuentro con los Agregados Culturales de las Embajadas de Francia, Polonia y Argentina. (Foto Luis Noguera).

El cineasta Ivork Cordido, Gillian Aguirre y Yolanda Nessi del Conac. (Foto Dany Sosa).

Los cineastas I. Cordido y Jesús Enrique Guédez con el crítico de cine Rodolfo Izaguirre y Cineclubistas. (Foto Dany Sosa).

pio Vargas *El cine club como instrumento de divulgación del cortometraje* se encuentra:
—Establecer un sistema de circulación de películas que facilite a la provincia, a través de centros pilotos, la obtención de las mismas con un sistema de transporte que garantice la seguridad de dichas películas, de manera que las programaciones realizadas por los cine clubes se cumplan. Ejemplo de esta situación la vivimos en el Municipio Vargas, donde tenemos que hacer miles de peripecias para conseguir las películas programadas. Para subsanar esta situación proponemos que uno de los liceos donde exista un cine club se convierta en centro piloto de distribución de películas para la región.

—La compra por parte de la Fevec y el Conac de copias en diferentes formatos.

—Conceder a los cine clubes un mayor margen de tiempo entre el momento en que se retiran las películas y el momento de su devolución.

—Que la Fevec y el Conac se aboquen a mejorar los mecanismos de distribución del cortometraje venezolano.

Pero no es solamente el transporte del material fílmico, es también la compra o la reposición de artefactos e implementos de utilidad necesaria para el funcionamiento del cineclub. El Cine Arte Forestal en Mérida estuvo detenido dos meses simplemente porque no tenía la lámpara de uno de los proyectores y no se consigue en Mérida. Hubo que enviar a un mensajero hasta Caracas además de constatar lo caro que está ese implemento.

Otros de los problemas que confrontan los cine clubes es el de su financiamiento. Un ejemplo de solución de este problema lo presentó la facultad de Arquitectura de LUZ que propuso en Consejo de Facultad que en la matrícula de los estudiantes se incluyera una pequeña bonificación para una cierta cantidad de películas que se exhibieran durante el semestre. Esto resultó bastante bien. El estudiante pagaba una vez y obtenía un ticket con el cual podía entrar a la película que él quisiera ver durante ese semestre.

Ahora bien, la Fevec es el gremio que aglutina a los cine clubes. Pero el comportamiento de ésta ha sido insuficiente. Para muchos la Fevec no sirve como aparato organizativo de los cine clubes, ninguno de ellos se siente representado en dicho organismo. Los cineclubes de La Guaira han estado trabajando cinco años y *nunca hemos tenido contacto con la Fevec, no conocemos muchos de los títulos de ésta.* A pesar de la tradición dada por los festivales de cine que se han desarrollado en Mérida el citado *Cine Arte Forestal* es el único funcionando en esa ciudad. Esto se debe a la orfandad de un organismo que canalice el impulso en la expansión de la actividad del cine club. Pero al mismo tiempo y para este mismo cine club *la Fevec ha sido el brazo más fuerte, un gran apoyo para la realización de los distintos festivales de cine.*

Estoy de acuerdo en que la Fevec —habla Keismer Vargas— *no es el canal organizativo que debe ser. Los que estamos ahora en la directiva entramos hace poco y estamos tratando de volver a la Fevec al canal sino con el cual se creó sí con la filosofía con la cual se creó pero ubicándola, redimensionándola para esta época. En la Fevec se está volviendo a hablar de cine. En el Congreso de este organismo que se llevó a cabo el año pasado se eligió la directiva y se está comenzando a asumir responsabilidades. En la Fevec se agrandan los problemas de cada uno de los cineclubes. Además de los 30 cineclubes afiliados hay sólo dos o tres que pagan su cuota anual a la Fevec. Esta tiene que pagar la estructura física: alquiler del local, agua, luz etc., y la correspondencia con los distintos cine clubes afiliados. La Fevec no está libre de problemas como los hay con respecto al cine en general. No niego que existan problemas en la Fevec pero mientras tú no arregles tu casa menos puedes arreglar las ajenas.* La Federación y el Conac a través del Núcleo de apoyo, debe ser la estructura organizativa que garantice que el cine club tenga una distribución estable puesto que como lo dice José Luis Figueroa de Cine Arte Forestal *los cineclubes son en definitiva los que asumen actualmente la defensa del cortometraje en este país.*

Otras proposiciones discutidas en esta mesa fueron:

—Salvar el cortometraje de los proyeccionistas. A veces la persona que proyecta no conoce el proyector o no sabe reparar la película o cómo hacer para que no se pierda un fotograma.

—Organización sectorial por zonas que esté descentralizada de Caracas y que cada zona tenga un aparato organizativo, organice sus ciclos y tenga intercambio con otras zonas para permitir la circulación y la exhibición del material fílmico.

—Tratar de que la programación de otro cine club coincida con el propio para de esta manera se reduzcan los costos de flete.

—El cine club debe integrarse a una estructura mayor que es el cine nacional. El cine está clamando por una mejor política para ser conducido. Los centros de cultura, centro de estudiantes de los liceos y universidades, Secretarías de Cultura de los organismos públicos, las asociaciones de vecinos servirían como mecanismos de distribución del material fílmico para los cine clubes.

La producción del cortometraje: Subsidios, créditos.

El subsidio al cortometraje —habla Cecilia Olavarría de la Comisión de Cultura del Concejo Municipal del Distrito Federal— *fue creado en 1975 y entró en vigencia en 1976. En algún momento se pensó en eliminarlo dada la situación económica que había en el Concejo pero se logró mantener, que no se tocara ese subsidio porque se alegó que era el 10% sobre lo que entraba por concepto de taquilla. Lo hemos mantenido y espero que se mantenga. Ojalá que lo podamos aumentar. He conversado con algunos cineastas jóvenes y les sugerí la idea que se reduzca en este año el aporte a cinco participantes para aumentar el subsidio de Bs. 70.000 a bolívares 140.000 dado el costo de producción de los cortos.*

Las proposiciones de este Concejo son:
—Definición de una política realista para el otorgamiento de créditos y subsidios al cortometraje nacional. El Conac, el Concejo Municipal del Distrito Federal y Foncine son los tres organismos que lo hacen. Esto aclararía cuánto dinero hay disponible para el corto y a cuantas personas se puede favorecer. En otras palabras unificar los aportes de las instituciones y cuando esto sea posible otorgar mejores créditos con una verdadera selección nacional.

—El aporte del Concejo Municipal ha tenido continuidad. Sólo en el año 1983 no se otorgó. Pero en crédito público el Concejo Municipal tiene para pagar los 700 mil bolívares que corresponden a ese año, como también para los años 1986-87.

—Aclarar que en 1987 no se puede hacer ningún aumento en la cantidad destinada porque los presupuestos están sujetos a unas partidas específicas y que en este momento la Ley de Salvaguarda impide que ninguna partida ejecutada en presupuesto nacional sea desvirtuada de su origen.

—Hemos convocado mesas de trabajo con la Anac para discutir el problema de los cineastas. Estos se comprometen a entregar una copia que se le valoriza en los 70 mil bolívares que se le entregan y eso pasa a ser un bien municipal que la Comisión de Cultura se provée para llevar el corto a los cineclubes de los barrios con los que se trabaja. Por esto es importante el mensaje de la obra.

En cuanto a lo que se refiere al Conac, —informa Yolanda Nessi, Coordinadora de Subsidios— *por primera vez*

Mesa de Trabajo de los Cineclubes. (Foto Luis Noguera).

Carlos y Lissete Castillo, Pedro Urbina, Milton Crespo y Mayte Galán en la Mesa de Cine S8. (Foto S. Aristeigueeta).

Carmen Luisa Cisneros, del Conac, Cecilia Olavarría, Presidenta de la Comisión de Cultura del Concejo Municipal de Caracas, Gladys Medina y representantes de Cineclubes. (Foto Dany Sosa).

en 1986 este organismo subsidia al cortometraje.

El presupuesto para el sector Cine y Fotografía crece favorablemnete este año: apoyo de 850 mil bolívares. Bs. 250.000,00 para proyectos fotográficos y 600.000,00 para los cinematográficos específicamente cortometrajes culturales. El Conac apoya solicitudes de subsidio de acuerdo a la demanda que se presente. La demanda en esta oportunidad ha sido a nivel nacional, no nos circunscribimos sólo al área metropolitana. En este momento se está apoyando un proyecto cinematográfico en la Universidad del Zulia, hay aportes para los cineclubes del interior del país. Se trata de un programa variado que se extiende no solo al área de la realización sino también a la de investigación.

Pero los organismos de la administración pública tienen un ritmo administrativo con unas pautas y unas políticas. El subsidiado firma un contrato, hay una serie de compromisos los cuales él debe cumplir. Nuestro subsidio se refiere a un ejercicio fiscal. Por supuesto estamos dando un límite de tiempo en el cual se espera la realización y la culminación de ese trabajo: el realizador tiene que venir cada tres meses a informar sobre la marcha del trabajo.

En lo que respecta a Consucre este organismo a través de la Fundación José Angel Lamas va a comenzar a subsidiar a partir del año próximo, retomándose una política iniciada hace tres años y que estaba paralizada.

La situación estética e ideológica del cortometraje en 1987

Julio Miranda nos da unas cifras interesantes: *cada vez se hacen menos documentales y más argumenales, lo que en los años ochenta se mide así: 30 documentales menos y 30 argumentales más que en la década precedente. Hasta llegar al vuelco de 1986: 13 documentales, 12 argumentales, 5 de animación: por primera vez, la ficción supera al documental.*

Pero el punto de discusión fue precisamente una afirmación de Oscar Lucien en su ponencia presentada y que dice: *La ficción se frivoliza* Pero ¿por qué? *Cuando uno admite o asume un género seriamente como algo que tiene una esencia en sí, la contundencia tanto desde el punto de vista ideológico y estético es muy importante. Ahora cuando esa opción tiene una función lateral, parasitaria, como lo es cumplir con un curriculum, es decir toda la mitología de lo que es hacer cine de ficción: el cine es cuando uno dirige actores, el complejo de la estrella y los vicios estúpidos de muchos y todo los*

demás complejos aparecen y se consolidan en ese momento. Eso es lo que yo llamo frivolidad. Eso repercute en lo que se dice y en lo que se plantea, lo que uno ve. Porque no hay una audacia desde el punto de vista estético. No quiero ser secretario de cultura ni mucho menos plantear la línea del cine que hay que hacer. Lo que apreciamos son historias estúpidas que no son trabajos desde el punto de vista artístico, si se quiere, con seriedad. En el corto de ficción no hay una contundencia palpable. El cine debe tener una calidad técnica y debe tener una preocupación estética sea documental o ficción. El que se interese por el corto tiene que asumirlo como tal, como un medio expresivo.

Para Tulio Hernández *La creación en Venezuela de un cine que documentara, que informara sobre situaciones políticas, culturales, sociales, etc, pero que a la vez fuera una creación estética, una narración interesante se ha estancado. Esto sucede particularmente en la ficción: un discurso un tanto autista que se paga y se da el vuelto para hablar en términos comunes donde no hay el compromiso para aprovechar al máximo ese formato ni la necesidad de decir algo más allá de la mera y estricta subjetividad de algunos realizadores.*

Para Roseline Paelinck *tal vez esto se deba a una cierta influencia de cierto cine Super 8 experimental, de sofisticación a nivel formal y de casi ningún contenido.* También lo relaciona con *el hecho de que cada vez más vemos sólo cine norteamericano y cada vez menos cine de otras latitudes.*

Mientras Julio Miranda admite la importancia de la existencia de distintos niveles en el corto: *En los últimos años es tan válido* **Fauna llanera** *como* **Caño Manamo,** *es tan válido* **Tisure** *como* **Memorias.** *No hay que hacer un solo corto. Ahora bien a mi sí me preocupa que el corto crítico desaparezca.*

Una de las causas de esta situación estaría a nivel económico. La cantidad requerida para un corto puede afectar al planteamiento estético de ese corto. Con poco presupuesto el cineasta tiene que ubicar la historia de manera que pueda cubrir los costos con el subsidio recibido. *La producción puede afectar el contenido de una película, la filmación de un corto se ha vuelto una cosa loca* afirma Alfredo Anzola.

Se discutió también en esta mesa la desaparición, por determinación exclusiva de los laboratorios, del 16 mm. A los cineastas no les conviene dejarlo morir puesto que es un formato económico, accesible, manipulable. Solamente en Venezuela está en decadencia mientras que Estados Unidos y Europa existe una gran disfusión de este formato incluso el material que llega a las embajadas está en 16 mm. Los cineastas deben exigir a las casas importadoras traer este formato puesto que en el país hay una gran cantidad de cámaras, moviolas, proyectores, procesos de laboratorios, para el 16 mm.

Presencia del Cine Super Ocho

El formato que tiene más festivales nacionales e internacionales es el Super 8. Pero éste a nivel de comercialización y distribución no funciona como debería funcionar.

Se planteó en esta mesa:
—El video como posible solución a la difusión del super 8. Lo importante es que se difunda el trabajo en el formato que sea: super 8, video, microfilm, etc.

—Acercarse a la televisoras regionales existentes como alternativa de exhibición del Super 8.

—Solicitar a las distribuidoras de películas en betamax la obligatoriedad de exhibir por cada película venezolana o extranjera un corto venezolano al comienzo favoreciéndose a los realizadores de todos los formatos.

—Crear circuitos de manera que el realizador esté presente y puedan hacerse foros con él.

—Modificar las bases de los concursos de guiones de los Concejos Municipales para darle cabida al Super 8.

—En Foncine a pesar de que no se especifica formato alguno el Super 8 no se le toma en cuenta verdaderamente. **Piragua** de A. Pradelli no le dieron el incentivo a pesar de haber ganado un premio en Mérida porque es Super 8.

—El super 8 como elemento indispensable en la formación del niño venezolano: cine infantil en contra de la programación de la televisión y del cine que exhiben en las salas.

—Criticar al Fondo no es la cuestión. El problema está en los propios realizadores, en su lucha por defender sus derechos.

Por otra parte la nueva directiva de la Anac está muy interesada para que los superocheros como comúnmente se les denomina se integren a la asociación.

Las embajadas acreditadas en el país y la difusión cultural cinematográfica

Estuvieron presentes los Agregados Culturales de Argentina, Francia y Polonia. Los representnates de estas dos últimas explicaron la fuerte actividad que llevan a cabo en todo el territorio nacional y a través de los cineclubes fundamentalmente en la difusión del cine de estas naciones. Ambas Embajadas poseen en sus archivos un considerable número de films tanto en 16 mm como en 35 mm.

El contacto con estas embajadas y su ejemplo podría servirnos tanto a nosotros en el exterior como también a los argentinos carentes de material fílmico, para la difusión de nuestro cine. De tal manera que habría que luchar exigiéndole al Estado el abastecimiento a las embajadas de Venezuela en el exterior de material fílmico venezolano y que estas embajadas cumplan con un papel de ente difusor.

Difusión del cortometraje venezolano en la Televisión

Esta mesa no pudo darse debido a que los invitados no asistieron en absoluto por lo que esta interrogante no pudo responderse. Lo que parece evidente es que no les interesa. Lástima, porque la televisión es un medio de gran difusión para el corto. Hasta ahora la televisión ha exhibido *documentales didácticos, de corte tradicional y no conflictivos temáticamente, o algunos que son "cuñas" apenas disfrazadas* (Julio Miranda).

Durante el Encuentro se planteó insistentemente la posibilidad de difusión del cortometraje a ravés de la televisión como una necesidad inmediata, la respuesta sigue estando en los representantes de este medio.

Unas últimas palabras. Seamos optimistas. Tal vez los frutos de este Encuentro no los veamos inmediatamente. Esperemos que el corto no desaparezca pero sí sus problemas.

Filmobiografía

María Luisa Sandoval

RICARDO TIRADO
Reproducciones fotográficas: **Armando Ramos**

Ante una impresionante colección, transcurren a través de varios cientos de gráficas y testimonios que reproducen diversos rostros y situaciones, toda la vida como actriz, de una de nuestras más importantes presencias de la escena venezolana: María Luisa Sandoval.

Descubiertas sus posibilidades por el director César Enríquez, hizo su aparición en la pantalla en el rol protagónico de **La escalinata,** 1950, calificado entonces como el film más auténticamente venezolano y creador de un nuevo estilo para la cinematografía hablada en español, ciertamente influenciado por la escuela neorrealista italiana y sus maestros Rossellini y De Sica.

Fue una aventura que duró ocho semanas. Aunque yo me estuve preparando un mes antes —*cuenta la actriz MLS*—, ensayando como en una obra de teatro. No hay que olvidar que, con la excepción de tres o cuatro actores, el resto no eran profesionales de la actuación, y muchos de los personajes no eran más que muchachos y adultos voluntarios escogidos entre los vecinos de la Quebrada Caraballo de Sarría, donde se rodaron en buena parte los exteriores de la película. Los interiores se hicieron en los Estudios Civenca de Los Rosales. Por este trabajo —*prosigue*— no cobró nadie un solo centavo. Fue un trabajo solidario y bello. Recuerdo que técnicos y actores hacían colectas para comprar café.

La escalinata salió definitivamente adelantada para su época, de allí la incomprensión para con ella. César Enríquez, acometió la empresa de filmar con un reducido equipo técnico y cámaras al hombre casi totalmente en exteriores una realidad donde sus protagonistas fueran gente común, sin maquillajes, en franca rebeldía con el recién creado "Nuevo Ideal Nacional" que instituía el gobierno de Marcos Pérez Jiménez.

Porque si bien es cierto que ese mismo año de 1950, Luis Buñuel filma una de sus obras más completas, **Los Olvidados,** *con tema parecido al nuestro, es necesario recordar que no obtuvo éxito alguno, siendo reconocida como pieza fundamental dentro de la obra*

La Escalinata, 1950, de César Enríquez, con Oscar Jaimes.

Un Sueño Nada Más,
1951, de Juan Corona, M.L.S., y Fernando Cruz.

Sala de Guardia,
1952, de Tulio Demicheli.

del cineasta, algunos años después de su triunfo en Cannes.

María Luisa Sandoval (Los Teques, Estado Miranda), se inició como modelo de infinidad de productos y de alta costura, en los entonces llamados "micros" publicitarios —hoy cuñas o comerciales—, popularizando su rostro y sonrisa hasta convertirse en la más estimada y cotizada figura.

—Como actriz, recuerdo me inventé un nombre —evoca—, algo así como María del Mar, para practicar dicción y decir con "intención", y nada mejor que las radionovelas. Trabajaba en Radio Continente, donde cancelaban Bs. 25,00 por capítulo. ¡Imagínate...!

—María Luisa, ¿cómo se promociona una actriz?

—Yo no sé cómo, pero, lo que yo puedo decir es que fui muy afortunada. Cuando llegó la televisión comercial en 1952, ya era figura y me tocó el honor de inaugurar el primer espacio dramático de continuidad que iba de lunes a viernes a las 9:00 de la noche, **Los casos del Inspector Nick,** escritos por el genial Alfredo Cortina y bajo la dirección de César Enríquez para Televisa que fundara Gonzalo Veloz Mancera. Era la gran novedad. Una iba de gira al interior y la recibían con manifestaciones en los aeropuertos y se formaban unos barullos tremendos. El doctor Alberto Castillo Arráez, el actor que hacía al Inspector Nick, llegó a convertirse en el más popular del país... Como Alfredo Sadel en la canción popular, ¡ídolos!

—¿Y de las actrices y su competencia?

—Muchísimas y muy buenas. Liliana Durán, Linda Olivier, María Luisa Lamata, Dafne Acosta Rubio, América Alonso. América era de lo más promisorio acompañada de la mano de Juana Sujo. Creo que en el teatro quiso superarse y se amaneró un poquito. Pero eso sí, una actriz siempre fina, dúctil, inteligente. Perdona, hay muchísimas buenas actrices de oficio.

—¿Y las que siempre fueron "segunda figura"?

—Aura Rivas: una excelente, instintiva actriz, con un gran encanto. La prueba está en que todavía es capaz de hacer cualquier papel y comunicar lo suyo. Está en la Compañía Nacional de Teatro con la categoría que se merece. Otra no recuerdo.

—¿Filmó en el exterior, en Hollywood?

—En Argentina, un país maravilloso, donde viajé en dos oportunidades y filmé

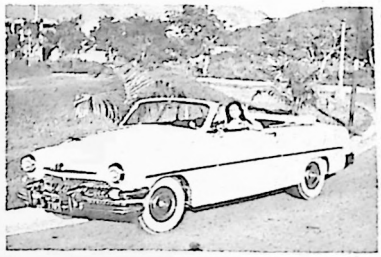
Territorio Verde, 1952, de Horacio Peterson, Ariel Severi

Un Tiro por la Espalda, 1953, de Humberto Mauro (Brasil).

Papalepe, 1957, de Antonio Gracciani, M.L.S., Rebeca González y Américo Montero.

Cinco Cuentos (María Soberbia), 1955, de Ariel Severino: Blanquita Pereira, M.L.S.. Carlos Viaña y Alberto Insúa.

De las pocas telenovelas, **Mujer y Destino,** con el galán mexicano Jorge Rivero, 1975. Su último trabajo en la TV.



Con un flamante y majestuoso Mercury, último modelo, 1951.

Display Publicitario: (1954 Argentina).
Una Madeja Azul Celeste o Besos Robados, de Carlos Sehlieper,
anunciaba: M.L.S. una mujer que todo el mundo ha soñado alguna vez encontrar en su vida.

Maracaibo, 1958, de Cornel Wilde.
Aviso prensa.

Esquina Peligrosa, de J.B. Priestley.
Con: Enrique Benshimol, M.L.S.,
y Román Chalbaud, Actor.

Pasional, de Augusto Genina, 1958,
M.L.S. y Amadeo Nazzari.

bajo la dirección de Tulio Demicheli, **Sala de Guardia,** una película de gran elenco y presupuesto de tipo episódico. Al año siguiente, creo en 1954 o 55, rodé para Carlos Schlieper, una comedia basada en una obra de teatro de mucho éxito, **Una madeja de lana azul celeste,** que llamaron en algunos países **Besos robados.** También por esa época se rodaron locaciones en Sao Paulo y Río de Janeiro de **Un tiro por la espalda,** un policíaco que no resultó lo que se esperaba, dirigido por Humberto Mauro y producida por Carlos Hugo Christensen... A Hollywood, sí que he ido, una vez como turista!

—Ha sido una actriz de gran cartel en su momento, y una esposa y madre feliz. ¿Cómo lo logró?

—¡Ay! ¡Dios mío!... Bien difícil de explicar. Lo primordial es amar la profesión, ganarse el respeto del público y saber comunicárselo; el público quiere a sus actores, les sigue, es capaz de amarles entrañablemente y brindarle apoyo y fidelidad al actor que le ha dado algo... llegando hasta a extrañarle... Yo me pasé casi diez años retirada de toda actividad artística volviendo en 1970, por aquello de los hijos creciendo, el matrimonio y frecuentemente me paraban en la calle... Luego estuve activa unos cinco años... y, sin pedantería, todavía hay gente que me pregunta cuándo vuelvo. Y es gente joven, no de mi generación. Todo lo primero, aclara lo del cartel que nunca pedí a ninguna empresa. Me lo dieron siempre sin pedirlo. Porque consideraron que el público tenía... un poco de afición hacia mí.

Repetir que he sido afortunada, podría sonar redundante, pero ha sido así y no hay otra explicación, al gozar del apoyo de mi esposo con quien llevo más de treinta años casada y de unos hijos maravillosos que, gracias a Dios, se encuentran encaminados en sus profesiones...

—¿Qué se siente verse en la pantalla a través del tiempo, en sus películas, muchas de ellas exhibidas por televisión: **Territorio verde, La escalinata,** *etc?*

—Nada. Porque siempre tuve la impresión de que la que aparecía en pantalla, nunca era yo...

Andrei Tarkovski

ROQUE ZAMBRANO

Andrei Tarkovski.

Antoine Doinel vive con su padrastro y su madre en un piso muy pequeño. Falta a la escuela, miente, roba e intenta vivir su vida con la única ayuda de su amigo René. Sus padres desavenidos, no se ocupan de él; le encuentran molesto y se sienten impotentes ante sus fugas. Antoine roba una máquina de escribir, lo cogen cuando iba a devolverla y termina la tarde en el calabozo de una comisaría.

Coche Celular, Centro de Observación: Antoine escapa y huye hacia el mar que nunca había visto.

Les 400 coups. Francois Truffaut.

El poder como totalidad, sus vínculos internos y las relaciones que establecen los seres humanos con este ente, juego espacio-temporal de dominio. Fuerza bruta, conocimiento, experiencia, pasión, envidia, lujuria, talento, y la "fragilidad del jugador", perdido en laberinto de un universo infinito, "aunque pensado finito", esa enorme soledad de un ser, engendro de las tinieblas, grito primario de asombro. El niño, hijo de artesano, se convierte en artesano según el conocimiento que guarda en sí mismo, desde su padre como una extensión para permanecer (hereditaria), y sobrevive, para que sobrevivan todas las estructuras contínuas de un pueblo y de una raza. Es el campanario el sitio que fija las relaciones del poder. Las de ubicación y las de tiempo. Cronología de aconteceres, relatos de fantasía y de realidades, alrededor de la persistencia de una especie que cansada de abrevar en las estrellas, de seguirlas, calla la inutilidad de su acto, haciéndose cómplice de ese silencio que ahora buscará adentro. Ha fijado residencia, y los repiques de campana recordarán que el tiempo diluído, es tiempo en el registro cronológico de las anécdotas. Memoria. El niño se ha convertido en artesano a la fuerza. Hay tiempo de morir y de vivir. Ha sido salvado por la propia experiencia de observar "el proceso", para no quedar perdido en el esplendor humano. Ahora, vive, en el más estricto sentido de la palabra. Ha salvado la vida y llora en el inmenso espacio de la noche solitaria. Sin embargo hay un ente más allá, alguien que observa. Ese, que en su regazo cálido, recibe maternalmente, y es Dios, hecho hombre en la palabra del hombre. Palabra de consolación y aflicción. Palabra también de poder.

Andrei Tarkovski, era un metafísico de las relaciones del poder, y en ese sentido, de visión escindida, propone una mirada que siempre reflejará esa extraña ambigüedad rusa —destino y anécdota—, Oriente y Occidente, en una pugna que jamás se resolverá. Debilidad y Fuerza se muestran como una ironía de incalculables proporciones. Jamás separadas constituyen una única cosa. El niño Iván tiene un hábitat... la guerra, ese implacable absurdo que desborda las fuerzas más ocultas de la pasión humana. El niño Iván es un adulto, —primer hecho de violentación tarkovskiano—, perdió la posibilidad del juego imaginario, valdría decir: del sueño, —la única proyección que tiene el arte en su acepción más alta, la poesía—, y ganó, contra la asepsis del rigor de vivir, una sobrevivencia en el filo de la navaja. Pero Tarkovski no se detiene allí, la guerra también tiene su propia poesía, que empieza por la ternura de ser infantil, de envolver seres humanos lejanos, será por eso que los soldados escogen escenarios afuera para combatir. La memoria del campo de batalla es avivada por una hoja ilegible de una carta, por una foto amarillenta, por un "fetiche", que cargamos encima, y que deseamos nos recuerde a la locura, como pasajera. En ese mundo adulto donde la muerte es posible, como inevitable, entre fuegos cruzados; las trincheras y las armas, son a veces en la intimidad de su infancia, sus juegos, los juegos de un niño solitario, abandonado de su infancia, y tratando de reconstruir el mundo en el laberinto. Un día como cualquier otro, Iván muere cumpliendo con su deber. ¿Qué derecho y qué deber tenemos de atentar contra nuestra propia naturaleza?, ese sentido metafísico del destino del que está impregnado, todo el pensamiento ruso. Fiodor Mijailovich Dostoevski, y su sentido religioso, mientras su *alter ego,* Lev Tolstoi, lo haría con un sentido panteísta. Los rusos no se acercaron jamás a la revolución con un sentido diferente al hecho mismo de interrogarse sobre su destino, en tanto que origen. Pero el origen involucra aquí una constante reflexión sobre la existencia. Andrei Tarkovski, es un caso patético de esto. Para desviar este origen, los comisarios rusos, reglamentaron el arte, y decidieron reglas como: *el héroe es la multitud, y debe reflejar su lucha, su triunfo, y sus aspiraciones como clase social.* Pues bien, con la inteligencia y la lucidez que lo caracterizaron en vida, Andrei Tarkovski realizó **Ivanovo Detstvo** dentro de estas dimensiones y con una variante, los aires kruchevianos de los años que corrían, y que permitieron al cine soviético convertir en una reflexión diaria **El fascismo ordinario,** de Mijail Room, así como de la manera más esquemática, desencajonar de los baúles polvorientos, temas donde la pasión y el amor individuales son posibles, a

Andrei Rubliov, 1965.

pesar de la revolución, donde el soldado soviético podía permitirse el miedo, y huye del horror intuitivo que significa la cercanía de la muerte, a pesar de su heroísmo en las batallas para lograr el triunfo.

Eso permitió también, el **Andrei Rubliov,** quizás la película que más profundamente toca el tema del artista, su quehacer y las relaciones con el poder como una totalidad. El poder real *abyectis y vulgar,* reflejado en la fuerza y en las decisiones de los otros que nos implican, y el poder propio, manejo y manipulación para ocultar. Además, el poder como exigencia de sí mismo, para tratar con el esfuerzo y la insistencia de acercarnos a una verdad, acaso no existente en términos genéricos, pero propia. **Andrei Rubliov** es la reflexión adulta del acontecer artístico y no artístico. Ya aquí hay algo del azar vibrante. El problema del escogido. Después del estudio de la infancia, el azar decide como la voluntad de Dios, quién es el escogido. Ese es el mejor.

¿Será verdad que la vida es como un sueño? ¿Será acaso que el sueño está más allá de una inversión del espejo de la realidad, la realidad misma...?

Un día cualquiera en Moscú del año 1965, se nos otorgó la posibilidad de estudiar ruso en el Instituto de Cine, leyendo un libreto, su nombre **Andrei Rubliov,** su autor: Andrei Tarkovski, el mismo que había hecho la película del coletazo en el primer tiempo del deshielo moscovita, ese del cual algunos todavía somos testigos, aquel manifestado en la bonhomía del campesino Kruschov, contra la sombra poderosa de Stalin, finalmente triunfador, y revivido dos años después en el Oso Breshnev, quien hasta su muerte llamó a capítulo a la eterna polémica rusa del panslavismo, defensa de la Rusia ortodoxa, oriental y con fuertes rasgos asiáticos o la "Decabrista" y Occidental, ahora de moda con Gorbachov, que Dios tenga a bien acompañar hasta el último suspiro de su osadía, acompañándolo con su sobrenatural destreza en el logro de un éxito importante, en ese país predestinado por su ambigua ubicación en dos sentidos: A la derecha, Oriente, a la izquierda Occidente. Uno y una misma cosa, aunque escindida.

PRIMER PARADIGMA

¿Por qué el señor quiere que leamos en precario ruso su libreto?

Nikita Serguievich Kruschov inventó la Universidad Lumumba, una especie de Universidad para negros, indios y demás caleidoscópicos ciudadanos del tercer mundo, mientras la U.R.S.S., trataba de alcanzar a los E.E.U.U., en su desarrollo. Decía el lema: *Nuestra meta, superar y alcanzar a los Estados Unidos.* Algunos rusos protestaron el *Corn Flakes ruso,* y unos días antes, un domingo asoleado de la primavera moscovita, Nikita Serguievich fue con toda la buena intención a degustar una exposición del arte abstracto occidental en la Tretiakovskaia Galería, allí coincidió con el poeta Evtuchenko, quien de inmediato alabó lo que veía con tal pasión que parecía un invidente. Nikita Serguievich, que no soportaba con mucha entereza, *movidas de piso imprevistas,* montó en cólera, botó su chapka contra el piso, (de la misma forma como golpeó con su zapato en la honorable O.N.U., o se comportó vehementemente en el *affaire* de la Cocà-Cola en New York, para emular la fantasía gringa). Hasta allí llegó el arte abstracto en Moscú. Nikita Serguievich, que venía de las duras realidades campesinas, no pudo soportar el salto histórico del poeta Evtuchenko, hasta cosas superadas como el constructivismo, desviación del arte superada en tiempos del camarada Zdanov. Toda la humanidad bonachona de Nikita Serguievich manifestada en ser: igual que los Yankis, en su Universidad de los huérfanos tercermundistas, en su insoportable cordura campesina ante el arte abstracto, y en su formación (aunque no quisiera), Stalinista. Dos cosas más ocurrieron, la censura publi-

có mocha *Cien años de soledad,* y un príncipe negro de Zaire, que llegó con sus dos esclavos de la misma nación, porque lo discriminaban en Londres, a la Universidad Lumumba, se le concedió licencia para estudiar Derecho liberando sus esclavos, quedándose éste sin sirvientes (primera protesta negra en Moscú), e inscribiéndolos luego en un tecnológico, para que la cosa no fuese tan igualitaria.

SEGUNDO PARADIGMA:

La desesperación de Andrei Tarkovski, por encontrar algún resplandor en ese cisma nos colocó en su camino. Nos colocó en su gran sabiduría. De verdad, puedo a ciencia cierta (si esto es posible), decir que todas las otras angustias de los que nos impartían sus enseñanzas, se fueron disolviendo poco a poco en aquel translúcido discurso sobre las relaciones del artista y el poder, en aquel discurso polivalente que miraba al "hecho situacional", de la vida del gran iconista medieval ruso Andrei Rubliov, como una figura proyectada en el tiempo, para mostrarnos desde el mismo entorno los mismos ecocidios, y la misma inteligencia del que se interroga "sobre las mismas cosas", en el sentido del ser y el tiempo, el mismo drama del que se ubica pluralmente para "revelarnos ciertos misterios", iguales verdades sólo encubiertas por un tiempo pendular, desde el tiempo mismo, ocultas en su pátina. Alguien tenía que levitar en teorema de Pasolini. En el hecho de la revelación del amor y la redención cristiana, de la locura ante la culpa de la "nada", de la resurrección de Cristo por el contacto carnal, como una forma de plenitud, beatífica, negada por el tiempo del transcurrir cristiano. La sirvienta levita. Queda suspendida en el aire. Ocurre lo insólito, lo impropio, el milagro.

TERCER PARADIGMA:

Literaturnaia Gazeta, se agotó porque se publicó por primera vez en Moscú *El Castillo* de Kafka. Fueron grandes las discusiones en torno a eso. Desde antes ya se habían animado en nuestros corazones de jóvenes comunistas algunas dudas. Discutíamos con Gerasismov su **Joven guardia.** El Realismo Socialista, ponderaba al pueblo como al héroe, y el conductor del pueblo, al líder, como el héroe del pueblo. Ciclo cerrado y sin alternativas. La alternativa fue **La balada del soldado** de Bondarchuck, y luego el implacable discurso de Mijail Room, en **El fascismo ordinario,** y allí entraba tu coletazo **La infancia de Iván.** En la **Joven guardia** había un Supermán Rojo, protector, cándido, capaz de resolver cualquier disyuntiva para vencer el mal de los hombres y devolver la tranquilidad al Socialismo Soviético, con un ejemplo imperecedero. Un fantasma rondaba ese cuento: el cuento del culto a la personalidad. En **La balada del soldado,** por primera vez, el soldado (el héroe), siente miedo. Luego, Mijail Room se atreve a ese mensaje que le costó la vida. ¿Cuál es la diferencia entre el autoritarismo nepótico socialista y el de Hitler? ¿Cuál es la diferencia de comportamiento entre dos sociedades que viven confinadas en una "verdad incuestionable"? La única, decía Mijail Room, es que una ejercía la lógica de los derrotados y la otra la de los triunfadores. Una sucumbía en su propia depresión descalificadora (la Alemania Nazi) y y otra permanecía incólume y fortalecida en las bases de su poder.

CUARTO PARADIGMA:

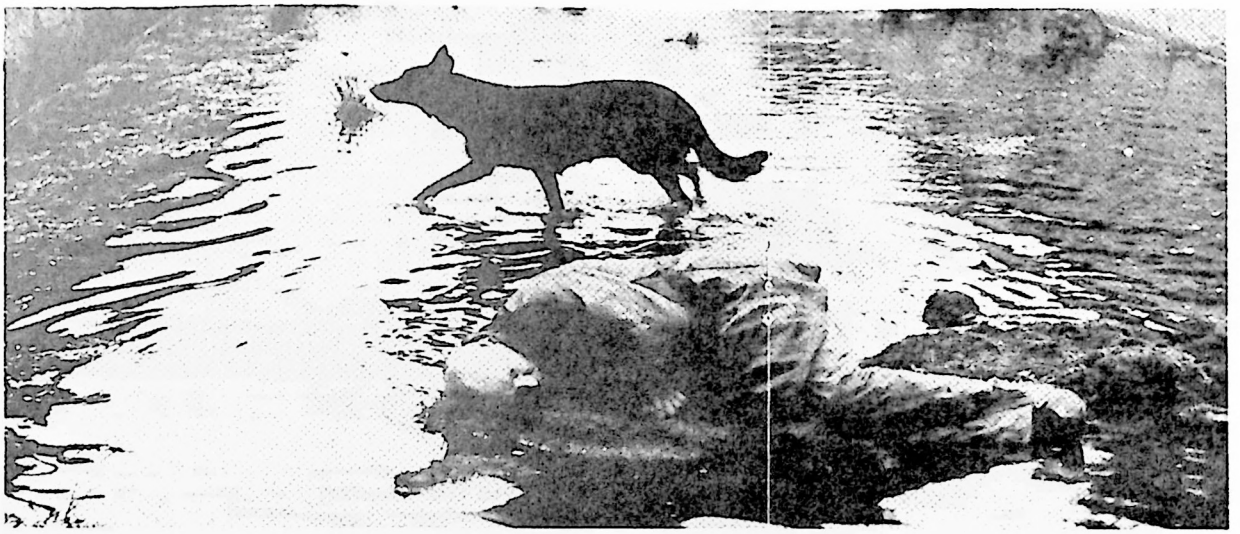
Era desesperado el recurso de hacernos leer el guión de **Andrei Rubliov** para aprender ruso. Pero, era el recurso. El único contacto. Desaparecida *Literaturnaia Gazeta* con la primera traducción en lengua rusa de *El Castillo,* regañado Evtuchenko por atrevido; (comparar aquel arsenal de formas abstractas con su origen en el constructivismo soviético), cancelada la opción de una apertura fluida; las contradicciones eran cada vez más evidentes. Aparecieron Bulgakov, Platonov, Babel, y se atacó violentamente a Solyenitzyn. Dos años antes, en el Palacio de los Congresos sonó *La Consagración de la Primavera.* Stravinski por primera vez. Sin embargo, no se quería reponer la *Sinfonía Nº 5* de Shostakovich, se consideraba formalista. Allí se refugió la burocracia comunista por temor a los cuestionamientos, por temor a la sensibilidad y al pensamiento, a la razón crítica, a la kantiana, a la hegeliana y a la marxista también. En los manuscritos, Marx era un joven enfermo de crítica, y el capital era un texto sólo para avanzados. La burocracia que para luchar contra la disidencia se refugió en la acusación de formalismo dijo: toda razón dialéctica implica contrarios, fuerzas en pugna. La lógica dialéctica implica contrarios, fuerzas en pugna. La lógica dialéctica implica una tesis y una antitesis para lograr una síntesis. Sin proceso no puede haber, ni pensamiento, ni acción, ni reflexión. Mientras tanto, Nikita Serguievich, para ver como salía de su propio atolladero, desviaba la conversación hacia el lema: *Nuestra meta es alcanzar y superar a Norteamérica,* y congelaba el sustrato ideológico que considera la cibernética como una ciencia burguesa. Cuestiones de Stalin.

QUINTO PARADIGMA:

El ábaco comenzó a verse en apuros. En la próxima nave espacial ya programada, los científicos de la Universidad Lenín, podrían pensar en los circuitos integrados como una extensión de sus conocimientos represados por la burguesía mundial. Ya el ábaco no calcularía las fracciones y unidades de resitencia en los materiales para construir las naves espaciales. El proceso era muy lento. Se había operado un cambio cualitativo que empujaba a la U.R.S.S. hacia el cielo.

SEXTO PARADIGMA:

Sin embargo, el contacto real para salir de la sombra de la **Joven guardia,** (léase: la cultura oficial) y poder discutir lo que estaba ocurriendo, (en el Instituto de Cine de Moscú), ese experimento de apertura, que recibió por primera vez un grupo de estudiantes extranjeros de occidente: alemanes, italianos, incluyendo cubanos, mexicanos, un guatemalteco y un venezolano, era la cátedra de Estética, abierta a todos por influencia de los seminarios sobre Sartre, Camus, y sobre todo las tremendas discusiones acerca de la puesta en escena de la **Masterkaia Gerasimov,** de **Crimen y Castigo. Andrei Rubliov,** era una lectura paralela, una lectura con sentido de realidad tal, que se convertía en una forma metafísica de discurso sobre la realidad. Los niños de Tarkovski, son adultos, ese es el juego. El discurso místico y casi religioso de su enfrentamiento, deduce una posible entidad de alineación *per se,* establecida por la inmensidad cósmica, esa fuerza en contradicción con la energía telúrica que nos convierte en seres azarosos. Esa lucha por explicarnos en la comprensión de un universo, que sin duda alguna nos rebasa. En **Andrei Rubliov,** después que el niño termina la campana, queda solo y asombrado ante su propio esfuerzo de voluntad. Es entonces cuando se encuentra a Andrei Rubliov, y sucumbe a su propia emoción, como un *alter ego* para compartir la emoción desde la otra fuerza, la otra energía cósmica (léase: otra forma de poder), tantas explicaciones a tantas caídas, en todas las formas en que se manifiesta el "poder polivalente" de Tarkovski. En este caso los pecados capitales son las formas fundamentales de manifestación del poder en su discurrir histórico. Ciertamente aquí Tarkovski se convierte en un clásico con la diferencia de que a los clásicos, hasta el siglo XIX, no les angustió el proceso de la creación, desde su condición de artistas en las relaciones con las distintas formas de poder, y tampoco, la explicación del origen y destino del hombre en su dimensión cósmica. Siempre distanciaron esa problemática, impregnando de la misma a personajes de otra condición. Tarkovski crea otro sentido histórico del proceso soviético, y establece una lectura desenmarcada del realismo socialista, aunque su discurso no deje de ser tal, convirtiéndolo, en un discurso de ruptura, donde los condicionamientos y los estereotipos de la vida soviética se replantean en una óptica más universal, de rescate humanístico en contra del codificado lenguaje del realismo soviético. Nikita Serguievich, fue reemplazado del día a la mañana por alguien que había empezado a sonar como una campana. Ya el mal estaba hecho. Avanzaba el Panslavismo. La sombra de Stalin otra vez. Pero avanzaba también **Andrei Rubliov** prohibida en Rusia, pero admirada por la crítica en Francia. La apertura Krushoviana se transformaba en el cierre Neo Stalinista de



Stalker, 1979.

Breschnev. Cae Checoslovaquia. Se inicia el largo camino hacia la muerte de Andrei Tarkovski. Exilado. El poder del establecimiento no soporta que lo observen y mucho menos que un artista lo razone críticamente. Tiene miedo a su propia debilidad "comprensible", su omnipotencia y omnipresencia. No puede creer que haya un Dios por encima de su "cosificación material". Que un artista lo desmonte. Un creador de imágenes del pensar. Imposible. Intolerable.

SEPTIMO PARADIGMA:

Paradigma de los que profesan la Alquimia. Muerte en Venecia. Thomas Mann.

Mientras Ashenbach descansa de su última visión de Tadzio, reflexiona sobre sí mismo: *Porque la belleza, Fedón, nótalo bien, sólo la belleza es al mismo tiempo divina y perceptible. Por eso es el camino que lleva al artista hacia el espíritu. Pero, ¿crees tú, amado mío, que podrá alcanzar alguna vez sabiduría y verdadera dignidad humana aquel para quien el camino que lleva al espíritu pasa por los sentidos? ¿O crees más bien (abandono la decisión a tu criterio) que éste es un camino peligroso, un camino de pecado y perdición, que necesariamente lleva al extravío? Porque has de saber que nosotros, los poetas, no podemos andar el camino de la belleza sin que Eros nos acompañe y nos sirva de guía; y que si podemos ser héroes y disciplinados guerreros a nuestro modo, nos parecemos, sin embargo, a las mujeres, pues nuestro ensalsamiento en la pasión, y nuestras ansias han de ser de amos. Tal es nuestra gloria y tal es nuestra vergüenza. ¿Comprendes ahora cómo nosotros, los poetas, no podemos ser ni sabios ni dignos? ¿Comprendes que necesariamente hemos de extraviarnos, que hemos de ser necesariamente concupiscentes y aventureros de los sentidos? La maestría de nuestro estilo es falsa, fingida e insensata; nuestra gloria y estimación, pura farsa; altamente ridícula, la confianza que el pueblo nos otorga. Empresa desatinada y condenable es querer educar por el arte al pueblo y a la juventud. ¿Pues cómo habría de servir para educar a alguien aquel en quien alienta de un modo innato una tendencia natural e incorregible hacia el abismo? Cierto es que quisiéramos negarlo y adquirir una actitud de dignidad; pero como quiera que procedamos, ese abismo nos atrae. Así, por ejemplo, renegados del conocimiento libertador, pues el conocimiento, Fedón, carece de severidad y disciplina; es sabio, comprensivo, perdona, no tiene forma ni decoro posibles, simpatiza con el abismo; es ya el mismo abismo. Lo rechazamos, pues, con decisión, y en adelante nuestros esfuerzos se dirigen tan sólo a la belleza; es decir a la sencillez, a la grandeza y a la nueva disciplina, a la nueva inocencia y a la forma; pero inocencia y forma, Fedón, conduce a la embriaguez y al deseo, dirigen quizá al espíritu noble hacia el espantoso delito del sentimiento que condena como infame su propia severidad estética: lo llevan al abismo, ellos también, lo llevan al abismo. Y nosotros, los poetas, caemos al abismo porque no podemos emprender el vuelo hacia arriba rectamente, sólo podemos extraviarnos. Ahora me voy, Fedón; quédate tú aquí, y sólo cuando ya hayas dejado de verme, vete también tú.*

Biofilmografía

Andrei Arsenevic Tarkovski nació en Zavrozhe, URSS en 1932 y falleció en París el 29 de diciembre de 1986. Hijo del poeta Arsenij Tarkovski. La guerra, los estudios de lenguas orientales y un período de trabajo en Siberia durante la campaña de Kruschov, precede a la inscripción en el Instituto de Cinematografía (VGIK). Su primer largometraje **Ivanovo Detstvo,** es la revelación de la Muestra de Venecia, donde obtiene ex-aequo el León de Oro. Su siguiente film **Andrei Rubliov** fue premiada en Cannes en 1969. Tres años más tarde, realizó **Solaris,** una historia de ciencia ficción basada en la novela del escritor polaco Stanislaw Lem. **Zerkalo** (1975), un ejercicio autobiográfico y **Stalker** (1979), basada en un episodio de una novela de dos populares autores de ciencia ficción soviéticos, los hermanos Strugatsky, serán los últimos films que hará en la URSS antes de radicarse en Italia. **Nostalgia** la rodará en Italia en 1983 y **El Sacrificio,** filmada en Suecia, cierra el ciclo productivo de uno de los cineastas más combativos, sensibles y lúcidos de la época. El jurado que le otorgó el Premio a **El Sacrificio,** en el Festival de Cannes razonó así su veredicto: *Visión poética de un mundo donde el hombre busca una dimensión espiritual para sobrevivir.*

1959: **Segodnya Otpuska Nye Budyet.** 1961: **Katok I Skripka** (y coguionista). 1962: **Ivanovo Detstvo (La infancia de Iván).** 1965: **Andrei Rubliov** (y coguionista); **Pervyi Uchitel** (sólo coguinista sin acreditar). 1969: **Odin Shans Iz Tisyachi** (sólo coguionista). 1972: **Soljaris** (y coguionista). 1975: **Zerkalo (El Espejo),** coguionista. 1979: **Stalker.** 1983: **Nostalghia (Nostalgia).** 1986: **Offret (El Sacrificio).**

Detrás de las Cámaras de...

Unas son de Amor...

CARMEN LUISA CISNEROS
Fotos: Vladimir Sersa.

Luana Hidalgo y Haydeé Ascanio en **Unas son de amor...**

HAYDEE ASCANIO *comenzó haciendo teatro en el Nuevo Grupo y después fue a Londres a estudiar Drama infantil. A su regreso a Venezuela se dedicó al teatro para niños y logró montar tres obras. Con el cineasta Juan Santana realizó un programa para la televisión que se llamó:* **¿Cómo pensaban los niños en 1974?** *Para ese entonces, Juan Santana obtuvo el crédito que le permitió realizar su largometraje* **Fiebre** *y Haydée Ascanio le hizo el vestuario y maquillaje a la película. Después hizo Asistencia de dirección, dirección artística, actuación, maquillaje, peluquería, para numerosas producciones nacionales. Su primer cortometraje* **Helena,** *basado en un cuento de Luis Britto García le permite acceder a la dirección. A propósito cuenta:* Yo no tenía la menor idea de lo que era un lente, nada... Yo hice mis dibujos y confié mucho en Vitelbo Vásquez que era el Director de Fotografía. Eso sí, yo siempre he sabido qué quiero ver por cámara y lo que quiero ver en pantalla. Helena es mi primer trabajo y me siento orgullosa de él.

CLC: *¿Cuál es la idea que te anima para la realización de tu primer largometraje?*

HA: Pensando hacer otro cortometraje hablé con Armando Valero. Quería hacer un trabajo sobre las mujeres, sobre una situación que nos afectara mucho y llegamos a la conclusión de trabajar sobre el aborto. El aborto es un problema muy importante en Venezuela, llegamos a él de una manera cruel y totalmente desasistidas, especialmente las mujeres marginales. Sin embargo, me interesaba especialmente la realización de la mujer y cómo la mujer enfrenta la maternidad, la profesión y el hogar, mezclamos todos eso y decidimos que la protagonista fuera una bailarina. Armando estaba muy ocupado y dejé que pasaran unos meses y viendo que se acercaba el plazo para solicitar créditos a Foncine trabajé el guión yo sola. Cambió mucho, desaparecieron personajes pero queda la relación familiar y la historia de amor de Anabel y Bruno. Se lo leía a mucha gente y les consultaba, como a mi hermana María Helena y Antonio Llerandi, que tenían toda la paciencia del mundo para oirme leer cuarenta o cincuenta páginas... Hice muchos cambios atendiendo las sugerencias de ellos.

El guión sufrió dos revisiones más. La última y definitiva la terminé dos semanas antes de empezar a filmar. Lo aligeré, apresuré la historia, perdió un poco de ese ritmo lento como preciosista que a mi me gusta tanto. Eliminé escenas, pero enriquecí la relación de la pareja. Tiene momentos felices, humor y también momentos muy dramáticos y dolorosos.

CLC: *¿Ese guión definitivo es el que filmas o te sentiste obligada a hacer cambios durante el rodaje?*

HA: Hice cambios, por ejemplo no fuimos a Nueva York y a veces ensayábamos y veíamos que podía funcionar mejor de otra manera. Pero no son cambios sustanciales.

CLC: *¿Consideras que el hecho de ser mujer te permite un acercamiento más sincero y cálido al personaje femenino? ¿Cómo desarrollaste al personaje de Anabel, se parece a ti?*

HA: En Anabel yo creo que puse un poco de mi humor, un poco de mi resistencia a ser avasallada por los hombres, a sacrificar lo que yo quiero ser en la vida por la maternidad, por el hogar o por la pareja. Puse también todo el sentimiento y lo emotiva que soy y creo que toda la pasión que yo siento por el cine la siente Anabel por el baile.

CLC: *En tu película además de mostrar una hermosa relación amorosa, te planteas el aborto como una necesidad humana y compleja. Por otra parte entras en franca contradicción con la situación existente en Venezuela donde el aborto está prohibido y penado por la ley.*

HA: El aborto es un problema social que tiene demasiadas facetas: morales, religiosas, sociales. A mi me interesaba mostrar la posición de la mujer, su derecho a decidir cuándo y cómo ser madre. Yo no creo en el instinto maternal, eso es falso, obedecemos a condicionamientos históricos y culturales. La maternidad debe ser una elección.

En Venezuela ocurren miles de abortos diarios. Médicos, sicólogos, sociólogos, están absolutamente conscientes de lo que pasa en el país y están abogando por la legalización del aborto. Son alarmantes las cifras de muertes provocadas por abortos hechos sin las medidas higiénicas necesarias y es urgente que se acepte que la mujer tiene derecho a decidir y no sea tratada como una criminal.

En muchos países tienen tratamiento sicológico antes y después de hacerse un aborto porque no es una decisión fácil.

Yo la rodeé con una historia de amor porque no todas las historias de amor terminan en "se casaron y fueron felices" sino que terminan en un embarazo no deseado. Yo siento que Anabel y Bruno se aman apasionadamente pero para ella es muy impor-

Haydeé Ascanio dirigiendo a Humberto Zurita y Luana Hidalgo.

Luana Hidalgo y Humberto Zurita.

Aspecto del rodaje.

Escena de la película.

tante su carrera. Y no es que la carrera sea lo más importante sino ¿por qué no puede tener los dos?

CLC: *¿Cómo preparaste el casting, fue tuya la elección? Se siente una actuación bastante pareja y acertada, especialmente Luana Hidalgo que tiene una presencia cinematográfica indiscutible.*

HA: Cuando uno conoce tan bien a sus personajes quiere encontrar los actores que se les parezcan y los entiendan. Lo de Luana Hidalgo fue una decisión a primera vista. Me dijeron que en el Ballet Nuevo Mundo había una muchacha que podía ser Anabel y sin que me la señalaran yo sabía que era ella. Quería a un Bruno muy especial que encantara a las mujeres y que nadie se explicara cómo Anabel podía dejarlo... Reynaldo de Los Llanos me dijo: *En Río Chico está Bruno.* Era Humberto Zurita filmando **De mujer a mujer...** Estaba con barba, pero cuando sonrió vi que era Bruno y le dejé el guión. Cuando vino a Caracas antes de irse a México me dijo que quería hacer la película. Lo traje durante una semana para que ensayaran y se conocieran, se hicieron muy buenos amigos. Cuando llegó a filmar yo tenía una semana de rodaje, pero él venía con todas las secuencias discutidas, habladas y ensayadas. Luana tenía como cinco meses ensayando conmigo y conocía su personaje.

Se fue metiendo tanto dentro de éste que fue realmente una sorpresa. Yo tuve momentos de duda porque Luana no es actriz, pero llegó el instante en que algo hizo *click* y entró en la realidad de ser Anabel.

El personaje de Anabel cambió por Luana. Yo la había pensado mucho más joven, dulce y mucho más pasiva. Pero Luana tiene mucho carácter y personalidad. A medida que fui ensayando con ella me di cuenta que si yo quería que Luana fuese Anabel ésta tenía que cambiar y los cambios fueron favorables. Anabel tiene fuerza, temperamento y pasión total por el baile, pero al

mismo tiempo es capaz de enamorarse y dudar y seguir adelante con el embarazo y con el matrimonio hasta que se da cuenta que se está engañando. Ella sabe que dos años perdidos en su carrera son definitivos. Son pocas las mujeres que pueden tener un niño y seguir bailando y ella está en un momento muy significativo dentro de su carrera.

Bruno es un gran machista porque los hombres latinoamericanos son unos grandes machistas, sólo que unos son más paternalistas o más condescendientes que otros. Yo los tengo a los dos: el esposo de Gisela (Elba Escobar), la hermana de Anabel, es el machista a todo dar, con una falta total de sensibilidad e inteligencia para entender a una mujer y Bruno, a pesar de su rechazo al matrimonio, apenas sabe que Anabel está embarazada desea casarse; pero él sabe que está manipulando la situación para llevarla a su terreno, al final los dos tienen que enfrentarse y tomar decisiones. Frank Quintero hace un estupendo Armando, Claudia Venturini es Mónica, Luis Salazar es Felipe (padre de Anabel) le estoy tan reconocida, especialmente porque yo sé que a la mayoría de los actores no les gusta trabajar con novatos, no se sienten seguros. Tengo excelentes actores y también a los integrantes del Ballet Nuevo Mundo.

CLC: *En* **Unas son de amor...** *ofreces una visión de la clase media venezolana bastante acertada y aguda, permitiendo al espectador un acercamiento real a esa clase social tan poco tratada en nuestra cinematografía.*

HA: Si, trabajo con lo que conozco. Yo tengo una hermosa familia, la relación con mi padre y con mi madre es muy especial. A medida que voy madurando me acerco más a mi madre y nuestras relaciones son mejores. En el país no todo es violencia, hay otros tipos de problemas y de situaciones y es importante la amistad y es importante la pareja y yo creo en eso.

CLC: *En este momento con los aumentos galopantes y los elevados costos de producción, cómo te las arreglaste para terminar el rodaje y adelantar toda la postproducción?*

HA: Foncine puso 1.200.000 bolívares y la película cuesta 3.800.000 bolívares y todavía tengo que buscar dinero. Ha sido parcialmente financiada por el Fondo y por San Judas Tadeo, entre otros. Le tengo una vela prendida a San Judas desde que empecé y hay que darle su crédito a todo el mundo.

CLC: *Se siente un buen trabajo de producción, tienes muchas locaciones. Dónde filmaste.*

HA: Esa fue una de mis inexperiencias. Te imaginarás, novata en guión y en dirección una la paga. Tenía muchas locaciones en Caracas, en el litoral, en El Avila... la Producción Ejecutiva es de Guillermo Carrasco, creo que sin él no termino la película, porque la parte económica es tan complicada, exigente y agotadora que sin la confianza y tranquilidad de saber que Guillermo estaba ahí... Belinda Delgado e Hilda De Luca fueron Jefes de Producción. Por otra parte, estoy realmente satisfecha con la fotografía, te lo puedo decir sin parecer pedante. La fotografía es de Juan Andrés Valladares, Eddy León hizo la Cámara. Marianela Alas y Juan Carlos Wessolossky fueron Asistentes de Dirección, Víctor Luckert se encargó del Sonido. La Música es de Guillermo Carrasco y Frank Quintero.

CLC: *La escenografía está cuidada, la Dirección artística se siente en los numerosos detalles. Los hogares se hacen creíbles, parecen verdaderos hogares, ¿quiénes se encargaron de este trabajo?*

HA: Héctor Vivas y Virginia Alvarez Vivas, los dos son arquitectos. Yo tenía una idea muy clara de lo que quería para cada familia. La casa de Anabel tenía que ser un hogar cálido, normal, familia clase media venezolana, donde hay una quinceañera, una bailarina y una madre que se ocupa de la casa. Después quería algo especial para la casa de Mónica y Lya. Lya es un personaje esotérico, hace yoga, estudia religiones orientales y esa casa tenía que ser muy particular, tenía que ser una vieja casa con fantasmas, esa fue la casa que más me costó conseguir, al fin la encontré en El Junquito y la ambientamos como yo quería. La casa de Bruno tenía que expresar que quienes la habitaban tenían elevados medios económicos y debía verse en la decoración y en el buen gusto, logré la casa gracias al Dr. Jaime Pinto Cohen. Yo participé mucho, no lo pude evitar porque además de haberlo hecho antes, para mí los objetos que están en una película son vitales. Siempre estuve llevando cuadros, muñecos, sábanas. La cocina de Gisela se hizo en mí casa. Hay mucho de mi en esas casas y esos ambientes y el trabajo de Héctor y Virginia fue muy bueno.

CLC: *¿Quiénes diseñaron el vestuario?*

HA: María Adelina Vera viste a Luana y a Mónica. Mayela Camacho a las señoras con ropa más elegante y formal. Elías Martinello diseñó la ropa de Verónica, Thamara y Claudia, y redondeó lo que no conseguí; Carmine me ayudó con la ropa de los hombres.

CLC: *Actualmente estás terminando con la etapa de montaje, ¿cuál ha sido el desarrollo, has participado o lo has dejado en manos de Armando Valero?*

HA: Nosotros empezamos a montar simultáneamente. Armando iba sincronizando el material y organizando las secuencias mientras yo estaba rodando. Hay secuencias donde las miradas, la forma como yo quiero que se desarrollen los planos obedece a un deseo mío muy particular y me gusta estar ahí, como también hay secuencias que Armando ha montado absolutamente solo y que yo he aprobado con absoluta tranquilidad, porque Armando, además de ser un magnífico editor conoce muy bien la historia.

CLC: *¿Tienes ya fijada la fecha del estreno?*

HA: Creo que en julio, pero eso depende de muchos factores, depende de los estrenos previstos para ese momento. En ese sentido yo estoy en manos de César Bolívar y Cinearte, empresa con la que estoy asociada y estamos trabajando en esa especie de coproducción.

CLC: *Son pocas las mujeres que han llegado a la dirección cinematográfica. ¿Cuál fue tu experiencia al enfrentar la realización cinematográfica de un largometraje por primera vez y al reto que significa demostrar capacidad en un terreno que todavía es mayoritariamente masculino?*

HA: Siento que hay resistencia a que las mujeres ocupen cargos como el de dirigir cine, los equipos son mayoritariamente masculinos y como este es un país machista, no lo digo con amargura, yo creo que he sido afortunada con todos los hombres que me han rodeado en la vida, a mi no se me ha hecho difícil realizar una película, toma su tiempo prepararse, llegar. Cuanto te digo que el país es machista es porque realmente es un poco paternalista. Te dan la oportunidad para ver qué vas a hacer y te están observando, después que demuestras que lo puedes hacer te aceptan. Pero tienes que demostrar que tienes la capacidad y el talento para dirigir a un grupo de personas, que no es fácil, es un reto que tienes que aceptar día a día y todos los días diciéndote hoy tengo que enfrentar un día más... y se logra.

Yo soy una mujer afortunada porque he podido hacer lo que he querido. Quería dirigir y he llegado a dirigir. Mi otro trabajo en el cine está considerado como femenino: Diseño de vestuario, dirección artística, maquillaje, dirigir es otra cosa, dirigir no lo haces tú sola, es un trabajo de equipo y tienes que manejar un grupo de personas y contar con el respeto de esa gente que te está observando día a día. Y esa gente te ayuda a tomar decisiones. Es en el rodaje donde te enfrentas a la realización y son tantos los detalles, es lo que tú quieres y lo que las personas que te rodean te pueden aportar. A mi no me da pena decir que no sé, pero cuando sé exactamente lo que quiero, es eso. Yo digo que en este momento no soy una cineasta sino que soy una mujer que filmó un largometraje y contó con la ayuda de las personas que trabajaron con ella. Y lo que sé de cine y lo que no sé está en esa película.

MACU
LA MUJER DEL POLICIA

AMBRETTA MARROSU
Fotos: Cortesía de Macu Films C.A.

Macu, la mujer del policía. *Foto:* Gianni Dal Masso.

Con **Macu...** *Solveig Hoogesteijn termina su tercer largometraje de ficción, inspirado en el famoso caso criminal del Distinguido Ledezma.*

Al año de su nacimiento en Estocolmo, su familia se establece en Venezuela, donde crece y se educa. Como muchos cineastas, tantea por unos años su vocación: estudia filosofía y letras en la UCV, dibujo y escultura en la "Cristobal Rojas" y en Stuttgart, trabaja para diversas radiodifusoras en Caracas y Los Teques, hasta que obtiene una beca para la Escuela Superior de Cine y TV de Munich, donde se gradúa en 1975.

Es en Alemania donde obtiene enseguida oportunidades de trabajo, especialmente en la Televisión Alemana de Baviera. Pero es en Venezuela donde realiza sus trabajos más importantes y personales: el docudrama **Puerto Colombia,** *en 16 mm, y los largos de ficción* **El Mar del Tiempo Perdido** *y* **Manoa,** *con los cuales colecciona numeroso premios, tanto en Caracas y Mérida como en Biarritz, Cartagena, Tashkent, La Habana y Bonn.*

El suyo es un cine de búsqueda e interpretación de la gente de este país, de su particularidad y su relación con el entorno, sin duda entre los aportes más significativos al conjunto de nuestra expresión cinematográfica.

S.H.: Te voy a contar la génesis de esta producción. En primer lugar recibo del fondo de Fomento Cinematográfico 20.000 bolívares como préstamo para escribir el guión. Lo introduzco y tengo la suerte de conseguir un crédito de Bs. 1.300.000. Sumándole Bs. 100.000 que me quedan del incentivo adicional a **Manoa,** más unos convenios para pagar unos servicios técnicos por taquilla, cubro mi producción. Recibo el dinero tres semanas antes del rodaje. Tengo excelentes compañeros de trabajo, capaces de trabajar esperando por su sueldo, que no sólo leen el guión, desde el director de fotografía hasta el ayudante de máquina, sino que se integran semanas antes del rodaje. El término medio de éste son seis semanas, pero desde un principio yo digo que son siete. El tiempo pautado en el estudio es correcto, pero tengo problemas de orden escenográfico y me retraso tres o cuatro días y aumentan los costos por el sobretiempo. Este hecho significa que yo, en la última semana, tengo mi caja vacía y busco un financista que me permita montar la película. Se presenta un realizador y productor muy interesante, César Bolívar, y entramos en sociedad. Si bien en ella vamos mano a mano, debo decir que en la concepción tanto estética, de contenido, como de tiempo de rodaje, elección de actores, etcétera, somos dos individuales completamente independientes.

A.M.: *Entonces, con* **Macu...** *te mantuviste en esa condición tan característica de la mayoría del cine venezolano, la del autor-productor. ¿Qué piensas de ella, partiendo del conjunto de tu experiencia?*

S.H.: Tiene sus ventajas y sus desventajas. Yo tuve etapas en que bendije esa situación, y otras en que la detesté. Cuando hago mi primer largo, **El mar del tiempo perdido,** yo soy la feliz poseedora de: un presupuesto ridículo, un grupo de amigos, fantásticos. Y me tomo la libertad de hacer exactamente lo que me da la gana, formal y temáticamente hablando. En **Manoa** tuve un presupuesto mucho mayor. Pero el rodaje, por la cantidad de viajes que hacemos, por los requerimientos del sindicato de tener un equipo mínimo que, a mi juicio, para cierto tipo de películas es excesivo, tengo que ir despojándome de gente, porque si no, no hago la película. Ahí el productor en mí tuvo que tomar decisiones muy fuertes a nivel humano, porque uno le toma cariño a la gente y tiene que decir, "tú sí, tú no", y eso es muy duro. Cuando uno tiene un productor, el director es un angelito y el productor la oveja negra. Entre **Manoa** y **Macu...** pude hacer otra película (una hora para TV en Alemania) donde sólo fui directora. Primera vez que sufro haciendo una película: tengo un

productor al lado, a quien no le importa que me falten cinco planos y me impone resolverlos en uno, yo me encabrito y se dan situaciones de conflicto muy serias, realmente entre estilos de trabajo. Con **Macu...** ya tengo cierta experiencia de lo que es para mí esa dualidad, ya no me aterran las deudas. Tengo una gran confianza, en esta película especialmente, y siento que si no se recupera, bueno, tendré que seguir trabajando muchísimo para vivir o algo así, pero ya es una situación que puedo dominar. Esta es mi experiencia personal. Claro, conseguir un productor con el cual tener una simbiosis tan excelente para que de verdad se haga una película autoral entre los dos... Eso existe en la historia del cine, pero yo no he conseguido a ese productor. Y ya uno va sabiendo desde el guión cómo va a hacer un plano, va sabiendo mejor cómo hacer un presupuesto, cuáles son las limitaciones, cuáles son los fuertes. A mí se me ha hecho una situación, no sólo aceptable, sino deseable.

Si nuestro cine se amortizara, si fuera un buen negocio, habría muchísimos productores en este país de "toeros". Han habido películas de gran éxito, pero ¿cuántas son? Cuéntalas con los dedos, no llegan a una mano. Es una inversión que se recupera rápido si tienes la garantía del éxito, pero nunca la tienes, porque la receta que sirvió hace un año hoy en día no sirve. Yo no creo en esas recetas, las recetas se agotan muy rápidamente, y gracias a Dios. Creo que la exportación y venta en dólares es una de las salidas más importantes para nuestro cine, lo cual no quiere decir que vamos a hacer un cine mediatizado... ¡Mentira! La práctica internacional ha demostrado que cuanto más identidad tiene una película con su contexto cultural, más éxito tiene. Entonces, yo creo que nuestro cine es exportable.

A.M.: *Hablemos de los actores de* **Macu...**

S.H.: El rodaje es un trabajo muy intenso para el actor, muy agotador, el actor tiene que darse a sí mismo, no tiene ningún medio técnico entre lo que se va a ver y él mismo, se tiene sólo a sí mismo, su piel, sus ojos, su voz; y yo respeto muchísimo a los actores, los quiero mucho por eso. María Luisa Mosquera es una muchacha de gran talento, yo diría de gran valentía, primero por aceptar una carga de tanta responsabilidad como la de hacer un papel protagónico siendo ésta su primera experiencia, después durante el rodaje, donde es tan fácil tener excusas. Ni teniendo gripe, ni estando cansada, ni en un momento dado estando insatisfecha por algo, desfalleció. Y fue interesantísima la combinación de actores novatos —ella, Frank Hernández, Argelia Bravo...— con un actor de tanta experiencia, tan profesional, tan apasionado en su trabajo, tan dedicado como Daniel Alvarado.

A.M.: *En el caso de María Luisa Mosquera ¿tuviste que ensayar mucho?*

S.H.: Hice un trabajo muy intenso a nivel de expresión corporal, de expresión de sus propios sentimientos y vivencias en función del personaje. El cómo activar experiencias propias, el tan conocido "Método"... No tuve nunca que temer que se cerrara frente a la cámara. Una de las razones de la escogencia de esta hermosa niña: ella vive frente a la cámara, revive, tiene una fuerza expresiva muy grande. Por su parte, Daniel Alvarado trabaja diariamente en la televisión, y se ve ante la posibilidad de desarrollar un personaje conociéndolo de principio a fin, cosa que en la televisión no sucede. Un personaje tan difícil como ese monstruo, con esa dualidad que yo le pedía. No te olvides nunca que tú y yo también somos Ismael, tenemos nuestra porción de celos, de posesividad, de endiosarnos, de juzgar sobre la vida misma. Todos la tenemos. Entonces fue un trabajo hermosísimo.

A.M.: *Lograste una gran fluidez con el conjunto de actores: siempre el comportamiento aventaja el diálogo en la expresión. Con Carmen Palma y Ana Castell tienes incluso un tercer tipo de actor.*

S.H.: Estas dos actrices veteranas fueron muy comprensivas. Yo hablo siempre de la inmensa diferencia que existe como una forma de expresión entre el actor del teatro, que es el más estimado, y el actor de cine. Si yo con mi lente puedo filmar un solo ojo tuyo y proyectarlo a cinco metros por tres, ¿cómo vas tú a mover ese ojo? No lo necesitas. Y ambas captaron inmediatamente de qué se trataba. Y no eran papeles que tuvieran un gran despliegue porque prefiero, para los papeles breves, al actor profesional que puede hacer un trabajo bueno con poco tiempo a disposición.

A.M.: *Tengo entendido que algunos miembros del equipo te acompañan en tu trabajo desde hace años.*

S.H.: El director de fotografía, Andrés Agustí, trabaja conmigo desde la primera película que hago aquí, un corto de diez minutos que se llamó **Juegos,** un encargo del INCIBA que no he visto nunca más y me encantaría volver a ver... Oscar Garbisu es otro con quien he hecho, discutido e intercambiado muchas cosas, por mucho tiempo. John Dickinson es nuevo para mí, pero

Solveig Hoogesteijn durante el rodaje.

lleva un tiempo largo trabajando con Oscar. Como sonidista siempre traía a un amigo mío inglés, Cristopher Price, pero ya no son tiempos para eso. Y Stefano Gramitto ha sido estupendo, incluso creo que en esta película hicimos con el sonido un trabajo profesional.

A.M.: *Me interesa mucho tu punto de vista sobre el uso de la música, partiendo por ejemplo de la secuencia de la casa abandonada, donde se suceden dos momentos musicales muy significativos.*

S.H.: Yo le doy mucha importancia a la música. Hay cosas que demando desde un principio, y hay detalles que son sorpresas que me regalan. Eso sucede también con la fotografía, la cámara, los efectos especiales (mi asistente de dirección resultó ser un talento en efectos especiales, hombre para todo, magnífico). En la escena de la casa abandonada yo pedí lo que tú notaste, pero hay otras, como la del allanamiento del barrio, cuyo acompañamiento musical es algo sorprendente. Al momento de la grabación protesté, y cuando lo oí con la imagen lo encontré maravilloso. Hay tantas formas de manejar la música en el cine, la de su presencia como parte del ambiente, la de interpretación a nivel emotivo o atmosférico, la que interpreta una escena que sin ella tendría otro significado; hay aquélla que comenta como la que se agregaba al cine mudo, la música sinfónica que me eleva en el plano general de un final, o sobre unos amantes cuyo beso se hace eterno. ¿Qué sería eso sin la música? Nada. En otros casos no la soporto: cuando está puesta para darles pinceladas a deficiencias actorales, a falta de imaginación, a baches dentro del flujo narrativo. Lo que sí creo es que debe haber silencios: de verbo, de efectos y de música.

A.M.: *Anteriormente has escrito tus guiones sola, con* **Macu...** *buscaste a una coguionista. ¿Qué te orientó en este sentido?*

Aspecto del rodaje.

Daniel Alvarado y María Mosquera.

S.H. Milagros Rodríguez había escrito, con Marilda Vera, **Por los caminos verdes.** Me gusta muchísimo el tono de esa película, los diálogos, cómo está manejado el guión, que además era un corto que tuvo que desarrollarse para un largo, un trabajo sumamente difícil. Me atrajo ese talento, comenzamos a trabajar juntas, nos entendimos bien. Con el tema de **Macu...** estuve algunos años, que coinciden con el nacimiento de mi hijo y mi retiro del medio para dedicarme a mi familia... Poder dialogar con alguien sobre el tema, reelaborar, analizar los personajes, estudiarlos y aprovechar, pues, una mente tan inteligente y clara como la de Milagros fue ¡tan productivo, tan satisfactorio!

A.M.: *¿Cuál ha sido tu concepción de esta película, que se diferencia por su realismo de tus largos anteriores?*

S.H.: Si **Macu...** está inscrita más en una estética realista, es porque el tema lo amerita. Cuando yo leo este caso como cualquier mortal en los periódicos, hay una figura que me sorprende: la esposa que a los quince años es madre de dos hijos y que se enamora de un "pavo" de su edad conviviendo con un hombre veinte años mayor, con estas funestas consecuencias. Lo que me interesa es esa mujer, no descrita, que yo sepa, todavía. Y el tema me atrae porque toca una filosofía machista-hembrista, en ese caso destila lo que es esa filosofía. Tanto esa niña como el marido, como el joven amante y sus amigos, como la madre y la abuela, responden a cierta realidad: todos son víctimas y actores. Por eso Macu —me pregunto— ¿es inocente o es culpable? Abordo una historia de todo el mundo sabida, porque me interesa cómo se condensa ese drama, que es casi un drama griego, porque ahí cada uno tiene su sino marcado. Como con mis películas anteriores, es tratar de ahondar, de expresar una vida interior, de darles tiempo a las dimensiones, a los sentimientos, hasta al sentimentalismo en el caso de **Macu...**

A.M.: Manoa *era continuación del discurso iniciado con* **El mar del tiempo perdido,** *avanzaba en él sin la mediación literaria y a partir de una experiencia ya tuya. Aquí, de golpe, vas directamente, no hacia una imagen sintética o simbólica, sino hacia la crónica. Una historia que se conoció por la prensa y, por algunos, en el relato del propio asesino, registrado en la película de Luis Correa* **Ledezma, el caso Mamera.** *Pregunto: ¿Hay una decisión, ya no de partir de la realidad para imaginar, sino de tomar un pedazo de esa realidad tal como está...?*

S.H.: Sí y no, porque fíjate, las escenas que yo muestro son tan íntimas que sólo yo podía imaginarlas. Claro que hay un marco externo muy fiel: son tres los amigos, son tres los niños muertos, ella es veinte años menor que él, hay una familia de mujeres

detrás. Es un tema que amerita una psicología muy elaborada, un trabajo actoral muy intenso, una puesta en escena, una cámara, un *tempo,* muy distintos. Llevo la historia a un barrio hermoso como el de Chapellín, que recuerda los pueblos del Mediterráneo. El aprovechamiento del espacio, la creación de espacios comunes, la falta de tránsito automotor, el aprovechamiento de las laderas. Un barrio, como alternativa urbana, es una solución que en todo caso defiendo frente a un superbloque y a cualquiera de las nuevas concepciones. Y trato de mostrarlo de otra manera. Ese entorno no es solamente sucio, maloliente, porque *no lo es.* La gente cuida su barrio, un barrio tradicional. Y llevo la historia allí porque es donde sigue prevaleciendo la filosofía del machismo-hembrismo que hace posible una historia de este tipo, en fin de cuenta una situación límite de lo que humanamente se vive allí.

A.M.: *¿Tú crees entonces que en* **Macu...** *reflejas una cotidianidad?*

S.H.: Difícil de decir. En el guión no quisimos, a excepción de unos momentos, construir ese realismo que se refleja en una cotidianidad. A Macu la vemos casi siempre en estados foráneos a su quehacer cotidiano, porque la historia es algo fuera de lo común aún en el barrio. Y ella es muy importante como mito, porque ya cuando empieza la película, en su entorno es un personaje conocido. Amado, admirado, odiado, criticado, factor de discordia, los viejos no la aceptan, todos la codician. Nos aleja mucho de un cine que documenta una cotidianidad.

A.M.: *Es terrible cómo la historia de amor que toma mayor relieve sea la de Macu e Ismael, por encima de la Macu y Simón. Tú no buscas reconstruir el horror del crimen sino, si se quiere, el horror de...*

S.H.: Una filosofía... He podido hacer una película de terror, con ese tema. He podido decir "éste es un psicópata", y punto final. Pero como lo que me interesa mostrar es esa filosofía, tengo que tratar de acercar al máximo ese personaje a mí misma, a los espectadores. Mi meta es la pregunta: ¿Qué compartimos todos nosotros con el monstruo?

A.M.: *Macu es un personaje más plano, más impenetrable. ¿Esta caracterización está en función del realismo?*

S.H.: Está en función de la historia, de un ser mujer totalmente inarticulado. Hasta frente a su familia, incomunicado, callado, privado de la capacidad de expresión. Nadie le pregunta qué siente, qué le gusta. Es un objeto del cual se dispone, porque su único capital es el sexo, que ella desde niña nota, aprehende, maneja. Al final ¿qué podemos decirle a una niña así, mujer y niña todavía? Pienso que mis diversos temas han estado estrechamente unidos a su forma. **El mar del tiempo perdido** es un cuento inscrito dentro del realismo mágico de García Márquez. Su eje central es un olor, una experiencia colectiva, un milagro. Y **Manoa** es un viaje, un periplo, una salida de un punto para en el fondo regresar al mismo punto, pero en espiral, con un bagaje de experiencia de dos personajes que lo sitúan a otro nivel en ese mismo punto geográfico. No es que ahora me proponga narrar algo realísticamente, es la esencia del tema que obliga a una forma determinada. Siempre he tratado de ser muy severa en esto: que la forma no se me independice del contenido, porque entonces es un mero arabesco, que puede ser hermoso pero a mí no me satisface. Así como me molesta que un personaje que corre no transpire, o que yo no sienta, por otros elementos, el olor de algo.

A.M. *Desde este punto de vista, la vida del barrio se percibe con naturalidad, y tan hermoso como tú lo acabas de decir. ¿Cómo lo lograste?*

S.H. Los habitantes fueron mis inmensos aliados. Es que me gusta, disfruto con ellos, y ellos conmigo, por eso. Hubo situaciones en las que estamos rodando y tengo trescientos espectadores sin que tenga que decir "silencio" porque todo el mundo está callado, fascinado. Podía ir al barrio a las 4 de la mañana, sola, e iba tranquila, silbando, por el barrio desierto, y no sentía ningún temor. No quiero generalizar, sólo puedo hablar de mi experiencia. Esa gente es tan sana en su identidad consigo misma, en la conciencia de su propio sitio, que no sólo te lo ponen a disposición, sino que gozan en verse retratados. Creo que uno de los motivos del éxito del cine venezolano que se ha movido, para gran crítica de la clase media, en ese ambiente, se debe a que esa clase se ve retratada en él. La clase media busca **Flash Dance,** busca otros modelos; la gente humilde se basta a sí misma. Ellos nos acompañaron con la caridad de que estábamos haciendo una película en su casa, y entraron a jugar con nosotros. En ningún momento desapareció nada, en ningún momento hubo una voz pidiendo "cuánto hay pa' eso". ¿Cuánto? Una cerveza. Un aplauso. Y por eso yo dedico la película **Macu...** al barrio de Chapellín. En esos barrios de alcurnia pasan diariamente cosas terribles, pero hay una cohesión del grupo muy grande y dentro de esa vigilancia pueblerina se dan unas libertades sorprendentes, como en los pueblos de la Costa, donde por ejemplo la promiscuidad es muy grande y muy pacífica: son grandes artistas de la convivencia. Cosas que me parecen muy dignas de rescatarse y que personalmente me atraen muchísimo. La otra cara de la moneda son ciertos otros patrones de comportamiento.

A.M. *Te has referido antes a estos otros patrones mediante el término "machismo-hembrismo". ¿Te quieres explicar mejor?*

S.H. Pienso que a un cierto comportamiento del hombre frente a la mujer corresponde un comportamiento de la mujer frente al hombre que, o busca transgredirlo, transformarlo, o lo perpetúa y hasta lo riega, lo alimenta, lo siembra. Las madres de hijos varones son las grandes hembristas. Después de haber pasado en mi propia vida por todo un desarrollo en desacuerdo con una situación que atañe a mi sexo, de rebelarme, de buscar alternativas, de tener una profesión fuera de las expectativas existentes para una mujer, de experimentar yo misma el ser madre de un varón, adquiero una visión para observar que lo uno le da la mano a lo otro. Y sé de lo inmensamente largo, sabio, afiligranado, paciente, que es el trabajo de cambiar esos patrones, pero me atraen los temas que tienen que ver con eso. Sin embargo, no quiero parcializarme.

A.M. *Totalmente de acuerdo con la idea de esas dos caras, pero eso que tú llamas "hembrismo" es una cara del "machismo", porque allí la mujer conforma su búsqueda de poder al privilegio masculino perpetuado por las madres, quienes constituyen la institución más importante del machismo.*

S.H. ¡Claro! Yo llamo hembrismo ese estar condicionadas por el machismo, dentro de cuyo marco no somos solamente víctimas. Ahí empieza mi reacción contra la mujer que dice: "No me gusta". Ah, ¿no te gusta? No lo aceptes. O acéptalo y manéjalo. Las criollas tienen una facultad de aprovechamiento del machismo fabulosa, que no la tiene la europea y que les da ciertas comodidades y cierto poder. Pero yo creo que con el desarrollo de la sociedad, la mujer en el trabajo, etc, se hace cada vez más difícil que ese estado les sea agradable.

A.M. *Ahora, el personaje de Macu es un personaje sin salida social, ni desde sí ni desde el entorno.*

S.H. Esa es la pregunta. Para mí —ya que la simbiosis con Ismael, por fuerzas externas, ha llegado a su fin— ahí está la oportunidad de ese personaje. Si la toma, no lo sé, pero hay una oportunidad. Y para mí es más conmovedor quedarse con esa pregunta en el aire que con una idealización o una tragedia, porque esa pregunta me atañe mucho más.

A.M. *Lo último: dime algo sobre proyectos futuros.*

S.H. Ya estoy con un proyecto definido, que trabajo con Milagros Rodríguez. No quiero hablar de él, está en sus comienzos, yo misma no sé para donde va. Pero es *ése* me tiene muy atrapada.

Foro

La Fotografía vista por los Fotógrafos

¿Hacia dónde va la fotografía venezolana: realismo- pictorialismo?

MODERADOR:
FERNANDO RODRIGUEZ (FR)

INVITADOS:
JORGE GUTIERREZ (JG)
PAOLO GASPARINI (PG)
FELIX MOLINA (FM)
ANTOLIN SANCHEZ (AS)
EDDY GONZALEZ (EG)
LUIGI SCOTTO (LS)
ROBERTO FONTANA (RF)
FEDERICO FERNANDEZ (FF)

FOTOS: ROSSANA BOCAGNI

Aspecto del foro.

FR: *Yo creo que todos sabemos y resulta por demás obvio que en los años más recientes de la fotografía venezolana diría en los últimos tres o cuatro años, y casi se podría dar una fecha muy puntual que sería la Exposición El Riesgo en la Galería Los Espacios Cálidos, se han tipificado por la emergencia de un conjunto de proposiciones fotográficas que alteran o diversifican lo que era mucho más monolítico, mucho más unívoco antes de esa exposición que era el predominio de la foto realista o documental, digamos la casi exclusiva presencia de este tipo de fotografía. Después de la exposición emergen entonces una serie de proposiciones muy cercanas a lo que se llama pictorialismo: mucho experimentalismo, fotos montadas con temas construidos por el fotógrafo, mucha intervención de éste directamente sobre el soporte, sobre el material registrado. Eso ha producido un cuadro mucho más complejo, digamos más polémico dentro de la fotografía venezolana. Me da la impresión de que las generaciones más jóvenes de fotógrafos han asumido estas nuevas tendencias pictorialitas con mucha fuerza, recuerdo el último salón de jóvenes que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo donde había una real dominancia de estas tendencias. Entonces ese tema, que es un tema vasto que toca seguramente niveles generales y muy teóricos, es el que deberíamos abordar hoy en primera instancia. Es un tema particularmente complicado y deberíamos tratar de no perdernos en él. El segundo punto es un punto polémico aunque mucho más concreto y más pragmático, el famoso problema del gremio de fotógrafos. Como todos sabemos ese problema también tiene una pequeña historia en Venezuela. Se han intentado algunas formas de gremio con mayor o menor felicidad pero que en principio no han permanecido, al menos los gremios de fotógrafos de arte por darle algún nombre. Otras formas de gremios como por ejemplo el de reporteros gráficos, han tenido mayor duración y mayor eficiencia. Creo que es un tema importante, replantearse esto que emerge mucho en las conversaciones de fotógrafos, en los coloquios: la necesidad de un gremio. Comenzaríamos entonces con el primer tema, esa opción pictorialismo-fotografía realista o documental en el momento presente. Plantear un poco qué está pasando hoy y qué sería lo que debería pasar en el inmediato futuro.*

La fotografía en Venezuela: realismo-pictorialismo

el Riesgo

JG: Yo particularmente no estoy muy satisfecho, o no me convence mucho el término pictorialismo. Sabemos que el pictorialismo emerge en un momento en que la fotografía está buscando un lenguaje y, bueno, sencillamente busca imitar a la pintura y eso está claramente establecido, marca una etapa. Yo creo que el problema, si es que hay que llamarlo problema, en el caso de la fotografía venezolana a partir de la exposición de *El Riesgo*, es más o un ajuste o un desajuste, no podría definirlo ahora, el tratar de salir de lo que fue durante casi quince años el desarrollo y el tema predominante en la fotografía venezolana. Confieso no tener la palabra justa pero creo que el término pictorialismo nos puede llevar a una situación que no es la que estamos viviendo en términos de fotografía porque no es la búsqueda de una muleta dentro de otros medios de expresión sino sencillamente una apertura de nuevas maneras de expresarse.

FM: Yo creo que cuando se trata de denominar las cosas siempre se va hacia una simplificación por lo menos en las primeras instancias. Pienso que incluso aun haciendo fotos documentales uno puede hacer planteamientos estéticos y de tipo visual totalmente novedosos. Depende de cómo se asume esa fotografía. Entonces no hay que dejarse confundir por lo fotografiado, por el tema fotografiado, sino cómo se resuelve el tema fotografiado. El tema no siempre determina el trabajo fotográfico aunque parezca que de alguna manera lo atrapa a uno el contenido del tema, pero uno puede asumirlo de muchas formas, aun una fotografía documental rigurosa.

JG: A mi me sigue pareciendo peligroso colocar en dos vertientes a la fotografía. Es que resulta ser algo así como o es blanco o es negro. Me parece que existe un poco de esa situación: o es pictorialista si tiene ciertas características que no están definidas, o documental si muestra... qué se yo... cualquier tema social. Pienso que ese es uno de los primeros problemas que estamos confrontando a partir de *El Riesgo* y es que se están empezando como a crear clasificaciones de una manera muy rígida sin tenerlo claro nosotros mismos. ¿Por qué ubicarlo dentro de una clasificación?

LS: A mi me parece muy ambiguo hablar de pictorialismo. Puede haber un pictorialismo realista o un realismo pictorialista. Dentro de la historia de la fotografía han habido varias temáticas: el pictorialismo del siglo pasado; hasta los futuristas han tomado la fotografía inclusive para lanzar su manifiesto. Todo eso son temáticas que los fotógrafos anteriores las han vivido hasta que hemos llegado a las dos grandes vías de la estética fotográfica. Pero actualmente quien quiera que haga lo que quiera porque todo es experiencia. A mi el término pictorialismo me parece ambiguo porque no define bien lo que se quiere decir. Es un término muy vago. Después de *El Riesgo*, si, efectivamente, la gente se puso a pensar pero eso no quiere decir que se tenga que dividir en partes.

FR: *Como yo soy responsable del término, diré que llamaría pictorialismo, para decirlo en los términos más suaves, un acercamiento a ciertas maneras de la pintura. Sí, por supuesto hay pictorialismo clásico que tiene características muy definidas. Pero yo diría que pictorialismo sería algo así como... por ejemplo el collage que es una técnica que proviene de la pintura y ciertos collages fotográficos como los de Antolín me parecen que se acercan a los umbrales entre pintura y fotografía. A partir de El Riesgo hemos visto mucho la intervención, plenamente pictórica, sobre la fotografía hecha, por ejemplo Vasco Szinetar, Carrizales, Jorge Vall con elementos ya propiamente pictóricos. Quizás haya también un tipo de foto en que el sujeto, el tema, se construye, que no sé si es más asimilable a lo teatral que a lo pictórico. Pero algo sí ha surgido después de El Riesgo, frente a una fotografía anterior que no es tampoco fácil de definir. A veces se hacen arquetipos muy ligeros de un cierto realismo social... pero yo diría que la foto anterior, desde el punto de vista temático, es muy diversa: desde los retratos de Vasco Szinetar a la foto antropológica de Bárbara Brandli una foto sociológica más que política exactamente. Pero también es mucho más difusa de lo que aparentemente parece ser. Entonces pictorialista en ese sentido, un poco vago si, pero que además se acompaña con una cierta valoración de la fotografía por los museos, por las galerías; pareciera que entrara a ellos revestida de cierto título de nobleza que le otorgan las formas y las técnicas pictóricas. Ahora quisiera aclarar que esta búsqueda de lo específico fotográfico no invalida necesariamente esas fotos. Pueden haber cosas que estén ubicadas en los umbrales de uno u otro arte, cosas que no son clasificables, que pueden tener gran valor estético: citaría el caso del audiovisual de Paolo que cabalga entre el cine y la fotografía fija, pero que no es inválida porque no sea directamente ubicable dentro de una categoría muy precisa. Quizá lo que definiría el Realismo, más que una serie de técnicas que pueden ser muy variadas al acercamiento de lo real, es la relación con un sujeto temporal y no controlado en principio por el fotógrafo. Lo que dice Roland Barthes: "La foto es esa lucha contra el tiempo, por congelar la temporalidad, esa pequeña muerte de lo que viene y es fijado por el fotógrafo". Si esto es el realismo hay fotos que no se adecúan a este esquema. Somete las imágenes a una especie de tiempo y de tratamiento más bien pictórico, construyen el sujeto más que lo encuentran en la realidad. Ahora bien creo que hay algunos arquetipos que son muy dañinos, es decir la caricatura que se hace desde un bando hacia otro: los realista son los que sólo quieren captar a los niños barrigones-con-el-pie-en-el-suelo y los otros son esteticistas o formalistas indiferentes hacia cualquier tipo de información veraz de la realidad, hay muchos resabios que impiden que las cosas se aclaren mejor.*

JG: A mi me sigue pareciendo que, sin querer descalificar, es muy difícil establecer límites. Eso que decía Félix: sencillamente lo importante no es el tema que tú decides abordar sino la manera de cómo lo abordas y esta manera tiene tantos elementos que toma de las orientaciones o enfoques que tú le puedes dar a una fotografía. Yo siento que es suma-

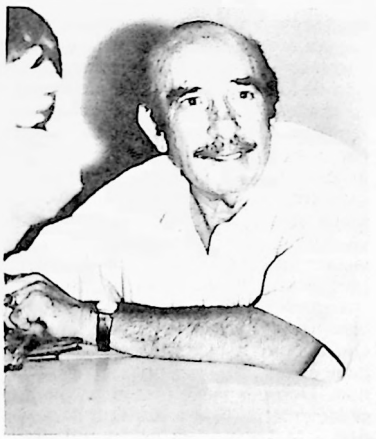
mente difícil clasificar a pesar de que entiendo lo que pasa a partir de *El Riesgo*.

FM: Yo creo que, como siempre, los glosarios, los términos cuando se discuten se vuelven casi el tema de la discusión, pero podría buscarse en términos más abiertos. Yo me acuerdo que en una de esas entrevistas famosas de Bresson, él se define como un fotógrafo no documental y uno ve su fotografía como un documento, no pareciera mentir o por lo menos miente menos que otros que hacen hasta fotos de guerra, él que uno lo considera como un fotógrafo veraz, de la vida misma, del instante, dice no ser un fotógrafo documental, es más detesta ese término, no pretende ni le interesa la foto documental, él busca otra cosa en sus fotos. El hecho que esté esa realidad allí no significa que esa fotografía se le tenga que clasificar como documental, aunque pudiera volverse un documento con todos los elementos de realismo para un estudioso de la época. Entonces pienso que sería bueno buscar unos términos más abiertos. Digamos, el fotógrafo que respeta la realidad, la utiliza como medio expresivo al igual que el fotógrafo que la altera incluso hasta en el laboratorio.

AS: Ahora, un aspecto del que no se ha hablado es que para entender esta situación presente hay que referirse un poco a esos quince años pasados. Es decir, ¿por qué existía esa temática monolítica que se llama social? ¿Era una necesidad específicamente fotográfica o era una necesidad impuesta en el buen sentido de la palabra por un medio que era mucho más combativo no sólo a nivel de vanguardias políticas sino inclusive a nivel social? Había mucho más impugnación, había hasta una creencia que haciendo fotos podías ayudar a cambiar una serie de cosas, no sé si será verdad o no pero uno muy lejanamente sentía eso, una combatividad no sólo en la fotografía sino en muchas otras actividades inclusive más allá del campo artístico en la misma situación general del país. Todo eso ha cambiado y yo creo que al enfocar este problema específico fotográfico no se puede deslindar de esa otra situación. Ahora sucede que hay una mayor instrospección, lo cual no significa que vaya a ser bueno o malo, pero ha cambiado el interés del autor ante una realidad la cual él aparentemente no puede modificar en el sentido real y entonces decide modificarla en su trabajo a través de la cámara o del laboratorio. Puede tener algo de escapismo, puede tener algo de respuesta ante algo que de otra forma no tienes cómo incidir en ello.

JG: Yo siento que *El Riesgo* lo que hizo fue marcar el momento en el cual la posibilidad de la militancia a través de la fotografía se desdibuja, se pierde. Yo pienso que los quince años anteriores no podemos los fotógrafos desligarnos en el

Jorge Gutiérrez y Fernando Rodríguez.



Luigi Scotto.

contexto en el cual vivimos. La posibilidad de militancia como que se diluyó un poco por la realidad que vive el país. Ese carlosandresismo, esa gran Venezuela que estuvo presente en muchos aspectos de la vida nacional también impregnó la fotografía. Esa abundancia, esa manera de salir y comprar revistas creó una situación totalmente distinta a una manera de como se venía desarrollando la fotografía venezolana que era como más ajustada a la realidad del país. Yo siento que previo a ese momento, si vemos los fotógrafos que están participando en la experiencia fotográfica, de alguna manera, y a lo mejor el término no es el más adecuado, hay como una militancia en la fotografía, hay como más la idea de un proyecto fotográfico. Siento que ese período llega a reventar en los ochenta con una gran incorporación de lenguajes que yo no llamo pictorialistas pero si tienen más que ver con lo que está pasando en Nueva York. La idea de los grandes formatos corresponden a una realidad neoyorquina y no a una realidad nuestra y sin embargo la asumimos: ciertas cuestiones como el coloreado de la fotografía tienen que ver con situaciones que han sido trasladadas al desarrollo que venía llevando la fotografía nuestra en los setenta y desembocamos un poco en lo que está pasando en los ochenta que yo siento que es más como un ajuste, un acople de cosas.

AS: En otras formas de expresión como en la literatura todo ese rompimiento con una militancia se da mucho antes del '83, se da quince o veinte años antes tal vez. Sin embargo yo creo que ha sido más bien útil el no entender la actividad fotográfica como una forma de denuncia social que hasta cierto punto ya se había convertido en un lugar común. Hay un momento en que el desgaste por abuso anestesia el efecto. Llega un momento en que la foto de un niño barrigón no te produce ningún tipo de problema, ni te revuelve el estómago porque ya es algo contra lo cual estás anestesiado por el abuso. Habría que ver hasta qué punto el fotógrafo que asumía esos trabajos en esos tiempos los hacía más por una necesidad política que es totalmente válida, que por necesidad intrínseca como fotógrafo. Por supuesto que esas dos cosas no se pueden deslindar pero hay un momento en que pesa una más que otra.

JG: Yo quiero aclarar que no estoy avalando la situación anterior ni descalificando la actual. Quiero aclarar que no quiero decir que la alternativa del niño barrigón es la más correcta y efectivamente se produce un desgaste porque es lo que empieza de una manera de tomar fotografía y efectivamente llegan los ochenta y ya basta de niños barrigones. Pero pienso que aparte de los niños barrigones la fotografía que se hace previo a los años ochenta tenía una cantidad de elementos que de alguna manera es lo que se sigue tomando en cuenta en los grandes centros de la fotografía como Europa o EE.UU como punto de interés.

Aspecto del foro.

A lo mejor es porque eso ratifica el esquema que tienen los norteamericanos y los europeos de lo que debe ser el Tercer Mundo. A lo mejor es lo que tú dices: intentando denunciar una situación lo que hacemos es consolidar una visión estereotipada que hay sobre nosotros.

PG: ¿No será que existieron siempre las dos tendencias y lo que verdaderamente define la fotografía de documento del pictorialismo es el uso que se le quiera dar a la foto y el lugar donde se exhibe o donde se publica, como si el mensaje fuera dado en cierta medida por el medio y no en el camino de la concepción fotográfica? El significado de una fotografía esta dado también y en gran parte por el lugar donde esa foto aparece, si es un museo o una revista o una galería, es un núcleo fotográfico como una fototeca, el lugar tiene mucho que ver con el sentido que se le quiere dar a esas imágenes. Yo creo que siempre existió una y otra tendencia. En una época revolucionaria digamos de la fotografía de documento había también por ejemplo las fotografías antropológicas de Barbara Brandli. Ahora están más presentes, o son más estilizadas, más mostradas por los fotógrafos. *El Riesgo,* y yo tuve que ver con eso como antes con la fototeca y con el Consejo Venezolano de la Fotografía, quiso en cierto momento enseñar todas las tendencias, sabiendo perfectamente que no había solamente la fotografía documental y la fotografía de reportaje. Es decir, que depende fundamentalmente qué discurso quiere hacer y dónde lo pone y cómo se hace, pero aquí creo que Fernando tendría que hablar más sobre eso desde el punto de vista de historiador o crítico.

FM: Para redondear un poco lo que decía Paolo tal vez pudiera decirse que una determinada época da paso o estimula la salida o recepción de determinadas actividades que pueden estar guardadas y a las que ciertas presiones impiden ver claramente. Yo recuerdo que en la Fototeca llegaba mucha gente con todo tipo de fotos y habían fotos que de alguna manera no eran bien acogidas, eran reprobadas, había cosas que se estimulaban más y otras que no tenían buena acogida. Después cambia la dinámica, el momento tal vez, y entonces hay como salida para esas fotos que posiblemente ya existían como experiencia. Yo estoy viendo fotos pictorialistas desde que era muchacho. Pero había como cierta "vergüenza" de ir a un sitio donde se discutía de otro problema de la fotografía con esas fotos que se veían como muy particulares, muy personales o muy íntimas. Después viene otra etapa que posiblemente da vida a ese tipo de actividad.

FR: *Yo creo que todos estamos de acuerdo que El Riesgo marca pues un cambio grande, un cambio que además me parece un tanto abrupto: Salen a la luz pública una serie de cosas que no se veían en los años anteriores por lo menos públicamente, en lo que podríamos llamar la fotografía circulante en el circuito cultural. Pero yo quiero insistir en que el paradigma anterior, llamemoslo Fototeca como Félix lo ha hecho, es mucho más amplio que el niño barrigón, me parece que eso es una caricatura. Soledad López hace fotos de cementerios, Vasco hace retratos de personalidades culturales, Fontana realiza una fotografía que yo no llamaría social en el sentido común de la palabra: fotografía locos, hace fotografías de viajes, se encuentran también las fotos de Félix Molina, antropológicas por darle algún nombre; quizás la foto política habría que restringirla más a los trabajos como los de Scotto, los de Federico, los de Paolo. Pero no creo que sea una fotografía que se tipificaba por ser política y sí por ser realista. Por ejemplo una cosa que en ese paradigma no cabe es el color, no se veían fotos en color. ¿Por qué? Porque parecía una cierta edulcoración de lo real que no estaba en los arquetipos de Cartier Bresson y el respeto al tema y el momento decisivo, etc. Es eso lo que ha entrado ahora. Yo me acuerdo que Oswaldo Blanco me enseñó en el año setenta y tantos, unas fotos en colores que yo casi no quise ver por que no veía fotos en colores. Creo que era la tónica de Fototeca en donde jamás se expuso una foto en color que yo me acuerde, tampoco se permitía ninguna adulteración en laboratorio o con el lente, mucho menos intervenciones directas del fotógrafo. Entonces hay una*

Federico Fernández.

especie de paradigma realista que funciona muy fuertemente hasta El Riesgo, que es una especie de explosión inusitada de cosas nuevas que es lo que estamos viendo. Ahora, ¿qué es eso nuevo y cuál es su valor y cuál es su permanencia?, porque de hecho siguen conviviendo las dos proposiciones. Creo que tiene razón Antolín cuando dice que no se puede hacer una historia común de la cultura venezolana. Es cierto que en literatura a mediados de los sesenta se abandona el militantismo político, es más en plenos años sesenta, en plena lucha armada, es un militantismo muy peculiar, porque aquí no se hace poesía social propiamente dicha sino en una medida muy escasa; se hace poesía surrealista, dadaísta, lo que hacía El Techo de la Ballena, el arte pictórico es el informalismo que se reviste de toda una conceptualización muy agresiva, el magma, el caos, la materia en descomposición, pero nunca se hacen obreros con las manos levantadas. Esta discusión que tenemos hoy todavía sobre estos temas el sentido social de la fo-

tografía, que quizás no se pueda reproducir en la literatura y mucho menos diría en plástica, nos lleva a hacernos otra pregunta. ¿Por qué la fotografía guarda estas fidelidades por tanto tiempo?

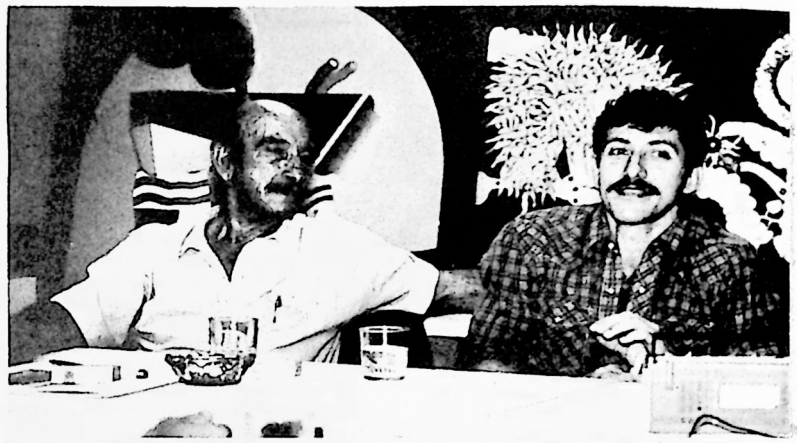
PG: ¿No pasa lo mismo con el cine más o menos?

FR: *En cine quizá porque también manipula la realidad de una forma directa, quizás igualmente porque es un arte masivo que no olvida las audiencias potenciales que tiene.*

JG: El límite entre lo real y lo irreal en el cine es mucho más difícil de establecer que en pintura.

FR: *Quiero decir que ahora nadie dice que un cuadro es reaccionario o revolucionario. Pero con respecto al cine esa observación puede provenir de la crítica incluso de los mismos cineastas. Digamos que hay ciertos temas que parecen que en cine y fotografía permanecen más que en otras artes. Es más difícil deshacerse de ciertas ataduras de lo real demasiado cerca y quizá también porque es un arte masivo o puede serlo y eso crea unas responsabilidades también potenciales. Sabemos de lo que estamos hablando, sabemos que hay dos tendencias en la fotografía venezolana, lo que es difícil es describirlas, precisarlas de qué se trata y por supuesto las aguas se mezclan en muchos casos. Yo definiría Realismo a lo Roland Barthes por la atadura a lo temporal o por el respeto al tema por tener una definición más simple, es decir el fotógrafo que atrapa el sentido que está en lo real. En ese sentido se encuentran las fotos de Paolo de los '60 sobre América Latina. Ahora podríamos estudiar las diferencias entre las proposiciones de Antolín y las proposiciones realistas en eso deberíamos pensar un poco; o entre estas y las fotos intervenidas y todas las formas de collages; o los temas construídos y aun en ese otro tipo de fotos realistas que no son críticas. Hay un realismo de la publicidad por ejemplo, de cierta prensa, de los medios masivos en general. Entonces habría que ver cómo ubicamos un poco esos temas.*

AS: Puede haber parte del problema en la confusión entre el lenguaje que se utiliza y el verdadero discurso que expresa eso, es decir, tal vez un trabajo con mucha irrealidad visual puede ser totalmente real en cuanto a lo que está empujando por detrás como concepto, como planteamiento vital, inclusive relacionado con una ciudad, con una comunidad o con un estado de ánimo. Hasta ese punto decir que algo real es simplemente lo que no ha sido manipulado más allá de seleccionar un encuadre, el ángulo del lente y el tiempo de exposición en la ampliadora es como muy ingenuo, porque también allí empieza la propia manipulación en cuanto a qué pedazo de la realidad voy a mostrar y cuál no.



Luigi Scotto y Antolín Sánchez.

LS: Evidentemente que la discusión sobre la temática de la fotografía siempre ha tenido que ver sobre el realismo y la ilusión. A veces son dos cosas que no tienen fronteras, se asimilan. El realismo puede ser ilusión, la ilusión puede ser realismo, y sobre todo en la prensa. Habría que definir las dos cosas, algo que es muy difícil en fotografía. La fotografía, como dijo Barthes, es inclasificable, no se sabe donde llegamos con el realismo y donde llegamos con la ilusión.

FF: Yo de repente me siento aquí y me ponen por un lado pictorialismo y todo ese tipo de discusión y francamente me quedo en el aire, me dejan de interesar y me voy para otro lugar. Estoy aquí pensando en otra cosa. Primero nosotros estamos hablando de *El Riesgo* como un hito, yo no sé si eso es totalmente ajustado o si es exagerado. Aquí hay varios hitos. A partir de la experiencia que uno tiene... yo recuerdo que con Félix por ejemplo, cuando empezamos a conocer la fotografía fue a través de los salones que organizaba el Foto-Club Caracas. Las cosas que se hacen hoy, un poco lo dijo Félix, de pintar, de tramar, de metamorfosear, de intervenir sobre la materia fotográfica a juicio del fotógrafo en la dirección que le dé la gana, ya se habían hecho, ninguna es muy novedosa, ni siquiera esa de pintar la fotografía porque aquí se hizo en esa época una exposición de un tipo que pintaba fotografías. Entonces esas cosas que se las ve como nuevas existían en Venezuela y si no existían aquí, existían en otras partes. Yo siento que hoy en día lo que sí hay es una preocupación de cómo funciona la expresión de los fotógrafos a nivel de los circuitos en donde esa manera de expresión tiene cabida, cómo son las políticas. Ahí sí entiendo que anteriormente parece que la política de los pocos espacios donde se exponía la fotografía era una política tal como vino programada de México: la identidad nacional, la realidad social, el compromiso político. Y que ha ido transformándose eso sí, incluso revirtiéndose porque si llegas hoy con una foto documental, que tampoco sé lo que quiere decir, a una galería como *El Daguerrotipo* pues inmediatamente te la echan para atrás. En cambio manipulas un poco una copia, la haces una cosa que parece muy novedosa y eso te pasa con mucha facilidad. No creo que no se tenga que mostrar, que hay que ser flexible, mostrar toda clase de cosas, sino que pienso que se habla con mucha facilidad de cosas que realmente no son muy excepcionales desde el punto de vista creativo, que vienen a ser productos de segunda categoría, vueltos a rehacer. A mí me parece una discusión interesante ver cómo funcionan esos medios de difusión, de esa pequeñísima cantidad de fotografías que se muestran a través de esos recursos, con las andanadas de fotografías que se muestran a través de esos recursos, con las andanadas de fotografías que son diariamente utilizadas en todos los niveles, son de una proporción tan minúscula que carecen de importancia salvo que el circuito, la manera de enseñarlas, lo que vamos a ver allí tenga importancia *per se,* nos guste o nos interese. Hacen una exposición de Cartier Bresson y el Museo se llena, pero hemos visto también en *Los espacios cálidos* una cantidad de cosas que no le interesan mucho a nadie. Claro el juicio de uno es difícil siempre porque uno está comprometido en eso. Cuando alguien recorta cosas, monta, etc., es su manera de realizar, es su manera de enfrentar el lenguaje. Yo por ejemplo no tengo por ahora interés en ese tipo de manipulación porque desde hace muchos años no me ha interesa-

do, no me gustaba, mi explicación puede ser mucho menos importante, menos interesante desde el punto de vista conceptual pero es que simplemente no me gusta el laboratorio.

JG: Las fotos intervenidas de Vasco, eso lo estaba haciendo Man Ray en 1930, las fotos que colorea Fernando Carrizales son ejercicios de escuela en universidades norteamericanas. Yo respeto lo que están haciendo pero no es la invención de la pólvora. De repente es que sencillamente se vio en América un fotógrafo y se fue a Nueva York y vio elementos atractivos que se podían traer aquí y entonces tú vas a la Galería y ves que eso pasó hace quince años y entonces tú dices: "Bueno es mi amigo y estamos aquí solidarios". ¿Pero representa eso de verdad, más allá de la apertura que los circuitos donde se muestra la fotografía que de repente se abren a lo que venga, representa algo más que eso? Esa es mi gran pregunta. ¿Representa la foto coloreada, la foto intervenida y echándoles cualquier cosa encima, algo más allá que un efecto innovador? Yo lo lanzo como pregunta porque confieso que yo no encuentro claridad en eso, me parece interesante y soy partícipe de eso. Lo que yo presenté en el Michelena eran unas ventanas que se abrían y se cerraban a pesar de que había fotografías que se ubicarían bajo el término documental, pero lo que se arma es la búsqueda de otras cosas. Ahora mi pregunta sigue siendo esa, si después de *El Riesgo* efectivamente está pasando algo dentro de la fotografía venezolana o es sencillamente un espejismo porque pareciera que no nos gusta ubicarnos o no nos sentimos en condiciones de romper las barreras.

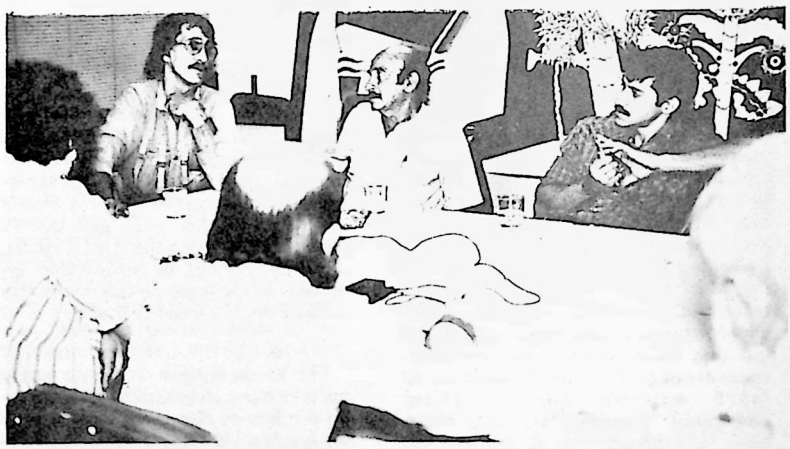
FR. *Yo quisiera aportar unos datos concretos. Cuando se dice un hito no se dice un hito positivo, es decir un cambio significativo hacia adelante, un viraje en la fotografía venezolana. Casi inmediatamente de El Riesgo se dieron los premios del Conac de ese mismo año donde por primera vez se premiaron fotos de este tipo. Luego vino el salón de jóvenes que eran masivamente inclinados hacia las nuevas tendencias y como Jorge dice en las galerías tienden a tener una presencia que no tenían antes, es decir, algo pasó allí en ese momento y algo que sonó a sorpresa no muy esperado. Ahora yo diría que con el momento anterior, si era posible también detectar un cierto agotamiento. Por ejemplo, muchos fotógrafos no se veía lo que hacían después de tener proposiciones muy fuertes. Por ejemplo el caso de Federico con Inaugurando, el caso de Félix con la primera serie de Paraguaná. Hay un momento allí como de vacío, hay veces cierta reiteración temática en ciertos fotógrafos y haya un momento como de congelamiento que quizá es el que posibilita la emergencia de El Riesgo. Una aclaratoria que no deberíamos perder de vista es que si se dice que algo es pictorialista no significa condenarlo. Con la pintura se han hecho maravillas durante milenios. Yo creo que las cosas de Man Ray son pictorialistas y son obras extraordinarias del arte, no sé si habría que meterlas en alguna gaveta. Entonces lo que parece que está en juego es la especificidad de la foto. ¿Sigue siendo esto fotografía? Ahora bien el panorama de hoy no lo veo como de una dominancia muy clara de una de las dos tendencias. El mismo Daguerrotipo y por hablar bien de mi amigo Vasco, mantuvo cierto eclecticismo en lo que vimos. Allí hubo fotos de Paolo, de Salvatore, de Ricardo Jiménez que eran fotos muy clásicas y sociales. No diría que era un predominio de nadie, que fuera una galería exclusivamente dedicada a las nuevas tendencias. Hoy hay una especie de equilibrio, esta misma mesa nos indica incluso una mayoría realista, lo siguen siendo los fotógrafos de la vieja generación que de alguna manera tienen un nombre asentado.*

JG: Yo creo que todos en el fondo sentimos el deseo de una vez por todas de salir de esos encasillamientos pero sin embargo de una manera u otra siempre nosotros mismos empezamos a caer en los mismos. La crítica a *El Daguerrotipo* es conocida porque a pesar de que hubo una diversidad demostraba una cantidad de cosas que no se correspondían con ciertos patrones. La crítica a los jurados, bueno yo no participo de ese premio porque el jurado es documentalista o porque el jurado es, vamos a llamarlo, pictorialista.

PG: ¿Y cuál es el interés de llegar a una definición?

FR: *Simplemente es dar un diagnóstico de la realidad presente de la fotografía y las tendencias en juego y hacia donde vamos. Claro resulta una geografía difícil.*

RF: ¿Qué hay nuevas tendencias? Bueno si, me alegra mucho afortunadamente. Ya el mundo pasó de ser mundo real aunque seguirá siendo siempre un mundo real. Los que todavía siguen la escuela de fulano de tal seguiremos haciendo esa escuela o cambiaremos, contaremos nuestra historia privada o no la contaremos, o dejaremos de hacer fotos o jugaremos con la fotografía, haremos lo que podamos. Sinceramente, lo que puedo decir ahora, ya que llegué tarde al foro, es que me preocupa que de repente hablar de gremialismo no sé quien pueda tener ganas hoy en día de empatarse en esa. Si hay gente joven tal vez sí, tienen más tiempo de trabajar. Uno está como en otra cosa. ¿La manera de fotografiar? Bueno yo creo que uno cambia muchísimo a través de la vida, de ver las cosas y yo todavía estoy muy joven pero sin embargo siento que cambian las cosas. Ya no fotografío locos, a lo mejor sigo siendo yo el loco que fotografía las locuras de otra gente o mis locuras, pero sí creo que el crecimiento de cualquier individuo comporta un cambio y ese cambio está influenciado por la sociedad. En muchos sitios del mundo, muchísima gente está fotografiando su vida y de repente yo un día dije... bueno los contactos de los últimos dos años que yo tengo viviendo acá son fotos de mi casa: la gente que llega a mi casa, mi casa cuando la armé. No he salido a la calle a fotografiar a la gente porque a lo mejor no lo necesite o a lo mejor estoy huyendo de eso, a lo mejor son mis miedos, mis dramas, mis problemas, no sé... tal vez no lo he querido averiguar. Bueno finalmente para concluir es que



Aspecto del foro.

yo sí creo que tiene que haber un cambio. Ya los niños barrigones no convencen a nadie, ni los locos tampoco, hay mucha foto de locos. Si afortunadamente tenemos algo que dejar, si tenemos algo que soltar en la vida, bueno, uno lo va soltando en un momento u otro. Lo sientes o no lo sientes, estás mal, los niños lloran, me quiero ir para el carrizo, es decir, tienes otras cosas que decir. No lo expresarás de una manera muy explícita, a lo mejor hay otra gente que está trabajando sobre eso y trata de reflejar ese mundo. Nosotros, algunos venimos de otro mundo donde sí había que mostrar qué le estaba pasando a la gente. De repente llega un momento en que tú te cansas de lo mismo.

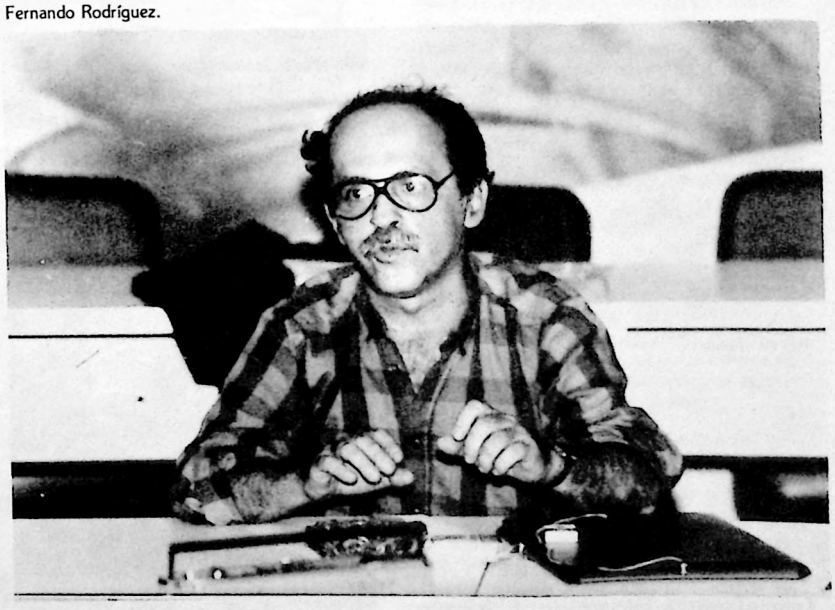
EG: En cuanto a este primer tema me parece que hay que referirlo a que es parte de la vida, del trabajo de cada quien y que va desarrollando, va teniendo tendencias, cada quien va indagando de alguna manera cómo puede, dónde necesita, cómo enfrentar su trabajo. Me imagino que es papel de los críticos, de los intelectuales, el ir organizando, el ir armando ese equipo de análisis para después buscar orden sobre el trabajo mismo. Me parece un ejercicio dificilísimo y muy arduo puesto que no hay nada que ordenar. No se puede ordenar previamente todo eso. A la vez uno necesita un poco de esa referencia ordenada de otras épocas para adquirir una herramienta... no sé como llamarla... actitudinal, intelectual...

Jorge Gutiérrez.

Eddy González.

FR: *Yo agregaría sólo a este primer tema que creo que hay una tendencia que no es refrendable que es el hecho de que lo nuevo no vale porque es nuevo, hay novedades que retrasan la historia del arte y la cultura. Necesariamente optamos entre posibilidades y tendencias como siempre ha sucedido en la historia del arte. La cultura venezolana en los últimos veinte años da síntomas de degradación muy visibles. Es obvio que la novela venezolana por ejemplo está en franca decadencia. Es obvio que ciertas evoluciones de ciertas artes no han sido las más favorables. Entonces no necesariamente esto que emerge es válido, puede ser un momento de estancamiento, un momento de retraso, de ruido dentro de tendencias más sostenidas. Ahora queda este último problema que es el problema de los problemas. Yo recuerdo que la Historia de la Estética Fotográfica está ordenada desde los comienzos de la fotografía hasta hoy en este dilema entre realismo fotográfico y la fotografía no realista. Es un tema casi eterno de la fotografía. Claro, quizás no tendríamos que llegar tan lejos pero no creo que haya sido inútil radiografiar un poco esta especie de pluralidad estética que vivimos. Yo no tengo ningún inconveniente en definirme como un confeso realista. Realista en el sentido más amplio de la palabra. Yo creo*

Fernando Rodríguez.



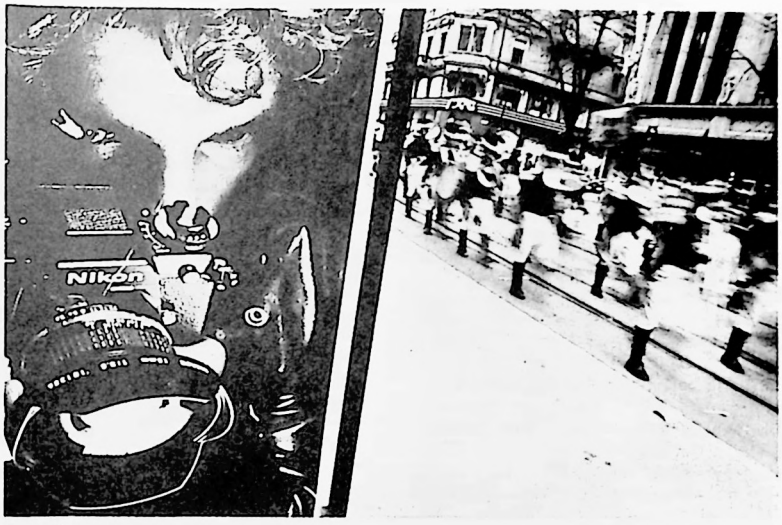
Paolo Gasparini.

Man Ray. 1930.

Roberto Fontana.

Roberto Fontana. *Anare*, 1980.

Federico Fernández. *Nicaragua, tiempo de guerra.*



Paolo Gasparini.

Félix Molina, *Los herederos del viento y el sol*, Paraguaná.

que una foto movida por ejemplo es una foto realista. Yo creo que lo que hace al realismo es esa atadura fundamental con lo que ha sido, sin que por eso tenga que negar todos los experimentos pictorialistas que creo que pueden ser perfectamente válidos y no necesariamente clasificables como pintura sino en zonas umbrales que abren perspectivas distintas de trabajo.

El Gremio: ¿Es necesario y posible?

El tema del gremio parece ser un tema amplio y complejo, porque pareciera que en el mundo fotográfico hay intereses que no son convergentes. De una parte están los fotógrafos artistas que tienen un status individual; mucho menos cohesión gremial porque los intereses gremiales son menores. Generalmente los gremios de artistas no son muy fuertes. El gremio de pintores, la asociación de escritores son cosas más bien simbólicas reducidas a un junta directiva más o menos activa. Por otra parte existe el gremio de periodistas que sí tiene intereses mucho más concretos y batallas inmediatas y reales y por eso han tenido una cohesión mayor. Habría que ver cuáles son los límites de un gremio de fotógrafos, las posibilidades y las potencialidades del mismo. En el pasado han habido ciertas experiencias más cercanas a una escuela fotográfica con banderas ideológicas que un gremio en sentido estricto.

FM: Me parece que es un tema de discusión bastante amplio y creo que vale la pena por ahora dejarlo planteado. Lo que yo he visto es que la sociedad trata, en ese afán de organizar y supuestamente de defender profesiones, de crear más elementos represivos. Lo veo con los periodistas. Antes había muchísimos periodistas que eran tales porque llegaban a eso por oficio, por vocación. Entonces tú ves ahora que por razones escolásticas o académicas y no se tiene cabida si no se es graduado. Igual pasa con los colegios profesionales. Claro, en la práctica siempre hay piratas que se adueñan inmediatamente de las cosas. Pero así mismo en la fotografía puede llegar a pasar de la misma forma. Entonces cada vez que aparece la cuestión gremial, que supuestamente va a defender a un grupo y dar aperturas, lo que hace es establecer elementos limitantes, es decir, limitar la expresión, además de que casi siempre son oficializados por grupos que terminan siendo los partidos políticos.

FR: *¿Cuál es la situación con los periodistas en este momento, del gremio de Reporteros Gráficos?*

EG: Existe la organización típica, que es la válida, que es la organización sindical. Pero a la par existen dos organizaciones grandes que son el Colegio de Periodistas y el Círculo de Reporteros

Gráficos que no están directamente relacionadas con la problemática de la gente que trabaja en un medio sino que tienen un marco mucho más amplio, tienen sus códigos de ética, han impuesto sus reglas, los periodistas tienen hasta una ley de ejercicio pero con unas características muy específicas. No existe periodismo sin medio es decir sin periódico y entonces la ley no toca para nada, ni siquiera reconoce como parte el control al dueño del medio. Es como si la ley de Trabajo solamente controlara a los obreros y no a los empresarios. Es algo un poco ilógico pero que dentro de su óptica de dominio o de interés particular de sus redactores tienen unas intenciones específicas que es dar licencias para ejercer una actividad que por vocación toda la vida se ha hecho. Cada día es más visible, cómo gente de izquierda, gente que ha estado metida en situaciones complejísimas, revolucionarias y de todo tipo, anda persiguiendo a personas, ni siquiera a advenedizos, sino a estudiantes de la universidad que trabajan para poder mantenerse. A los fotógrafos ahora los están obligando a ir a la Escuela de Periodismo, a escribir a máquina noticias y cosas de esas, para que se gradúen y puedan ser una cosa totalmente oficial: licenciados. Uno puede ver a gente bien honesta que incluso se sienten muy contentas pensando que dentro de algunos años van a ser licenciados. Es una locura pero es una locura que tiene un fondo que a mi me asusta, me parece realmente peligroso. Otro aspecto es que las ingerencias del gobierno en todo el mundo de la información cada vez es mayor. Indudablemente que esto no tiene que ver con el mundo de los artistas, pero pienso que debe haber alguna instancia donde poder acudir fuera de todo este mundo quizás exclusivo, muy pequeño, que es el mundo de la gente que trabaja en prensa.

JG: Me parece interesante lo que dice Eddy porque el último intento así grandote de gremialización recuerdo que fue la vez que hubo una reunión en el Museo que había como trescientas personas en las cuales se observó el primer punto de fisura en la primera asamblea. Recuerdo que había gente de Ultimas Noticias que dijo: "¿Cómo vamos a hacer para reventar la rosca esa del Círculo de Reporteros Gráficos que se reúnen para jugar bolas criollas y para cerrarle a uno el paso? Y no hubo eco de parte de los reporteros gráficos que estaban ahí. Cuando se paró la gente de la publicidad insistió que la razón de estar ellos allí era porque querían ver cómo era la cuestión de las tarifas y el derecho de autor. Recuerdo que lo que planteaban los llamados fotógrafos artísticos, y ahora volvemos a caer en las benditas clasificaciones, era el problema de las alternativas de espacio para exposiciones. Entonces aquello parecía que algunos estaban hablando vietnamita, otros ruso y otros español.

EG: Por eso los gremios son muy específicos.

JG: Ahora siento que hay una cantidad de problemas que son comúnes a la fotografía como lo es el irrespeto a la autoría de la foto, eso pasa en todos lados. Problemas serios en cuanto a cómo se asume el valor de la fotografía, el sentido que se le da a la fotografía o a la actividad del fotógrafo. Sea fotógrafo publicitario, de prensa o artístico hay una carga que cae sobre la fotografía de la cual tú no te escapas, inclusive el chantaje que hay con la cuestión de los materiales. Cada comunidad se agrupa de acuerdo a sus intereses, pero yo siento que en estos momentos existen una cantidad de elementos que funcionan en contra del fotógrafo, independiente de la comunidad o el tipo de actividad que desarrolla ante las cuales no hay ninguna reacción. Yo estaba hablando por ejemplo con el presidente de una empresa importadora y él me decía: *Yo importo lo que a mí me dé la gana porque los fotógrafos en este país no ejercen ningún tipo de presión. Mi problema con los periódicos es con el dueño del mismo. Mi problema con los organismos del Estado es con el jefe de compras,* en pocas palabras, el fotógrafo no existe. Yo siento que sí sería necesaria una discusión sobre la posibilidad de un gremio.

LS: Aquí se habló de la AVEF que fue un intento serio, hace algunos años, de lograr una gremialización pero no a nivel solamente de reporteros gráficos sino que abarcara toda una gama de actividades fotográficas: artísticos, documentalistas, etc. Logramos reunir como trescientas personas. Pero la cosa naufragó porque llegó un momento en que tres o cuatro trabajábamos en eso y los demás lo echaron al olvido. Pero la situación, volviendo a lo que estaba hablando Eddy de los fotógrafos de prensa, es realmente dramática en cuanto a la gremialización. Existe, si, el Círculo de Reporteros Gráficos que es una rosca, como todos saben, tiene una casa que le regaló el gobierno de turno, allí se reúnen sábados y domingos y es un botiquín. No hay un laboratorio fotográfico, sí una sala de baile, creo que una cancha de bolas; nunca se ha dictado una charla, parecen que han hecho dos o tres exposiciones entre ellos mismos; en pocas palabras es un "Club social". Allí no se discute ni de fotografía ni de tarifas ni de nada, y la misma rosca está desde hace 20 o 30 años, por cierto el presidente se apellida Trujillo (Yo lo llamo "Chapita" refiriéndome al dictador). La situación es esta: estamos estancados completamente. Yo estoy fuera de eso porque no es el ambiente que prefiero como para defender mis intereses. Ellos son efectivamente los que dan esos carnets que la policía o cualquiera exige, se lo dan a ciertas personas y a otras no, aunque algunas de ellas haya trabajado 10 o 20 años en un periódico, como por ejemplo si se trata de *El Diario de Caracas* no se lo dan porque no pertenece a la rosca ¡al juego de bolas! Entonces esa es la situación con los reporteros gráficos, una situación de letargo. Ahora claro en la gama de la profesión de fotógrafos no hay solamente reporteros gráficos, hay mucho más fotógrafos, por eso es que nosotros hicimos el intento de fundar esta Asociación Venezolana de Fotografía que abarcara a todos los fotógrafos inclusive a todos los aficionados con carnet especial naturalmente, pero como ya lo dije naufragó por las razones expuestas: nadie trabaja y nadie se ocupa de eso. El proyecto de la AVEF era muy ambicioso nos planteamos algunos objetivos: el derecho de autor que es un problema que nosotros afrontamos constantemente; el carnet de fotógrafo profesional que abarca todo, desde el reportero gráfico hasta lo que se dice el "minutero"; importación de material directamente. Caramba, eran problemas sociales graves que resolver pero todo se quedó estancado.

FM: Hay una cosa importante y es que a medida que se ha ido tecnificando la organización de las instituciones (organismos, oficinas), las medidas de seguridad cada vez limitan más la toma de fotografías. Cada vez para tomar fotos hay que pedir permiso, hay que hacer gestiones, hay que hacer prácticamente un esquema de actividades que te pueden llevar todo el tiempo que tienes disponible para realizar un trabajo. Si tú fotografías por casualidad a una patrulla o a un policía que va pasando te decomisan el rollo. Eso está a juicio del policía que te vió. Detalle que parece circunstancial pero se vuelve amenazador y bastante difícil para el que se mueve tomando fotografías por toda la ciudad.

JG: Yo quiero hacer dos preguntas. La primera es por la aceptación social de la actividad del fotógrafo, y volvemos al tema que se tocó en un programa de *A Puerta Cerrada* y que se volvió un despelote, que era el carácter marginal de la fotografía a pesar del peso que tiene dentro de la sociedad porque uno puede ir a un periódico y ver como mínimo cien fotos tomadas. Es ver si de alguna manera eso no actúa como un peso sobre la actividad de la fotografía. La otra pregunta que me da vueltas es el carácter muchas veces individual que se le asigna a la actividad de la fotografía versus experiencias que son colectivas como por ejemplo el cine, inclusive en Valencia conversábamos que a lo mejor lo que ocurría es que la experiencia del cine por ser colectiva permitía la posibilidad a una actividad gremial mucho mayor que en la actividad fotográfica.

FR: *En el caso del cine hay altísimos*

intereses. Si los millones del Fondo no entran, se detiene la actividad de los cineastas. Digamos que lo que cohesiona son intereses muy reales, gremiales en el sentido muy estricto. Ahora cuando esos intereses descienden, el gremio prácticamente se disuelve. Quizás en los fotógrafos de arte, por darle algún nombre, la forma de cohesión es débil y por eso es que las asociaciones que se forman sean débiles y no perduren demasiado porque son, digamos, cohesiones un poco ideales.

JG: Pero no hay una posición gremial de parte de los reporteros gráficos.

EG: Uno tiene la representación oficial que es el sindicato digamos de empresa, la más lógica. La comunidad de problemas de una empresa está desde el portero hasta el jefe de redacción. Pero esas asociaciones generales, en el caso nuestro al menos, parecieran que tuvieran otros proyectos. Eso es lo que a mí más me preocupa. Es el proyecto de no agrupar a las personas que están ya incluidas en una actividad y representarlas sino decidir quiénes van a practicar esa actividad de acuerdo a una normas preestablecidas y que ellos manejan. Eso tiene visos muy graves dentro de nuestro pequeño mundo gremial.

RF: La idea entre fotógrafos, de los que están planteándose algo a nivel de imagen, el problema gremial, yo no lo llamaría gremial sino como de reunión, de reencuentro, donde se discutan cosas, parece ser utópico. Eso no sucede, ¿Por qué?, o sucede escasamente y es un grupo por aquí, otro por allá, claro, los grupos se forman por una coincidencia de ideas o de intereses fundamentalmente.

JG: Hay situaciones gremiales muy claras inclusive dentro de los fotógrafos artísticos. Una constante que se presenta en las discusiones de fotógrafos es por qué no hay una opción para la fotografía en los Salones de Arte. No ha habido una posición de los fotógrafos. Simplemente que los directores de los museos te dicen que eso no es arte.

RF: ¿Y al Michelena no envían fotografías?

JG: Si se reciben pero ¿y en los demás salones?

AS: El Salón de Jóvenes Artistas del '85 no había fotografías y la respuesta que daba oficialmente el Conac era que simplemente los fotógrafos no habían enviado fotos y resulta que los fotógrafos que iban con el material, la secretaria se los rechazaba. Se decía una cosa a nivel oficial y la persona encargada de recibir el material decía que no, que eso no entraba.

JG: Pero ahí es donde yo creo que es posible una posición gremial

AS: Yo y tres personas intentamos contactar a otros fotógrafos y fue realmente estéril, a nadie le interesaba.

JG: Entonces la cuestión sería: ¿Qué nos pasa a los fotógrafos?

FR: *Yo le quiero preguntar a Scotto si ellos no se plantearon una táctica o una estrategia contraria que sería partir de asociaciones pequeñas que luego se nuclearían.*

LS: El gran escollo que nosotros encontramos fue que el Círculo de Reporteros Gráficos se constituyó en el gran enemigo. Para nosotros no era un enemigo. Pensábamos existir junto a ellos inclusive podíamos intercambiar ideas. Ellos pensaron que queríamos desplazarlos de alguna forma y entonces nos hicieron la guerra, hablaron inclusive con el Gobernador para que no nos reconociera oficialmente aunque nosotros nos conformamos como una sociedad civil sin fines de lucro como se acostumbra. Sería excelente la idea de aglutinar gente, pero eso implica una preparación, un esfuerzo muy grande. Penetrar en la conciencia de la gente no es fácil. Pero creo que el momento es propicio por muchas razones inclusive económicas, sociales, quizás más propicio que en los años anteriores.

JG: Las industrias que tienen que ver con el medio fotográfico en este país han fijado unas posiciones bien claras. La Kodak en el momento en que le dijeron que no tenía dólar a 4,30 dijo recojo mis macundales y me voy, entonces tuvo que el gobierno acceder a su petición; cuando el gobierno pasó a 7,50 ellos dijeron lo mismo. Nunca se ha intentado cualquier tipo de acción con respecto a cuestiones muy sencillas y que afectan el desarrollo de nuestra actividad.

RF: Se hacen exposiciones internacionales y ¿cómo queda Venezuela representada dentro de esa exposición? En Venezuela los fotógrafos son individualistas, cada quien trabaja por su cuenta nunca buscan la manera de agruparse para presentar un modo de ver de su tierra, de su país. Eso ¿cómo lo solucionarías? ¿quién lo soluciona? ¿cómo llegan esas informaciones? ¿quién dice fulano va y fulano no va? Es real. Existe, lo vivimos todos.

JG: Yo siento del foro de esta noche que hay dos cosas: que la primera parte a pesar de que estábamos agarrando algo que estaba por allá arriba, es un esfuerzo que no se da todos los días de tratar de ver donde estamos parados. Yo pienso que parte de la conclusión con respecto al punto gremial es la ausencia de una discusión, de por lo menos establecer hacia donde queremos ir; el segundo es que hay problemas que trascienden esas diferencias y que de alguna manera hay que establecer un mecanismo para fijar posiciones colectivas y si eso no es posible entonces yo creo que se requiere un foro para discutir qué nos pasa a los fotógrafos.

FR: *Yo creo que hay que liberar a la idea del gremio de todos los problemas de tendencias políticas o estéticas. En el colegio de periodistas conviven todo el mundo y el gremio funciona a pesar de los antagonismos más fuertes. Eso es lo que hay que buscar. En todo caso concluyamos que el gremio es posible y necesario.*

FORO-INVITADOS

FEDERICO FERNANDEZ

Fotógrafo *free lance*. Primer Premio Conac de Fotografía. Trabajó en el Museo de Bellas Artes. Ha sido profesor en el Instituto de Diseño de Caracas.

ROBERTO FONTANA

Fotógrafo *free lance* de publicidad. Ha sido fotógrafo de La Galería de Arte Nacional, del Museo de Bellas Artes y del Museo de Arte Contemporáneo. Ha colaborado en diversas publicaciones. Participante de la exposición *El Riesgo*.

PAOLO GASPARINI

Llegó a Venezuela en 1954. En 1960 expuso *Rostros de Venezuela* en el Museo de Bellas Artes. Ha viajado y fotografiado toda América Latina, basado en esta experiencia publicó su libro *Para verte mejor América Latina* (1972), tiene además otros títulos publicados.

EDDY GONZALEZ

Reportero gráfico de gran trayectoria. Trabaja actualmente en El Diario de Caracas.

JORGE L. GUTIERREZ

Arquitecto egresado de la Universidad Central de Venezuela. Entre 1981 y 1984 realiza diversos seminarios y cursos de especialización en Artes y Fotografía, en los Estados Unidos. Trabaja como Jefe de la División de Fotografía, Cine y Video de la Biblioteca Nacional.

FELIX MOLINA

Arquitecto, (U.C.V.). Desde el año 1975, ha venido realizando un trabajo fotográfico documental sobre la Península de Paraguaná en Venezuela. Actualmente trabaja en la Dirección de Planeamiento de la Universidad Central de Venezuela.

FERNANDO RODRIGUEZ

Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos / AVCC. Miembro directivo de *Cine-foto*. Crítico de fotografía de *El Nacional*.

ANTOLIN SANCHEZ

Fotógrafo *free lance* de publicidad. Realiza Dirección de Fotografía para videos. Participante de la exposición de fotografía *El Riesgo*.

LUIGI SCOTTO

Radicado en Venezuela desde 1947. Premio Nacional de periodismo (mención fotografía) 1980 por trabajos realizados en *El Diario de Caracas*. Actualmente desempeña actividades en el diario El Nacional. Presidente de la Asociación Venezolana de Fotografía, AVEF.

Fotografía

En Ritmo de Pavana

MARITZA JIMENEZ

El carnaval, fiesta de origen pagano que celebra la concreción del hombre, el verbo hecho carne, es poco menos que un recuerdo para nosotros. Atrás los orígenes míticos; atrás, las comparsas y la reina que cada año recorría la ciudad en su carroza. Y aquellos caramelos que de niños esperábamos en cualquier avenida; los baños de aguas que con el tiempo fueron transformándose en "sustancias nocivas", el miedo, "corre que viene la policía", pero nadie nos quitaba la emoción compartida de la infracción inocente. Ni las noches de baile adivinando el rostro en la mirada impasible de máscaras y disfraces.

Ahora, esos días se han transformado en otra especie de regocijo: el escape a la playa o la montaña, no importa. El hecho en sí es la huida de una ciudad agobiante, el reencuentro con aquello que en verdad somos. El tiempo, imponiendo una dinámica a sus transeúntes.

Pero, en algún rincón de esta castigada Venezuela, El Callao, para ser más exactos, es un transcurrir otro del tiempo. Allá, la celebración del carnaval resguarda aún, celosamente, el sentido de máscaras, bailes y disfraces. Hasta allá se fueron dos jóvenes fotógrafos, Alexis Pérez Luna y Vladimir Sersa, y nos entregan, en ritmo de pavana, lento y grave, el legado que esos seres han preservado, con mayor o menor pureza, rostros, bailes, máscaras, ropajes, que evidencian aún el sincretismo de lo sagrado y lo profano; la confluencia del negro y el indio con el español que a esas tierras confluye en busca, también, de un mito.

Sí, puede que la fotografía se resista a ser mero reflejo; puede que algo haya de desvalorización de lo que enfoque o selección, escogencia o encuadre, entrañe la creación fotográfica. Y sin embargo, algo de eso persiste y se erige por encima de las limitaciones de una etiqueta, cuando dos fotógrafos, Alexis Pérez Luna y Vladimir Sersa, cámara en mano, rescatan esas cosas que ocurren fuera de nuestro contorno citadino, y nos recuerdan que, más allá, está ese "otro país" —diría César Chirinos— que también es Venezuela.

El Callao, '85 Vladimir Sersa.

El Callao, '85 Vladimir Sersa.

El Callao, '85 Vladimir Sersa.

Alexis Pérez Luna.

Alexis Pérez Luna.

Alexis Pérez Luna.

Fotografía

Grafis: La Apertura de un Espacio

VICTOR FUENMAYOR

Luis Brito: serie *Las manos.*

Jorge Parra: *Paisajes.*

Existen rupturas de tiempo con las aperturas de espacios. Que se esté de acuerdo o no con las muestras fotográficas expuestas en *Grafis* no invalida en nada lo que digo. Con *Grafis* se inicia un espacio fotográfico, un espacio que ya queda abierto en la historia artística de Maracaibo.

Ese espacio que se abre como agencia y galería fotográfica asume un deseo vago y comunitario que ninguna institución había llenado. Porque parece que la fotografía es suspecta a los ojos de las instituciones. Ellos no se preguntaron nada sobre la naturaleza de ese arte. Ellos saben que la fotografía es un arte. Ellos mismos —la gente de *Grafis*— son artistas de la fotografía: Claudia Conteris, Albert Frangieh y Eduardo Gentil. Su aventura es espacial, geográfica, regional, nacional; pero ante todo, como semiólogo, me interrogo sobre la significación de ese espacio nuevo que ya nada ni nadie puede cerrar. El existe, simplemente. Todos le debemos a los fotógrafos su existencia.

Es un espacio real del cual hablo, pero también un espacio imaginario y un espacio simbólico. Son estos tres espacios los que querría analizar en esta breve reseña.

El Espacio Real

Se entra en la casa por un jardín. Se sube una escalera. Una pequeña sala ha sido acondicionada como galería. Las otras habitaciones del piso son el laboratorio y el estudio. Estamos inmersos en todo el espacio real de la actividad fotográfica: proyectores, pantallas, laboratorios, sala de exposiciones. Es un verdadero espacio real de la fotografía ya que quien lo visita está ante todo el proceso: desde donde puede fotografiarse hasta la exhibición mostrada.

Me gusta ese espacio estrecho porque somete al espectador a la intimidad con que puede mirarse una fotografía. El que allí ingresa tiene la imagen fotográfica tan cerca como para escrutar el más mínimo detalle: los granos, la textura que el ojo examina bien con la cercanía. Ese espacio crea un estado de intimidad, que es como el deseo proclamado de que la fotografía sea mirada en sus detalles, aun los más insignificantes. Ese es quizás el éxito del espacio real.

El Espacio Imaginario

Ese espacio real no es intimidante como la sala de un museo. El nos invita a hablar. Me gusta ir a las exposiciones para tener una escucha del espectador. El espacio incita al diálogo y la muestra se convierte en la convergencia de una visión activa. El fotógrafo remueve los fondos de su imaginario que se estatifica en la imagen; no obstante remueve el imaginario de los que observan. La fotografía es como una escucha activa, no pasiva. Ella involucra la enunciación de la palabra desde su mudez.

En Maracaibo se habla de la fotografía desde *Grafis:* ¿Te gustó la muestra de Antolín? ¿Por qué las fotografías de manos de Luis Brito tienen una dimensión tan pequeña? Escucho con placer ese discurso, algunas veces fundamentado y otras arbitrario; pero su valor es ése: por fin un discurso social se mueve alrededor de un objeto de arte hasta hace unos meses inexistente.

Llamo a ese espacio imaginario porque pienso que las muestras de Pancho Villasmil, Antolín Sánchez, Jorge Parra, Luis Brito, han hecho vacilar la idea que una comunidad se hace de la fotografía. Porque lo que ha marcado *Grafis* es una experincia ampliada de lo que es la fotografía. Ellos han asumido lo que la institución universitaria y otras instituciones no han sabido ver: para aprender fotografía, hay que ver fotografías.

Grafis asume la función de una pedagogía ampliada, masiva si se quiere, sin hacer ninguna concesión al gusto o a la economía. Ellos muestran , difunden, nos invitan a ampliar las categorías con las cuales se ha pensado la fotografía: la muestra de Antolín fue polémica por sus recortes, la de Brito por sus dimensiones, la de Pancho por tratarse de París. Y a la par de esas conversaciones, hemos contado con la presencia de creadores dispuestos a oir esa respuesta inmediata. Los fotógrafos deben sentirse felices de ese interés que toda la comunidad ha mostrado en cada

una de las exposiciones. Estoy seguro de que *Grafis* está formando un público numeroso, cada día más entusiasta, que no he visto en otros espacios más institucionalizados.

El Espacio Simbólico

Al espacio simbólico puedo llamarlo también textual. La selección hasta ahora realizada promueve la fotografía a la dimensión del lenguaje fotográfico y de su significación. Es esencial que —para la gente de *Grafis*— la escogencia de los fotógrafos suscita una interrogación. Existe un gusto por esas fotografías que remueven la idea de que la analogía fotográfica contiene las marcas de una alta elaboración simbólica. Conscientes o inconscientemente, he observado que las imágenes exhibidas contienen ese frote entre las técnicas empleadas de la significación.

Pareciera que por fin la idea de una anterioridad real de la fotografía ha decaído y que, sobre ese vacío de lo real, se mueve el discurso innovador. No siempre esas novedades serán comprendidas, pero *Grafis* ha hecho que se emprenda al fin el viaje del riesgo que debe asumir el verdadero creador.

Las fotografías de **París entre otras cosas,** de Pancho, trajeron esa constatación de que lo que en el pasado era trabajo técnico (velación, solarización, velos o espumas sobre los cuerpos) se convirtió en ojo avizor que capta en lo real de una ciudad extranjera lo que antes lograba en un laboratorio. Una depuración, un desmaquillamiento, parece anunciar el discurso pasado y a la vez renovado.

Los textos fotográficos de **La caída de Babilonia,** de Antolín Sánchez, han hecho desempolvar muchas Biblias para constatar la relación entre la imagen y el texto escrito.

La rareza de los cielos y del paisaje en la muestra de Jorge Parra, hizo que el público se planteara las cuestiones primarias sobre el tipo de película, de lente, que el fotógrafo había usado.

La muestra de Brito, quizás incomprendida es un corte de lo real, un fragmento para detallarlo hasta el agotamiento.

Las muestras futuras nos seguirán dando lo que las formas fotográficas agregan a la significación. Se espera, en ese calendario de la creación, los que seguirán: Elzy Zavarce, Claudia Conteris, Mirna Chacín, Nelson Garrido, Lourdes Peñaranda, Gabriel Pilonieta, Albert Frangieh y Eduardo Gentil. Podemos esperar de todos ellos la ilusión fotográfica de una realidad análoga que topa el universo simbólico de las formas y técnicas empleadas. Porque los que exponen nos están ampliando la lectura simbólica que se hace de la fotografía.

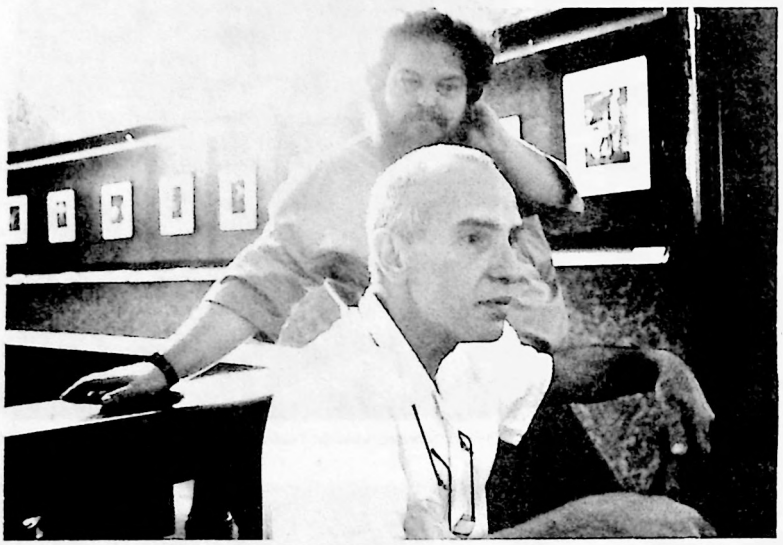
Quizás la apertura de ese espacio real e imaginario conlleva también la palabra complementaria del discurso textual: el cambio de la lectura fotográfica, la cración de discursos nuevos que alumbrarán los caminos de la creación. Podría llamarlos discursos reactivos, porque esos textos fotográficos que ellos proponen parecen salirse de los criterios con que se ha pensado la fotografía. Lo que abrió *Grafis* con su galería es el lugar de un discurso nuevo: *Grafein* en griego, es la línea gráfica pero también la escritura.

Antolín Sánchez: serie *La caída de Babilonia.*

Pancho Villasmil: serie *París entre otras cosas.*

Para la memoria

MARIA TERESA BOULTON



Julio Vengoechea y Roberto Fontana (Foto Paolo Gasparini).

Una nota sobre un amigo, aún más compañero de trabajo que ha muerto, es difícil. ¿Qué se puede decir cuando el respiro es eterno? Algunas veces la inmovilidad es más violenta, más agresiva cuando el ser que conocíamos y queríamos aún tenía derecho a mantener por largo rato la inquietud. Pero aceptemos lo que ahora es pasado y acordémonos de las experiencias comunes.

Conocí a Julio Vengoechea hace poco más de diez años. En ese momento él trabajaba en la Biblioteca Nacional y hasta habíamos concertado un programa de colaboración entre la galería que yo dirigía, *Fototeca,* y el Departamento de Fotografía de la Biblioteca Nacional que recién había sido creado y donde Julio participaba con gran entusiasmo. Me conmovía su alegría y su cara rozagante como deportista gringo. El pelo castaño claro y cortado muy corto, a menudo vestido de camisas con colores fuertes o de estilo a la Pierre Cardin y de pantalones extravagantes. No tenía pinta de intelectual quién sabe tampoco de fotógrafo. Poco a poco, a medida que lo fui conociendo me di cuenta que era una persona de un gran coraje y mucha libertad interior. Había estudiado ingeniería y creo, un master en el Brasil. Luego había abandonado todo esto para dedicarse a la fotografía. Cosa insólita, aún más en nuestro país donde en aquél entonces este oficio o arte era ignorado a causa de la inconciencia que de este medio se tenía. Así, Julio dejó a su familia y a su ciudad natal, Maracaibo, y se radicó en Caracas. Decidió seguir su vida y sus impulsos. También tuvo la valentía de experimentar abiertamente su homosexualidad y de dirigir una revista dedicada a esta suerte de relación.

Siempre nos veíamos en relación a la fotografía y supe que daba clases en el Instituto de Diseño y que también dirigió uno de los talleres-seminarios de fotografía que se dictan en el Conac y que el suyo, especialmente, había tenido gran éxito pues parece que Julio era excelente profesor.

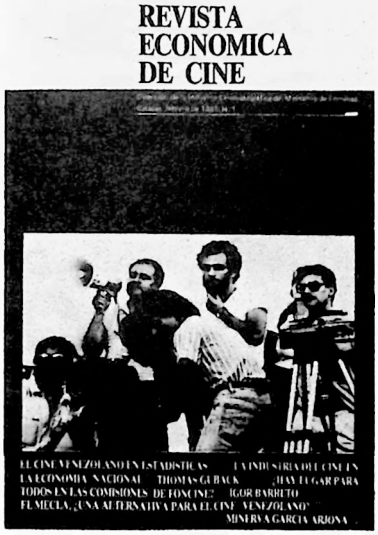
Más tarde empecé a conocer sus fotografías, eran bastante gráficas, posiblemente influenciadas por la escuela del oeste norteamericano. La búsqueda de lo interior fue su meta, aunque no obstante conservaba la historia de lo exterior. Sus primeras fotografías trataban de escaleras y de caminos, el de los españoles a La Guaira y fueron incluidas en la exposición, *Los Venezolanos,* que organizamos para la *Photographer's Gallery* de Londres. Luego Julio se dedicó al color. Y a las casas, las paredes —el color de la ciudad—. Maracaibo era el sitio ideal para este propósito con sus casas iridiscentes en el Saladillo y otros barrios (muchos de ellos desgraciadamente ya no existen). Yuxtaposiciones policromadas con paredes, puertas, rejas, algún caminante, o el capot de un carro encendido. Siempre pensé que las fotografías de Julio cabalgaban entre las de Franco Fontana y Joel Meyerowitz. Un día lo discutimos y estuvo de acuerdo. El año pasado ganó el Primer Premio (compartido) *Estée Lauder* con unas fotografías de mujeres hipnotizantes, intermedio de realidad y de ficción, esta vez eran en blanco y negro y me gustaban muchísimo.

En los últimos años con el auge venezolano de la moda, Julio se había dedicado al diseño de moda y a la fotografía de ella. Vendía su colección y había montado un magnífico estudio fotográfico con Blas Pifano. Tenía mucho éxito y parecía que la vida y el reconocimiento le tendían la mano.

Luego, un día, hace posiblemente un año, dimos una charla en la Librería del Ateneo. Lo vi muy delgado y pálido. Me sorprendió y le pregunté si se sentía bien. Me contestó que claro que sí y rápidamente cambió de conversación. Unos meses más tarde, después de un período ausente, un amigo mutuo se lo encontró y me contó que Julio se veía bien pero que tenía una sonrisa muy triste y que la luz de sus ojos comunicaban la indecible certitud. Luego de algunas semanas leí en el periódico que Julio Vengoechea había fallecido en Maracaibo.

Libros

Cine PEDRO JOSE MARTINEZ / CARMELO ORTEGA
Fotografía: JOSE GREGORIO BELLO PORRAS



REVISTA ECONOMICA DE CINE

Ed. Dirección de la Industria Cinematográfica del Ministerio de Fomento
Caracas, febrero de 1987, N. 1, 24 pp.

Saludamos la iniciativa de la Dirección de la Industria Cinematográfica del Ministerio de Fomento al editar esta revista, ya que su necesidad la hace indispensable en el ámbito cinematográfico venezolano. La parte económica del cine de nuestro país se hace cada día más compleja, la subida de los costos, la incertidumbre de la comercialización, el reducido mercado nacional, y la poca ayuda del Estado, hacen peligrar los avances que ha tenido el cine venezolano en estos últimos años. Por eso esperamos que se cumpla el deseo de los editores al expresar sus objetivos: *Una publicación como la presente, podría a largo plazo, dar testimonio fiel del debate de ideas e intereses que supone el desarrollo de toda industria cinematográfica.*

La revista trae un interesante y ponderado artículo de Minerva García Arjona, *El Mecla, ¿una alternativa para el cine venezolano?* donde plantea el eterno problema de la comercialización del cine venezolano en el exterior. Sus sugerencias finales son dignas de consideración, especialmente para aquellas Instituciones o Gremios que tienen el poder de decisión para comenzar a resolver un problema que es vital para el futuro del cine nacional.

Seguidamente una encuesta a tres personalidades del cine venezolano nos amplía el planteamiento anterior. Por cierto, ¿qué pasó con el proyecto de la Comercializadora patrocinado por Foncine?

Sigue un extenso artículo de Thomas Guback sobre *La Industria del Cine en la Economía Nacional,* lo cual nos da un panorama bastante ilustrativo del factor económico del cine.

El Cine Venezolano en estadística, por Miguel Angulo y Carlos Andrés Jiménez, nos da algunas estadísticas, por demás interesantes aunque no suficientes de los años 80 hasta el 85. Desde el llamado *libro gordo* de la Anac en 1978, no se había publicado en el país, por lo menos en informes o revistas de cierta circulación, datos estadísticos de consideración y que son esenciales para comprender y manejar el negocio cinematográfico. Termina con un cuadro de financiamiento de Foncine, que había sido publicado antes en *Encuadre N° 7,* pero que aquí complementa las informaciones anteriores.

Por último, un interesante artículo de Igor Barreto *¿Hay lugar para todos en las Comisiones de Foncine? Representatividad o democracia morbosa.* Plantea un problema crítico en el funcionamiento de Foncine, como es el grado de especialización o conocimiento del hecho cinematográfico de las personas que son representantes de las diversas Instituciones o Gremios que forman a Foncine. Con justa razón Barreto enfatiza que éstos *tendrían que preocuparse más, no sólo por estar representados sino por quién están representados.* Pero, además hay algo que es mucho más importante y que ha sido un elemento distorsionador de los objetivos de Foncine, y es que estos *representados* tienen, sobre todo, que estar ligados íntimamente a los objetivos y funciones de los Gremios o Instituciones que representan, por encima de sus gustos personales o *grupales,* para quitarle a la democracia de Foncine esa parte *morbosa* y hacerla verdaderamente efectiva tal como está proclamada en sus Estatutos.

NARRACION AUDIOVISUAL EN VENEZUELA (1973-1983)

Oscar Garaycochea
Fondo de Fomento Cinematográfico, Caracas, 1986. 255 pp.

El autor de este singular libro muestra a través de él tres méritos principales: maneja una enorme masa de datos informativos, posee talento para establecer asociaciones extremadamente sugerentes y domina el lenguaje de manera envidiable. Sin embargo, la obra aquí reseñada es absolutamente inútil, y ello no ocurre a pesar de las tres virtudes que acaban de ser atribuidas al autor, sino gracias a ellas; gracias a una utilización casi se diría diabólica, o al menos perver-

sa, de la información, la capacidad de sugerir y el dominio del lenguaje.

Cuando Oscar Garaycochea se lo propone, puede hilvanar con precisión y elegancia cuatro ideas, para formar con ellas una coherente unidad. Por desgracia se lo propone con escasísima frecuencia, pues prefiere ir soltando una brillante proposición aislada detrás de otra igualmente brillante y aislada, dejando al lector el trabajo de vincularlas como mejor guste o pueda. El resultado es una especie de abrumador océano de agudezas que en doscientas y pico de páginas convencen a cualquiera de que Garaycochea es un sujeto indiscutiblemente ingenioso. Lamentablemente, ese océano no lleva a ninguna otra convicción, ni sirve para ninguna otra finalidad.

El libro está cruzado por una gran cantidad de citas que, con estricta fidelidad al espíritu que lo domina, en la casi totalidad de los casos son insertadas de modo paracaidístico, sin que se haga aparente la razón por la cual están donde están y no en cualquier otro lado. De tanto en tanto, además, surgen esquemas gráficos deslumbrantes, cada uno con una diferente disposición de círculos, líneas quebradas, rombos o trapezoides, todos ellos garantizadamente originales y sin paralelos. Salta a la vista que Garaycochea considera al didactismo como un vicio; posiblemente piense que la misión de los buenos textos es la de espolear la mente del lector, obligándola a sudar sangre tratando de descubrir de qué diablos trata por fin el maldito libro, para que al término de la lectura se llegue a la conclusión de que no trata acerca de nada. A estos efectos, el que la obra carezca de índice no es más que una redundancia; de haberlo tenido, sería exactamente igual de vacía.

Debe quedar claro que cuando aquí se alude al vacío, o a la nada, no se pretende que el libro no diga cosas. Al contrario, dice muchísimas cosas, todas ellas agudísimas e importantísimas. Lo que pasa es que no tienen orden ni unidad, por lo cual terminan no diciendo nada, a fuerza de quererlo decir todo, acerca de todo, en todas las direcciones y con todas las intenciones.

Oscar Garaycochea ha probado con creces, por medio de su **Narración audiovisual en Venezuela (1973-1983)**, que es un hombre conocedor, inteligente y con estilo. Precisamente por eso no tiene perdón de los lectores, pues sus grandes dotes le permitían escribir un trabajo claro, coherente y significativo, en lugar de este ejercicio narcisista, de malabarismos delante de un espejo.

PEDRO JOSE MARTINEZ

Este libro editado por el Fondo de Fomento Cinematográfico, es un estudio acucioso sobre la relación entre cine de ficción y la telenovela, y trata de contestar las preguntas que surgen de esta relación:

¿Qué hay de común y qué diferencia el relato de un medio, respecto del relato del otro medio? ¿Qué nexos declarados o simulados, a veces inconscientes, operan entre ambos? ¿Qué modelos aprovechados o rechazados, se suministran el uno al otro? ¿Qué deficiencias paralelas han sufrido? ¿Cómo emplean para la narración audiovisual, los modelos que ofrecen ciertos sistemas de organización no narrativos, habituales en la TV como el "show", y otros propios de la narrativa oral de poca extensión, como el chiste y la anécdota? ¿Qué rémoras de la interpretación de textos audiovisuales propios de un medio, afectan a la interpretación de los textos del otro medio?

Como el mismo autor lo indica, en este estudio *no hay juicios críticos, ni crónica social, ni inventario de la producción, ni recetas infalibles, ni dogmas, ni puntos finales sobre el tema, no sólo es por prudencia, porque todo eso ha sido encarado, con mayor o menor autoridad, por otros.* Y luego indica los objetivos de este libro: *Sólo se intenta una serie de exploraciones parciales —de lecturas se dirá por fin— por el interior del campo unificado de una*

narración audiovisual, que los hábitos dominantes tratan de presentarnos como dividida e incomunicable.

Garaycochea, a lo largo de su libro, contesta en gran parte, las preguntas que él mismo se hace en la introducción, y al mismo tiempo nos da un análisis, bien estudiado, extensamente bien documentado, de la telenovela y el cine de ficción venezolano desde 1973 a 1983.

Por ejemplo, al enfocar el tema "El Suplemento Obsceno (lingüístico, iconográfico)" (p. 193 a p. 200), Garaycochea hace una muy breve exposición sobre el planteamiento desde el cine clásico hasta la permisividad de los setenta, y pasa a analizar el caso venezolano; a través de ejemplos tomados de **El Cabito, Los Criminales, La Quema de Judas, Los Muertos sí Salen, Canción Mansa para un Pueblo Bravo, El Pez que Fuma, Caballo Salvaje, Soy un Delincuente, País Portátil, La Máxima Felicidad,** y el cortometraje **Noche de Mantecado.** Estos ejemplos los utiliza buscando las afinidades, las diferencias, y a menudo recurre a la misma película para ilustrar aún más su análisis. Por un lado, ilustra que *hay un pudor evidente en la imagen de aquellos filmes que aceptan sin inconvenientes la obscenidad lingüística y llegan a convertirla en el principal recurso de su contacto con la audiencia.* Y por el otro, se llega a la siguiente conclusión final: *lo inmostrable, en el cine tradicional sigue siéndolo aquí, aunque se coquetee con el riesgo de violar todas las restricciones. En ningún momento, la timidez del cine nacional queda mejor expuesta que en sus audacias tan calculadas y de poco alcance.*

Sin duda alguna, que éste es un trabajo de gran envergadura, y es uno de los más serios que se han publicado sobre la materia en el país. Por eso felicitamos a Foncine, y esperamos que le proporcione una buena distribución para ponerlo al alcance de los interesados.

CARMELO ORTEGA

SIXTO SARMIENTO
Tejedor del Arte de Cobija
y Músico muy a su mandar

Texto y fotos: Mariano Díaz
Diagramación y montaje: Juan Díaz Ceballos
Diseño Gráfico: Mariano Díaz
Impresión: Refolit C.A., Caracas
Edición: Grupo Univensa, Barquisimeto, 1987

Si todo lo hizo con cuidado todo lo termina con bien, sentencia Sixto Sarmiento sobre el arte de cobija y la frase puede extenderse al trabajo de Mariano Díaz sobre el mismo Sarmiento. Labor de conocimiento y reconocimiento, de recolección y organización de un cuerpo formado por la imagen, el decir y la voz de ese artista larense. Sixto Sarmiento nació y se desarrolló, como un filósofo telúrico, ejerciendo múltiples oficios, teniendo siempre como fondo el paisaje del estado Lara. Destaca en el arte de cobija, que lo da a conocer en todo el país, tan sólo como pretexto para dejar ver a todo un complejo ser humano paradigmático en múltiples sentidos. Fallecido en enero de 1986, perdura en esta obra estructurada por Mariano Díaz a través de la recopilación de su palabra y su imagen.

El texto o testimonio está organizado como una biografía lineal donde más de ochenta años se condensan con fuerza, razón y afecto. A través de él puede palparse hasta *una brisita suave que le corre a uno por dentro y que dicen que es el espíritu.* Díaz presenta y despide a Sarmiento con breves, precisas y sentidas palabras. O, tal vez, lo deja permanecer.

La imagen en blanco y negro ilustra el entorno y acompaña el recorrido por la memoria y el saber de Sixto Sarmiento. Temas primordiales como los del padre, la madre, los hijos, la mujer y los amigos están captados por la expresión de Sarmiento y sus acompañantes. Hay momentos realmente perdurables que el lector-visor podrá detectar.

Hacia el centro del libro el proceso del arte de cobija se organiza como un poema en prosa visual. Va más allá del documento digno y reproduce la atmósfera del oficio. Este aparece como metáfora de la vida. La vida es el oficio: el oficio es la vida. La analogía es el procedimiento para decantar enseñanzas a partir de este binomio.

Hay una compenetración en toda la obra entre el autor y el personaje. Y todos los elementos están presentes para crear un ambiente donde sigue viviendo el personaje. Es un *oficio de ojo y calma* como el *escachado* de la cobija y el producto, limpio, desafía el concepto de temporalidad.

La música de Sixto Sarmiento, recogida en un disco que acompaña el libro, tan solo muestra la palabra en otra dimensión. La voz como instrumento completa la realización donde un sentimiento de satisfacción por lo que se crea y en lo que se cree, es transmitido con fidelidad.

El libro, editado por el Grupo Univensa, de Barquisimeto, con diseño gráfico del mismo Mariano Díaz, prosigue la línea de recopilación y recreación de la potencia creativa popular que el autor ha emprendido desde hace años. El poder de la creatividad ubica su residencia en múltiples lugares como este pueblo de Tintorero en Lara, donde Sixto Sarmiento continúa cantando, tejiendo y contando su vida con la ayuda mercurial de Mariano, como espejo, papel, vibración y sensibilidad, que nos permite palpar a un ser humano completo.

Gran Angular

ALBERTO VALERO

Andrej Wajda.

Wajda vuelve a sus Recuerdos

He querido que este film llegue como un bálsamo, una pomada calmante para el público polonés. El público extranjero no tiene la necesidad ni el deseo de ver un film sobre los acontecimientos de los años 80-81, la vida de Walesa o la historia de Solidaridad, y yo no podría hacer un film semejante sino en el exterior y los polacos no lo verían jamás. Es decir, que una película así es imposible...

Y es por eso que, a los 61 años, Andrzej Wajda vuelve su mirada a la pre-guerra, a su adolescencia en el pueblo lituano de Wilko, para recrear la **Crónica de Acontecimientos Amorosos** que delata, a cada instante, su raíz autobiográfica.

A partir de una novela de Tadeusz Konwicki, una de las figuras señeras de la Polonia contemporánea, Wajda reincide en la evocación nostálgica de dos de sus más hermosas películas: **El Bosque de Abedules** y **Las Señoritas de Wilko,** basadas también en otro de los gigantes de la literatura polaca de todos los tiempos, Jaroslaw Iwaskiewicz.

Es bien obvio que no son éstos los tiempos mas propicios para presentar hombres de mármol o de hierro y que las cosas han cambiado sustancialmente, para mal, desde la navidades de 1980. Una vez mas el círculo se cierra, los censores aguzan la suspicacia y el artista tiene que hilar fino para trasmitir sus ideas y sentimientos.

En el caso de Wajda, su indagación en la memoria muestra una Polonia *completamente abierta, multinacional, multicultural, multirreligiosa, una sociedad de mucho colorido en la que se cruzaban todo tipo de gentes —bielorrusos, alemanes, judíos, ortodoxos, luteranos, católicos— y todo ello se reflejaba de maravillas en la riqueza de la literatura polonesa, y había también una magnífica escuela de cabaret que vivía gracias al gran color del lenguaje.*

La **Crónica...** del maestro polaco sigue siendo, pues, en una dimensión más amplia, una reflexión política. Y no podría ser de otra manera en este genio creador que desde su primer largometraje, hace más de treinta años, vino a constituirse en la conciencia histórica de su país irredento.

En su realización ha constatado Wajda cuán diferente es su país actual del que se refleja en la **Crónica...** de 1939. Cómo se ha transformado el paisaje geográfico y humano y en qué medida los tres pilares que soportaban aquella sociedad rural —la iglesia, la familia y la escuela— ya no cumplen el papel regulador que entonces ejercían.

Y por ello debe declarar, con amargura, en la secuencia final de su película, que el *país de mi infancia ya no existe...*

Woody Allen y su hermana, año 1948.

Woody Allen también mira hacia atrás

La nostalgia es, también, el ingrediente fundamental de **Radio Days,** la más reciente producción de Woody Allen. E igualmente autobiográfica. Si **La Rosa Púrpura del Cairo** dibujaba los años mágicos del cinematógrafo, este film de quien sea quizás el realizador más completo en el panorama estadounidense, incursiona, una vez más con Mia Farrow, en el mundo ingenuo de la radiodifusión de los años 30.

Pero oigamos al propio autor: *Fue una época extremadamente romántica en los Estados Unidos: Jóvenes heroicos se iban a la guerra y se despedían de sus novias, y había muchísimo de ello expresado en las canciones populares. Era una época más sencilla y la música que uno escuchaba en la radio no era esa pretenciosa música de rock que te rompe los tímpanos. Era encantadora y uno podía prender la radio y escuchar a Benny Goodman y Glen Milller (...) Para mí fue una época maravillosa. El país era muy patriótico y los Estados Unidos marchaban al unísono como nunca volverían a hacerlo después. No teníamos televisión. La cultura popular del momento eran las películas y la radio y se trataba de una época muy glamorosa. La radio tenía un tremendo impacto en la nación y uno podría esperar que al despertar en la mañana y encontrarse enfermo, no tener que ir a la escuela y quedarse en cama simplemente oyendo la radio durante todo el día...*

Richard Schickel opina en *Newsweek* que existe en **Radio Days** algo más ambicioso que una historia personal o una expe-

riencia nostálgica, y encuentra en este film de Allen una meditación acerca de instituciones que, pese a su aparente durabilidad, desaparecen.

El cine de Woody Allen va haciéndose así más denso con cada nueva película, pasando de ser una sucesión, excelente sin duda, de *gags* graciocísimos, a una muestra de un pensamiento característico de sectores bien definidos de la sociedad estadounidense, que hallan en películas como ésta, o en **Annie Hall** o en **Hannah y sus Hermanas,** numerosos motivos de discusión.

El país entero estaba unido por la radio —recuerda Allen— *y todos experimentábamos los mismos héroes, comediantes y cantantes. Eran unos gigantes. Eran tan colosales, y ahora todo aquello ha desaparecido completamente. Todos aquellos héroes tremendos y caracteres mitológicos con los que vivimos por décadas cuando yo era más joven, han quedado olvidados del todo o son recordados por unas pocas personas.*

Y ésto para Woody Allen tiene un efecto moderador, porque según explica, *no había nadie más grande, cuando yo era niño, que algunas de esas enormes figuras. Nosotros pensamos que somos unos genios y que gozamos de un gran arraigo popular, y entonces todo eso se disipa con el paso del tiempo, y uno realmente aprende así a ser humilde.*

Fellini se entrevista a sí mismo

Marcelle Padovani ha escrito en *Le Nouvel Observateur* que **La Entrevista, Apuntes de un Director de Cine,** es un *film pleno de desdoblamientos, de niveles, de dobles sentidos, de analogías; ni documental ni película evocativa, ni autocelebración ni novela, es un film dentro del film, narrado con un tono de confidencia al desgaire, en voz baja, para un público cómplice al cual el maestro invita a un slalom subjetivo en el tiempo. Un fresco típicamente felliniano.*

Otra vez Cinecitta se sumerge en la locura de Federico Fellini. De nuevo se airean los mismos temas recurrentes de su filmografía. Allí están Mastroianni y Anita Ekberg, como en su anterior película estaban Mastroianni y la Massina. Allí aparece, finalmente, el propio Fellini, objeto de entrevistas o, con bastantes kilos menos, en la silueta de un joven elegante que en pleno fascismo llega a Cinecitta para no marcharse nunca más.

Moscú, un nuevo deshielo

En el lapso de pocos meses, con ímpetu avasallante, la *perestroika* (reforma) soviética llega a las pantallas mundiales con su carga de denuncia contenida, represada durante años y a veces decenios. Provocando admiración, suspicacia, escepticismo o entusiasmo.

La Berlinale ha disfrutado de una obra que se califica de excelente, **El Tema** de Gleb Panfilow, realizado en 1979 y mantenido en el congelador desde entonces por la Asociación de Escritores que encontró ofensivo e irrespetuoso el argumento.

El Tema de Gleb Panfilow.

Y junto con él, la delegación soviética encabezada por el nuevo presidente de la Asociación de Cineastas, Elem Klimow, presentó **Chernobyl,** un documental estremecedor sobre la tragedia de la planta nuclear ucraniana que explotó en la primavera de 1986.

Se incrementan los síntomas de que las reformas acordadas en el XXVII Congreso del PCUS son más amplias y profundas de lo que querían creer los dogmáticos aquí y allá. Las contribuciones soviéticas al Festival Cinematográfico de Berlín han demostrado que, al menos sobre la política cultural de la Unión Soviética, sopla una brisa de libertad que podría llegar a convertirse en vendaval. Tal fue el comentario del *Deutsches Allgemeneines Sonntagsblatt* de Hamburgo.

Pero ha sido en Cannes, en esa auténtica catedral del Séptimo Arte mundial, que la muestra soviética ha producido mayor impresión. Han sido cinco largometrajes a los que se dispensó una cálida atención. Sobre todo **Arrepentimiento** del georgiano Tenghis Abuladze, relato presuntamente ficticio sobre la persecución policial stalinista de los años 30, en el que el público reconoce de inmediato a Beria como el villano que arrastra a la muerte a millones de ciudadanos.

Después, un reportaje del lituano Juri Podnieks titulado **¿Es Sencillo Ser Joven?** en el que por primera vez el mito de una juventud radiante, toda sonrisas, cede su lugar a un sincero planteamiento sobre los problemas que atormentan, también en aquel paraíso, a los muchachos: la droga, el alcoholismo, la delincuencia.

Los otros films son **Cartas a un Muerto** de Konstantin Lapushansky, de tónica antinuclear; **La Muerte de Ivan Ilich,** de Alexander Kaidanovsky, sobre una narración de Tolstoy, y **Mi Abuelito Inglés,** sátira de la directora georgiana Nana Georgadze.

Si esta oleada refrescante ha de ser efímera o consistente lo dirá la suerte de la política de *glasnost* (apertura) del nuevo liderazgo soviético. Ya hay motivos para ser desconfiados, porque no es original el proceso y ocurre cada vez que la claque política entrega el poder. Y así ocurrió un deshielo en 1956 cuando Krushev barría con sus competidores salinistas, y también a la caída de Krushev aprovechó Breznev para introducir algunas modificaciones cosméticas en aquel estado policial.

El cine, como siempre, habrá de reflejar y dar testimonio, de la sinceridad y profundidad de ese proceso.

Tercera edición del Premio Lorenzo Mendoza Fleury

Anuncio del veredicto del Premio Fundación Polar *Lorenzo Mendoza Fleury*, 1987. (Foto Vladimir Sersa).

Los ganadores del Premio Fundación Polar **Lorenzo Mendoza Fleury** 1987, son los físicos Gustavo Bruzual y Nuria Calvet, el biólogo Carlos Caputo, y los matemáticos Gerardo Mendoza y Gustavo Ponce Rugero.

Este reconocimiento, otorgado cada dos años, premia el talento, la creatividad y la productividad de cinco profesionales de las ciencias básicas. Para este año, siendo la primera vez desde su creación, una mujer, en la persona de la doctora Calvet, es distinguida con este galardón, único en su especie en Venezuela y Latinoamérica.

El Comité de Selección estuvo constituido por los doctores Misha Cotlar, Gabriel Chuchani, Eldrys Rodulfo de Gil, Ernesto Medina, Reinaldo Di Polo, Ignacio Rodríguez Iturbe y Rafael Rangel Aldao quienes, para el tercer período de otorgamiento del Premio, fueron los responsables de la difícil escogencia de los cinco científicos ganadores para este año. En esta oportunidad, como una innovación, después de afinar la selección, de 35 científicos propuestos a once candidatos a ganar el Premio, se hizo una consulta a nivel internacional que resultó muy satisfactoria para el Comité de Selección al constatar el reconocimiento y el aprecio que se tiene por nuestros científicos en el exterior.

La Fundación Polar se siente orgullosa, a través del **Lorenzo Mendoza Fleury,** de apoyar y estimular a quienes día a día están construyendo el futuro del país.

FUNDACION POLAR

Crítica Cinematográfica

El Escándalo

Esta última cinta de Carlos Oteyza recrea el caso de los petroespías, el cual conmocionó hace poco tiempo la conciencia nacional, habituada ya a las conmociones de la corruptela criolla. De allí que el título sea algo equívoco, sugiere más el clandestino desfloramiento de una señorita de sociedad del siglo pasado (¿recuerdan Camila?) que la venta de información en el multimillonario y obscuro negocio del petróleo internacional.

El argumento gira sobre el personaje Antonio Campos (Flavio Caballero), joven ingeniero de la industria petrolera nacionalizada, hijo de un prócer de esa Industria, popularizado inusitadamente por una pavosa cuña institucional y ascendido a gerente de comercialización, cargo que lo coloca en frente del árbol de la sabiduría del jardín del edén de los dólares. Con esta pista no es difícil inferir el resto. Ascenso y caída de un corrupto criollo. La caída es fuerte, no tanto por el castigo judicial (en estos casos se puede contar con una exclusiva generosidad), sino por la pérdida de poder en una sociedad que no acepta a los perdedores, pero sí el ganador aunque haga trampas.

Aunque el argumento sea fácilmente previsible, su virtud está en tratar de ser un relato sin dobleces innecearios para explotar la efectividad de la anécdota.

Lamentablemente, muchas veces, lo dramático es absorbido por lo discursivo, las sugerencias, por lo explícito. El personaje de la esposa de Antonio, Julia (Corina Azopardo), es recargado con todos los elementos de la sensibilidad social: asociación de vecinos, enseñanza de niños con problemas de aprendizaje; y, además, no se le perdona un momento en el cual lance un sermón sobre las necesidades de los niños, etc.

También algunos momentos decisivos pierden toda su posibilidad dramática, como la crisis de conciencia de Antonio, quien tiene que decidir entre su honradez y toda una vida de facilidades, tentado por el mefistofélico Arnaldo (Daniel López), quien le ofrece una cuenta en Boston a cambio de licitaciones arregladas.

El Escándalo de Carlos Oteyza.

Algunos personajes también ven su carga emotiva muy disminuída. Como el caso de la esposa de Arnaldo (Carlota Sosa) que merecía una pizca de desarrollo, bastaban unas pinceladas de escepticismo, pues se convierte en un personaje superfluo para la economía argumental.

El *Príncipe* (Juan Manuel Montesinos) es un personaje mucho más construido, un cínico y muy superficial artistócrata de la chulería, rico de posibilidades wildeanas, pero estropeado por una continua sobreactuación.

Sin embargo, en la mayoría de los casos, los actores están en papel sin redundantes estridencias. No se abusa de las facultades de comediante de Caballero para la risa fácil, sino que están sabiamente usadas para darle carne al personaje. Lo mismo puede decirse de Alejo Felipe en su papel de jefe de seguridad.

Aunque la tendencia general de la cinta es llevar a una reflexión más profunda sobre el problema de la corrupción, por sobre la tentación de la denuncia panfletaria, y alcanzar así una perspectiva más psicológica y sociológica, todavía el producto en su totalidad se resiente de cierta estética de película norteamericana para la televisión. En otras palabras, mucha anécdota, poca indagación interior de los personajes, confianza en los estereotipos, tomas convencionales y con sabor a folleto turístico.

Y uno llega a preguntarse si el tema de la denuncia en nuestro medio cinematográfico, tanto venezolano como latinoamericano, no tendrá el peligro de convertirse en el tema obligado y convencional de un *cinema de qualité*, es decir, una factura técnica profesional unida a temas interesantes, pero que realmente no molestan a nadie.

ELOY PASOLOBO

El Escándalo. Venezuela. 1987. *Dir.:* Carlos Oteyza. *Guión.:* José Ignacio Cabrujas y Carlos Oteyza. *Asis. dir.:* Oscar Lucien (*primer*) Ana María González (*segundo*). *Prod. ejec.:* Antonio Almeida. *Jefe prod.:* Helena Bocco. *Dir fot.:* Hernán Toro. *Dir. arte.:* Sigrid Jelambi. *Jefe son.:* Edgar Torres. *Mon.:* Freddy Veliz. *Mús.:* Pablo Manavelo. *Casting.:* Fernando Hernández. *Asis. prod.:* Geyka Urdaneta. *Prod. de campo.:* David Pernía. *Foq.:* Egly Quintero. *Asis. cám.:* Freddy Perales. *Jefe elect.:* Luis Rojas. *Maquin.:* Teodulfo Rojas. *Script.:* Asunción Blanco. *Inter.:* Corina Azopardo,.Flavio Caballero, Juan Manuel Montesinos, Daniel López, Cecilia Martínez, Alejo Felipe, Carlota Sosa, Lucía Riko, Mariano Alvarez, Cayito Aponte, Víctor Cuica, Félix Landaeta. *Comp. productora.:* Yekuana Films CA. *Lab.:* Bolívar Films. *Distribuye.:* M.D.F. Color, 35 mm.

Colt Comando 5.56 de César Bolívar.

Colt-Comando 5.56

Cuando una película no narra una historia sino una serie de tópicos abrochados por la necesidad de integrar la violencia, la droga, el sexo, la corrupción policial y el poder de la burguesía resulta un relato consabido, carente de calidad y de cualquier sugestión.

Así sucede, en efecto, a **Colt-Comando 5.56.** Ante todo, el guión no describe la peripecia particular de un policía concreto sino la síntesis de lo que sería el montaje perfecto para deducir fácilmente quiénes son buenos, corruptos o gafos. El guión arranca con el hándicap propio de situaciones típicas de los sociodramas, es decir, de planteamientos previstos y seleccionados en virtud de una intención "moralizadora". No hay, por tanto, personas, acciones humanas sino materiales prefabricados. Los protagonistas son modelos convencionales de alguna virtud o vicio. No aportan a la urdimbre dramática sus pasiones características sino los arquetipos o tesis que representan.

Con un guión así ni el montaje más dinámico o sincopado, ni el ritmo trepidante de la narración que palidece, por cierto, en numerosos trayectos, ni las ocurrencias de humor o los chispazos de buena interpretación, ni la actualidad del tema conseguirán rescatar la película. El propio montaje, rígidamente alterno, cinco minutos para los *buenos* y otros cinco para los *malos,* refuerza todavía más el maniqueísmo simplista de la propuesta ideológica.

El argumento de **Colt-Comando 5.56** hubiera gustado a Clemente De la Cerda. César Bolívar le dedica la película como homenaje póstumo a quien fue el mejor realizador del cine acción. Sin embargo falta precisamente lo que fue propio del cine de Clemente: el rescate de las historias como mural de vidas frescas, particulares. Lo hizo además con estilo crispado, inclemente. Pero **Colt-Comando 5.56** carece de originalidad. Se parece más a **Los criminales** (1982) que fue precisamente la peor película filmada por Clemente De la Cerda.

En este panorama pocas son las gratificaciones fílmicas que se ofrece al espectador. Desgraciadamente, parece que nuestro cine fuera hecho sólo para rebordear los estereotipos de los habitantes de los cerros. Aparte de excesivos y banales diálogos portadores de chistes y zoquetadas para dar fácil gusto al vulgo; aparte de la risa torpe y sádica que brota de la reiterada vejación y burla entre los propios policías; aparte del regocijo que puede provocar entre los marginales el constatar que la burguesía anida nidos de sabandijas; aparte de saciar, durante algunos momentos, el erotismo de los insatisfechos sexuales; aparte de esas risotadas que hacen gozar un puyero a quien ha pagado 25 bolívares, el saldo de **Colt-Comando 5.56** es la deserción de nuestro público clase media y alta de las pantallas que exhiban películas venezolanas.

Me resulta ya reiterativo tocar la misma alarma. Somos capaces de manejar la cámara, incluso de dirigir más o menos a los actores. Pero no sabemos relatar historias, densificar sus peripecias y vertebrarlas con eficacia, gusto, ritmo y sugestión en torno a una estructura interna. Es decir, todavía no sabemos escribir guiones fílmicos. Tenemos un cine sin guionistas.

Lamento igualmente la recurrente devaluación que siguen haciendo las películas de la mujer venezolana. Nuestro cine no progresa, anclado en un machismo telenovelero que aunque parezca que adora a la mujer, en el fondo, la maltrata, deforma y embrutece. **Colt-Comando 5.56** se ensaña con ellas. Aludo solamente a la actitud del policía Gumersindo Peña frente a: la pobre y desesperada madre de su hija, la amante, la puta, la secretaria, la amiga de una tarde, la dueña de la pensión donde reside y a quien asusta enseñándole sus atributos machistas. Ninguna mujer se salva, ninguna es normal, ni siquiera su propia mamá, gafa y doliente como todas las madres de nuestras películas. Cuánto perjudica a nuestro cine esta miopía e incapacidad para interpretar a la mujer.

La balacera final con que se castiga a los *malos* e inicia la catarsis del policía *bueno* no justifica la viveza de Gumersindo Peña, al fin y al cabo, policía, pícaro y bribón. Y por supuesto, porque desenmascare a los narcotraficantes no por eso la película es buena. Ni moral ni fílmicamente.

Colt-Comando no aporta nada original, cualitativa o novedoso.

CARMELO VILDA

Colt Comando 5.56. Venezuela. 1987. *Dir.:* César Bolívar. *Guión.:* Rodolfo Santana. *Asis. dir.:* Humberto Olivieri. *Fot.:* Rolando Loewenstein. *Mon.:* Nelson Bolívar. *Script.:* Luisa De La Ville. *Prod.:* Henry Ramos. *Prod. de campo.:* María Simonette Antoni. *Asis. prod.:* Arturo Montenegro. *Mús.:* Sonográfica. *Cám.:* Carlos Tovar. *Foq.:* José Gregorio González. *Asis. cám.:* Mauricio Contreras. *2° cám.:* Henry Guerrero. *Son.:* Nelson Bolívar. *Micrófono.:* Fablán González, Julio César Bolívar. *Maquin.:* Guillermo Uribe. *Jefe elec.:* Gustavo Montenegro. *Esce.:* Jazmín González. *Casting.* Claudia Chacón. *Maquill.:* Stella Jacobs. *Vest.:* Vilma Fuentes. *Maestro de armas.:* Juan José Rendón. *Efecs. espec.:* Luis Pérez. *Foto fija.:* Mariano Mohino. *Utilero.:* Vicker Rodríguez. *Inter.:* Pedro Lander, Nancy González, Luis Rivas, Yanis Chimaras, Henry Zakka, Amílcar Rivero, Jenny Noguera, Imperio Zammataro, Hazel Leal, Ricardo Blanco, Santiago Pumarola, Martha Carbillo, Romelia Agüero, Elisa Escámez, Rudy Rodríguez, Guillermo Feo, Ben Ami Fihman, José Pobeda, Scherezade, Iván Feo, Carlos Sánchez. *Comp prod.:* Cinearte / Formato 35. *Lab.:* Bolívar Films. *Distribuye.:* Blancica. Color, 35 mm.

Camila

Exhibida tardíamente en el país, **Camila,** relato basado en el trágico amor de una burguesa de alta sociedad bonaerense y su cura confesor, representó mucho más para el país del Sur que esta simple historia de amor. Sólo examinada contextualmente puede esta historia sobria y aceptablemente narrada, que arañó el Oscar en 1985, ver justificado un éxito que parece quedarle grande. Tal vez el principal mérito de su directora y libretista, María Luisa Bemberg, esté en haber sabido insertar el componente trágico del amor perseguido dentro de un marco histórico que lo valida. En el film, todo es claro. Camila y Ladislao son las emergencias punibles de una sociedad reprimida y represora a la que la mentalidad de la época por un lado y la tiranía de Rosas por otro, no tolerará su aventura pecaminosa.

En este sentido el libreto acierta en la primera parte trazando con rápidas pinceladas los roles en que cada personaje se desenvuelve. Es cierto, el film ya deja trascender aquí su incapacidad para ir más allá de este plano meramente pragmático privilegiado por sobre la profundidad psicológica. Estas carencias se ven acrecentadas en la segunda parte en que la fuga, arresto y persecución son rutinariamente contadas, confiando más en el vigor de la propia peripecia que en una hipotética y más rica originalidad narrativa.

Pero el interés del film, su oculta ambivalencia van más allá. Por un lado el momento en que el film sale en Argentina es una referencia clara a la denuncia de un pasado de intolerancia ciertamente más cercano que el período rosista (y ese penúltimo plano de la bandera argentina flameando sobre los dos fusilados es un saludable reconocimiento de las contradicciones argentinas). Por otro, de la misma forma que un año más tarde **La historia oficial** denunciaría la guerra sucia, **Camila** denunciaba la hipocresía del estamento religioso argentino —acaso el más vergonzosamente retrógado de toda América Latina—. Pero hay más, la película parte de un presupuesto simplista, la tiranía y autocracia de Juan Manuel de Rosas, sin tener en cuenta, (voluntaria o involuntariamente) que tras esa prepotencia cierta existió un proyecto antiimperialista que la oligarquía porteña lograría desarmar. Aquí como en la dos años posterior **Miss Mary** con Julie Christie, la Bemberg prefiere dejarse llevar por la corriente de pensamiento de la alta burguesía a la que critica con justeza pero sin profundidad antes que bucear en las causas más o menos próximas de un estado de cosas.

Finalmente cabe una reflexión no menos válida en nuestro contexto. **Camila** film argentino laureado internacionalmente que narra un hecho "escabroso" para el establishment religioso fue exhibida sin la menor presión o pronunciamiento de la iglesia ¿Por qué entonces, **Manuel** (1980) film venezolano de Alfredo Anzola de tema similar, espera aún una calificación (que difícilmente llegará) para ser exhibido en Maracaibo? ...Historias de pajas propias y vigas ajenas...

HECTOR CONCARI

Camila de María Luisa Bemberg.

Camila. Argentina. 1985. Color. 35 mm. *Dir.:* María Luisa Bemberg. *Guión:* María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijoo, Juan Bautista Stagnaro. *Prod. Ejec.:* Lita Stantic. *Prod. Asoc.:* Paco Molero. *Inves. Hist.:* Leonor Calvera. *Dir. Fot.:* Fernando Arribas. *Dir. Art.:* Miguel Rodríguez. *Vest.:* Graciela Galán. *Son.:* Esmeralda Almonacid. *Mús.:* Luisa María Serra. *Inter.:* Susu Pecoraro, Imanol Arias, Héctor Alterio, Elena Tasisto, Carlos Muñoz, Héctor Pellegrini, Claudio Galardou, Boris Rubaja, Mona Maris. *Comp. Prod.:* Co-producción Argentina (GEA Cinematográfica)-España (Impala). *Distribuye:* Blancica.

La Fuente de la Nostalgia

Dentro del fermental, inquieto y disparejo panorama del cine brasileño (conocido en Venezuela de forma escandalosamente fragmentaria) **La fuente de la nostalgia** viene a ocupar el lugar del drama intimista en torno a la mujer. El punto de partida es casi experimental; rastrear en la edad adulta, el comportamiento de tres mujeres, sin relación alguna entre sí, abandonadas tempranamente por su padre. Esta ausencia de la figura paterna actuaría como un condicionante dramático de las historias siendo además el único punto común de los tres personajes interpretados magistralmente por Lucelia Santos.

Esta base común se estructura con una gradación que podría ser de más a menos equilibrio emocional o lisa y llanamente más o menos salud mental. De la escritora incapaz de tener una relación estable sin que la referencia al padre in-

terfiera y destruya su(s) pareja(s) a la esposa posesiva y celosa insegura de su capacidad para retener a su marido y de ahí a la adolescente que permanece estancada en un eterno pasado, se extiende ante los ojos del espectador la gran sensibilidad de una actriz. Pero la pregunta que queda en el aire es: ¿qué más?

La fuente de la nostalgia parece ser un film experimento que se agota en sí mismo, incapaz de trascender el detalle casuístico, estancado en la media y corta distancia con que la cámara —sensible es cierto— de Altberg, observa (¿acorrala?) a Lucelia Santos, una y trina.

HECTOR CONCARI

La fuente de la nostalgia (Fonte da saudade). Brasil. 1986. Color. 35 mm. *Dir.:* Marcos Altberg. *Guión:* Julia Altberg. *Fot.:* Pedro Farkas. *Dir. Artis.:* Carlos Prieto. *Edit.:* Carlos Brajsblat. *Mús.:* Antonio Carlos Jobim. *Prod.:* Diadema Producoes Ltda. *Inter.:* Lucelia Santos. *Distribuye:* Embrafilme.

Marcos Alberg / Filmografía.
1974: **Noel Nutels.** 1977: **Phd Da Selva.** 1979: **Prova de fogo.** 1982: **Aventuras de um paraiba.** 1986: **Fonte da saudade.**

La fuente de la Nostalgia de Marcos Altberg.

Cocodrilo Dundee

Tarzán, Midnight Cowboy, Out of Africa... las referencias en **Cocodrilo Dundee** de Peter Faiman son tan transparentes que difícilmente puedan considerarse accidentales.

Así mismo, pocas películas han sido concebidas dentro de márgenes tan sabiamente comerciales, como esta producción australiana, sensación de la temporada 86 en los Estados Unidos, que derramó en taquilla más de 150 millones de dólares y levantó una ola de interés por lo que hasta entonces se evocaba como un territorio lejano, de gentes broncas y canguros saltarines.

Todo en **Cocodrilo Dundee** ha sido dosificado con mesura: la simpatía y calidez del propio protagonista-guionista es el soporte principal de la película pues existe en Paul Hogan una mezcla de candidez y malicia ante la cual nadie permanece indiferente; tenemos una heroína deliciosa, muy *up-to-date*, con una sensualidad que inunda la pantalla cada vez que sonríe; un trabajo fotográfico impecable, aunque demasiado turístico en ocasiones, que se regodea en el agreste panorama australiano para fijar el contraste con el ambiente igualmente salvaje de un New York que, por un milagro de esta película encantadora, hasta luce desprovisto de su violencia cotidiana.

El conjunto que resulta de tantos elementos es una historia agradable, sin mayores complicaciones, con un correcto apoyo del reparto y una atmósfera que apresa al espectador con igual fuerza que los saurios a los que Hogan enfrenta en sus correrías por el desierto.

Cocodrilo Dundee significa también, y no es el menor de sus méritos, la irrupción de una cinematografía nueva, que produce más de cuarenta películas anualmente y se ha venido abriendo paso en los festivales internacionales.

El éxito de Hogan estriba, tal vez, en su clima refrescante y de evasión, ante el cual sucumbe un público harto ya de rambos y hemoglobina.

Es por ello una obra sin pretensiones, recomendable, de las mejores que seguramente habrán de exhibirse durante el 87 en nuestras salas y de la cual resultaría extraordinario admirar una segunda parte, enmarcada en los mismos parámetros (...¡perdón!) de humor y simpatía.

ALBERTO VALERO

Cocodrilo Dundee de Peter Faiman.

Cocodrilo Dundee. Australia. 1986. Color. 35 mm. *Dir.:* Peter Faiman. *Prod.:* John Cornell. *Guión:* Paul Hogan, Ken Shadie y John Cornell. *Argumento:* Paul Hogan. *Prod. de Línea:* Jane Scott. *Mús.:* Peter Best. *Direc. Fot.:* Russell Bold, A.C.S. *Inter.:* Paul Hogan, Linda Kozlowski, Mark Blum, David Gulpilil, Michael Lombard y John Meillon. *Distribuye:* Twentieth Century Fox-MDF.

El color del dinero

En la película **El audaz (The hustler,** 1961) de Robert Rossen, con guión del mismo Rossen y de Sidney Carrol, basado en la novela de Walter Tevis, el protagonista principal (Paul Newman) es el brillante y joven jugador de billar Eddie "Fast" Felson, que termina mezclándose con la "gente equivocada", y, en consecuencia lo sacan y lo "retiran" del juego quebrándole los huesos de las manos.

25 años más tarde, Martín Scorsese toma al mismo personaje y sigue la historia en la actualidad. Aquí encontramos al maduro Felson dedicado al lucrativo negocio de la venta de bourbon "casero", de tan buena calidad que se mezcla muy bien con las marcas de prestigio y que el mismo Felson lo toma con gusto. Al mismo tiempo es el financista de jugadores de apuestas menores en el billar.

El color del dinero de Martin Scorsese.

Nos da la impresión que la vida de Felson en estos últimos 25 años ha transcurrido de una manera apacible, monótona y aburrida hasta que Felson oye por primera vez el choque de las bolas de billar jugadas por el joven Vicent Lauria, quien le recuerda el vigor de su juventud y su dominio del juego de billar. Aquí Felson presiente que tiene la oportunidad, quizás la última, para darle significado a su existencia, y al ver a Lauria jugar siente las vibraciones de hace 25 años, cuando él era el indiscutible as del billar. De allí que es lógico el ofrecimiento que le hace a Lauria para ser su entrenador, manager y financista.

Contrariamente a lo que el título de la película sugiere, y a lo que el mismo Felson afirma en un momento: "el mejor dinero es el ganado y no el trabajado", los protagonistas no van tras el dinero per se, sino más bien tras el juego, y tras la parte más perversa de este juego, que consiste en timar a la parte contraria para que siga jugando y aumente las apuestas, y no descubra sino al final que está jugando con un profesional (timador).

El color del dinero nos da una imagen realista de las condiciones actuales de un juego que perdió el lustre que tenía décadas atrás, y que sobrevive gracias a la persistencia de los jugadores que le quedan, y la transmisión por TV de estos eventos. Aquí el timado no es el pudiente o el poderoso, generalmente es un pobre diablo como el timador; no existen héroes ni villanos, todos están subordinados a una "moral" muy particular del juego.

Por eso es que Scorsese más que mostrarnos el juego, como lo hace Rossen en **El audaz,** quien hasta lo utiliza como elemento de suspenso, en **El color del dinero** nos muestra los efectos del juego sobre los personajes, sus motivaciones, sus comportamientos, sus sentimientos, y en definitiva a verdaderos seres humanos, comportándose como tales. Que sin duda contrastan con esos personajes insípidos, bobalicones y descerebrados a que nos tiene acostumbrados la mayoría del cine actual.

El trío Felson, Lauria y Carmen, funciona de una manera sorprendente. Scorsese logra establecer una interdependencia extraordinaria. Felson maneja a Lauria a través de Carmen, con tan buenos resultados que esta última casi maneja a Felson también. Pero, Scorsese lo hace con mucho cuidado y mesura, y crea una tensión latente que necesariamente tenía que llegar a su fin. Fin éste que no es producido únicamente por la humillante derrota del "estratega" Felson por un timador en la mesa de billar, sino que Felson estaba ya incómodo con las dificultades para manejar a Lauria, y más incómodo todavía por las actitudes provocativas de Carmen hacia él, y quizás lo más determinante, sentía ya la necesidad de regresar a la acción, a las mesas de billar, como en los viejos tiempos.

Uno de los logros de la película es sin lugar a dudas la actuación, Scorsese casi siempre ha tenido un ojo muy especial para colocar al actor apropiado en el personaje apropiado. Paul Newman está estupendo, su personaje está a la medida de sus capacidades, tanto física como psicológicamente. Al recordar **El audaz,** sentimos la extraña sensación de ver a un personaje madurar, de verdad, en la pantalla. Igualmente, el joven Tom Cruise, aunque no llega a la altura de Newman, tampoco se queda corto, este es un ejemplo de lo que un buen guión, un buen personaje, y un buen director pueden hacer para un actor. Clase aparte es la novel actriz Mary Elizabeth Mastrantonio su personaje es lo que le da cohesión y esa tensión inesperada a la relación del trío, su sensualidad felina, de miradas austeras pero provocativas, le dan a la película una carga sexual poco común.

El Color del Dinero, no es un remake de **El Audaz,** el único hilo conductor es el personaje de Paul Newman. Además de los 25 años transcurridos, el mundo de Rossen es muy diferente al mundo de Scorsese, y aquí no se trata únicamente de la lógica discrepancia entre generaciones, (todavía existen muchos directores estadounidenses que tienen la misma concepción anglosajona del mundo como la tenía Rossen en 1961, a pesar de los años, del Black Power y de la guerra de Vietnam), sino que Martin Scorsese está dentro de un pequeño grupo de directores estadounidenses de ascendencia católica conformado por Brian De Palma y Francis Ford Coppola de padres católicos italianos, Robert Altman de una familia católica alemana de Kansas City, y Scorsese de origen siciliano.

Este grupo de realizadores que examina a los Estados Unidos con sus películas difiere emocionalmente de la mayoría de los directores anglosajones. De tal suerte que este cuarteto se ha convertido en la referencia obligada de los sentimientos de los estadounidenses del final de la década de los 60 hasta parte de los 80. Lamentablemente Coppola con el descalabro económico de su Zoetrope Studios y la poca rentabilidad de la costosa **Apocalpsis Ahora,** tuvo que cambiar de rumbo; el ascenso de Reagan y el conformismo de la audiencia, obligó a

Altman prácticamente a retirarse. Aparentemente los menos afectados han sido De Palma, que sigue trabajando dentro de su estilo, y Scorsese, que a pesar de la poca rentabilidad de algunas de sus películas puede seguir produciendo.

El Color del Dinero nos recuerda a la memorable **Calles Peligrosas,** la película más cercana a Scorsese por sus elementos autobiográficos, y que todavía se mantiene en el tope de su filmografía, a pesar de sus excelentes películas posteriores como **Taxi Driver** y **Toro Salvaje.** Lauria tiene ciertos rasgos de Johnny Boy (Robert De Niro) de **Calles Peligrosas,** por su desprendimiento y cierto anticonformismo, aunque Johnny Boy lleva su anticonformismo hasta el extremo y el de Lauria al final se diluye. Indudablemente que **Calles Peligrosas** es una película mucho más compleja, con una estructura y unos planteamientos que estaban más cercanos a un determinado cine europeo (específicamente a **Rocco y sus hermanos** de Visconti). **El Color del Dinero** está dentro de lo mejor que puede producir el cine estadounidense y afortunadamente dentro de este cine, Scorsese sigue siendo Scorsese.

CARMELO ORTEGA

El color del dinero (The color of money). Estados Unidos. 1986. Color. 35 mm. *Dir.:* Martin Scorsese. *Prod.:* Irving Axelrad y Barbara de Fina. *Guión:* Richard Price, basado en la novela de Walter Tevis. *Dir. Fot.:* Michhael Ballhaus. *Dir. Prod.:* Boris Leven. *Edición:* Thelma Schoonmaker. *Diseñ. Vest.:* Richard Bruno. *Prod. Asoc.:* Dodie Foster. *Dec. Set:* Karen O'Hara. *Sup. Son.:* Skip Lievsay. *Cám. Oper.:* Frank M. Miller. *Script:* Sioux Richards. *Inter.:* Paul Newman, Tom Cruise, Mary Elizabeth Mastrantonio, Helen Shaver, John Tuturro, Bill Cobbs. *Comp. Prod.:* Touchstone Pictures / Siver Screen Partnes II. *Distribuye:* Blancica.

Después de Hora

Martin Scorsese perteneció a la generación de los realizadores del cine norteamericano de la década de los setenta, la cual planteó un tipo de cine conectado a la problemática histórico-existencial del hombre como ente social. Así pues, aquella generación trascendió el sentido sustancialmente gratificador del cine comercial, y ello se evidencia, en la renovación estético-formal del cine de género, en donde, por ejemplo, la proposición temática bélica de **Apocalipsis now** (1979), de Francis Ford Coppola se opone a los **Boinas verdes** (1967), de John Wayne, que no es más que una apología al héroe yanqui, algo así como una especie de guerra entre indios y vaqueros, en donde los *indios vietnamitas* llevan la peor parte. De modo que, Scorsese se ubica en aquella generación de directores que conforman el cine norteamericano actual, entre los que figuran: Hall Ashby, John Milius, Brian de Palma, y el propio Coppola, sólo para nombrara algunos (1). Como dato adicional, señalemos también, que al ingenioso Scorsese lo acompaña un corpus filmográfico de excelente factura. Basta con recordar: **Alicia ya no vive aquí, El toro salvaje, El taxista y Después de hora,** objeto de la crítica en cuestión.

Después de hora de Martin Scorsese.

Aparte de la virtuosa dirección de Scorsese en **Después de hora** no podemos soslayar que el guión cinematográfico de dicho film, ostenta una interesante construcción narrativa, reforzado por los recursos dramáticos del azar y el humor negro, que ciñen al universo cerrado de la calle 158 Spring, en donde Paul experimenta una radical dicotomía existencial: de una mañana gobernada por una patológica tranquilidad laboral, como procesador de textos, ingresa a una vida noctámbula que sobrepasa los límites de la realidad. Es importante destacar también que en **Después de hora** se retoman algunas constantes estético-formales de la extensa filmografía de Scorsese. Por ejemplo, el mundo nocturno, suburbano y violento de **El taxista** se connota, de nuevo, en este film; y, se inicia cuando Paul toma precisamente un "taxi" que a gran velocidad (cámara rápida) en zig-zag, lo conduce a su cita con Marcy, la chica de los pisapapeles.

Después de hora fue concebido como un típico producto de laboratorio, en donde las mujeres ejercen conductas neuróticas, en función de las situaciones tragicómicas que deben sucederle a Paul. Quizás dicho esquematismo dramático se constituye en un punto cuestionable, en tanto, puede tender a monopolizar la atención del espectador hacia el nivel del entretenimiento en perjuicio del nivel crítico social que promueve el film en cuestión, mediante la dialéctica de lo absurdo. No obstante, a esta hipotética advertencia que emerge del pacto comunicacional "espectador-film", en **Después de hora** subyace, más allá del franco entretenimiento, una proposición crítica que simplifica y caricaturiza en tono alegórico (y, por tanto diferente al tono directo de **El taxista** o **El toro salvaje**) la crisis del hombre en su sociedad automatizada y homogeneizada por el reino tecnológico. En tal sentido, este film descarta de plano el *happy end* o el *american way of life,* para proyectar su temática en: (a) la soledad del hombre, que a propósito de Paul se reafirma al ser sacudido por las relaciones frustrantes con el grupo de mujeres desequilibradas que se debaten en la noche suburbana, recuérdese el caso de Marcy, la joven que se suicidó con somníferos, y de Julie la dibujante de sentimientos inestables que responsabilizó a Paul de los robos del vecindario; (b) el hombre albergado en su "mismisidad cotidiana" o dicho en otros términos, mediatizado por el trabajo alienante y por las horas de ocio carentes de creatividad, a nivel estrictamente cinematográfico —Scorsese nos sugiere la monotonía de una mañana de labores, cuando el film introduce su historia mediante el uso del *dolly-side,* movimiento de cámara que con cierta celeridad devela la amplitud y uniformidad del recinto, donde Paul enseña a un joven a manipular una computadora, asimismo, habría que destacar, en esa misma secuencia, los planos detalles de las teclas, la pantalla de la computadora, el teléfono, y uno que otro detalle corporal, que presentados oportunamente contribuyen a subrayar la atmósfera impersonal del trabajo en la era tecnológica—; (c) el arte como esperanza liberadora del hombre. se alegoriza en este film, cuando la vieja del *Club Berlín* moldea a Paul en estatua para salvarlo del linchamiento, consecuentemente, al ser hurtado "como estatua" por los auténticos ladrones del vecindario, se vuelve a reafirmar el sentido liberador del arte, en tanto que de nada le valió a Paul su raciocinio para salir por sus propios medios del caos en que se vió envuelto; (d) y finalmente, la violencia psicológica, que a un paso de la violencia física, se manifiesta en forma de temores, ilusiones mentales y depresiones patológicas, en torno a los personajes femeninos que interaccionaron con Paul.

(1) ESPADA, Gutiérrez, **Historia de los medios audiovisuales.** Ed. Pirámide, 1980. p.p. 335.

GUSTAVO HERNANDEZ DIAZ

Después de hora (After hour). Estados Unidos. 1986. Color. 35 mm. *Dir.:* Martin Scorsese. *Produc.:* Amy Robinson, Griffin Dunne y Robert F. Colesberry. *Prod. Asoc.:* Deborah Schindler. *Guión:* Joseph Minion. *Direc. Fot.:* Michael Ballhaus. *Edit.:* Thelma Schoonmaker. *Diseñ. Vest.:* Rita Ryack. *Mús.:* Howard Shore. *Dir. Art.:* Stephen J. Lineweaver. *Util.:* Tom Allen. *Oper. de Steadicam:* Larry McConkey. *Maquill.:* Valli. *Peinados:* Medusah. *Inter.:* Rosanna Arquette, Verna Bloom, Thomas Chong, Griffin Dunne, Linda Fiorentino, Teri Garr, John Heard, Richard Cheech Marin, Catherine O'Hara. *Comp. Prod.:* Una producción Double Play. *Distribuye:* MDF.

Terciopelo Azul

El comienzo de la última película de David Lynch es realmente antológico. Digno de lo mejor de la simbología *underground*. Un ambiente empalagosamente idílico de los años cincuenta (o sesenta). Lirios bajo un cielo recargado de azul, al fondo una hogareña cerca de madera primorosamente pintada. La seguridad ciudadana es protegida por un sonriente policía. Un carro bomba desde el cual nos saluda un gentil bombero. Un señor riega su jardín. A la manguera se le obstruye el paso de agua. Símil con la obstrucción de paso de sangre al cerebro. Posible émbolo. Cae al suelo. Bajo la grama unos voraces insectos amenazan la flora del jardín.

Tanto el clima misteriosamente bucólico de esta obertura como el clima inquietante que luego alcanza en general la puesta en escena, son realmente excepcionales. A partir de la oreja seccionada que descubre Jeffrey pasando por el sadomasoquismo de Dorothy se promete el descubrimiento de un mundo demasiado terrible para exponer abiertamente. Pero allí viene la decepción. No hay tal mundo amenazador. Es un espejismo la existencia de esa dimensión atractivamente temible que se oculta tras la frágil cáscara que nosotros llamamos realidad.

Los últimos minutos de la película nos descubren que ese mundo nostálgico de hace dos o tres décadas, el mundo de Archi y Torombolo, es el verdadero mundo. Lo que la trama había sugerido, la entrada al infierno, no pasa de una aventura policial digna de T.J. Hocker. Unos delincuentes comunes que traficaban con droga y quienes chantajeaban sexualmente a Dorothy con el secuestro de su hijo y su esposo. Delincuentes que eran simbolizados con los insectos del jardín.

Pero este es el efecto general de superponer dos registros de lectura. Tratemos de separarlos. El primer registro es el más rico. Está caracterizado por un ambiente denso, una atmósfera cargada de sugerencias, la expectativa de una verdad disolvente. Esta lectura invita a esperar un rompecabezas. Y uno se apresura a recolectar posibles piezas: registrar los nombres de las calles, esperar la intervención del dependiente ciego, sospechar del convalesciente padre de Jeffrey, etc.

Terciopelo azul de David Lynch.

Esta lectura está representada por Dorothy (Isabella Rossellini), quien es una invitación a la piedad y al abismo. Quien es cruelmente humillada y siente deseos de transferir esa humillación a otros. Como complemento está la pasión de Jeffrey, pulsión de *voyeur* mezclada con detectivismo aficionado. Este muchacho parecía condenado a una complicidad con Dorothy, quien a su vez se hallaría en una patológica complicidad con Frank (Dennis Hooper), un personaje malhablado y cuya buena construcción dramática rebosa de perfidia.

La otra lectura está representada por la noviecita de Jeffrey, una rubiecita huesuda que encarna la castidad. La misma a quien el propio Jeffrey le promete que va a rescatar a Dorothy, mientras una iglesia (¿coincidencia?) dejaba escapar acordes de música sacra. Ella es hija del policía que ayuda a resolver el caso. Esta muchacha representa una lectura sin matices, tan plana como su anatomía, la alegoría bucólica de la obertura, pero sin los acentos underground que le habíamos asignado.

Por esta vía, poco a poco, se va descubriendo un plan en complicidad con la policía, un negocio de tráfico de drogas, no pasa de la mínima corrupción de un torpe oficial. Es desechada cualquier sospecha de un complot general que implicara a los notables y fuerzas vivas de la comunidad. Un personaje misterioso, el "hombre bien vestido", quien promete esconder una sorpresa definitiva, termina no ser otro sino Frank, lo cual no sorprende a nadie. Todo esto implica que el mal estaba muy bien delimitado a éste, sus secuaces y a un policía.

Otro elemento desaprovechado es el ocultamiento del niño de Dorothy. Elemento demasiado tentador como para no sospechar de una deformidad o un equívoco. Pero, al final, resulta un hermoso bebé que hubiese sido mejor utilizado en un comercial de compotas.

La moraleja de la cinta sería la misma que la de la alegoría del sofista Pródico de Ceos quien oponía, en la elección de Hércules, dos hermosas jóvenes, una recatada y virtuosa, y otra desenfadada y voluptuosa. Y el mítico forzudo terminaba eligiendo el bien y desdeñando el vicio. Así de trivial.

Lo terrible, entonces, se reduce al triunfo definitivo de aquel mundo de placidez por el *american way of life:* sonrisas de cuña de pasta dentrífica, bungalows con cesped correctamente rasurado, honradísimos servidores públicos. Mundo de muchachos rubios y saludables que no se cuestionan el ir a Asia a destruir pobres villorios.

Olvidemos la otra cinta, la maldita, que habíamos construido a partir de omisiones y obscuridades. Celebremos la complacencia de la buena ciudadanía. Pero celebremos también, esta vez sin ironía, la relativa mejoría de Lynch, quien ha progresado desde su completa amputación de toda la poesía cósmica a **Dune**, hasta una poética de sugestiva sordidez en **Terciopelo azul**, la cual tiene un valor a propio aunque la cinta en general concluya en una postal de ciudad de provincia.

Seamos optimistas, tal vez lleguen los petirrojos y exterminen, de una vez por todas, las alimañas que corroen el jardín estético de Lynch.

ELOY PASOLOBO

Terciopelo azul (Blue velvet). Estados Unidos. Color. 35 mm. *Dir. y guión:* David Lynch. *Prod:* De Laurentis Entertainment Group. *Prod. Desig.:* Patricia Norris. *Prod. Ejec.:* Richard Roth. *Dir. Fot.:* Frederick Elmes. *Son.:* Alan Splet. *Edic.:* Duwayne Dunham. *Mús.:* Angelo Badalamenti. *Inter.:* Kyle Maclachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper, Laura Dern, Hope Lange, Dean Stockwell. *Distribuye:* Blancica.

La Mañana Siguiente

Nunca te fíes de la primera impresión o las apariencias engañan parece ser la clave de esta película de suspenso que nos conduce desde el punto de vista subjetivo del personaje representado por Jane Fonda que no en vano tiene dos (hasta tres) nombres: el artístico y el real, el de la apariencia y el verdadero. Esta es una constante que observamos en los tres personajes: una es la imagen que tenemos de ellos al comienzo y la otra, muy distinta, hacia el final.

Cuando Alex o Alexandra o Jane Fonda (cualquiera de ellas) despierta junto a un cadáver, sin recordar como llegó ella a este sitio, todos, incluyéndola, dudamos de su inocencia. Ella debe probarnos que no lo hizo, porque según la "primera impresión" ella es una degenerada (¿drogadicta?, ¿alcohólica?, ¿promiscua?). Todos sus actos subsiguientes, producto de la desesperación, parecen confirmar el prejuicio creado. Cuando se encuentra con el personaje interpretado por Jeff Bridges, también nos dejamos llevar por el preconcepto: la ropa, el carro, las actitudes ordinarias, el aparente racismo, todo nos lleva a formarnos juicios negativos. Lo mismo ocurre con Jacky (Raúl Julia). El es el "claro" de la historia, el ecuánime, el hombre serio que sabe lo que quiere y hacia donde va, lo que posteriormente resulta cierto pero en el sentido contrario que creímos al principio. Y nuevamente nos dejamos engañar por "la primera impresión".

Poco a poco, con un guión bien estructurado, Lumet nos lleva de la mano, paso a paso, alternando los puntos de vista subjetivos, haciendo que sospechemos de uno y otro personaje, comprendiendo de pronto, para confundirnos enseguida, mientras la verdad de cada uno sale a la luz.

Y cuando por fin sabemos quién "asesinó el cadáver" del comienzo, y por qué también caemos en cuenta de que el "racista" no es tal. Comprendemos el comportamiento de la que suponíamos descarriada y la claridad de Jacky nos deja atónitos: parecía honesto, víctima de la discriminación latina y resulta ser el frío y calculador victimario.

La mañana siguiente de Sidney Lumet.

Y por si alguien tiene dudas acerca del tema, sólo tiene que observar al cuarto personaje: la novia de Jacky, hija de un juez, de familia con *pedigree* y objeto de un sucio chantaje producto de actividades no muy limpias. Y nuevamente estamos frente al prejuicio de la "primera impresión". ¿Quién iba a pensarlo de ella, verdad?

Hay otras lecturas en este film. Estamos ante un enigma policial, ante el terror de lo desconocido: un cadáver se desplaza por la ciudad, un día con su noche perdidos en la memoria de una mujer, un crimen y dos víctimas, una sociedad en decadencia, corrupción, policía ineficiente (una imagen de la policía de Los Angeles no muy ortodoxa), en fin, un panorama no muy alentador. Y al final, el amor, siempre el amor, salva a los personajes que parecían caer hacia el vacío.

Sin mucha profundización psicológica, pero con precisión y limpieza narrativa, excelentes actuaciones y detalles de experta dirección, **La mañana siguiente** satisface sin trascender.

ELA DINES

La mañana siguiente (The morning after). Estados Unidos. Color. 35 mm. *Dir.:* Sidney Lumet. *Prod.:* Bruce Gibert. *Prod. Ejec.:* Faye Schwab. *Prod. Aso.:* Wolfgang Glattes. *Argumento:* James Hicks. *Guión:* James Hicks, Jay Presson Allen y David Rayfiel. *Dir. Fot.:* Andrzej Bartkowiak. *Mús.:* Paul Chihara. *Inter.:* Jane Fonda, Jeff Bridges, Raúl Julia. *Comp. Prod.:* Lorimar Motion Pictures. *Distribuye:* Blancica.

Te amaré en silencio de Randa Haines.

Te amaré en silencio

Mientras que en las carteleras cinematográficas venezolanas abundan las promociones de películas de aventuras, acción, violencia —los **Halcón, King Kong II, Pelotón** o la criolla **Colt Comando 5.56**— hay sólo dos filmes que sirven de bálsamo a tanto bombardeo: se trata de **Hannah y sus hermanas,** llevada a cabo por el genio de Woody Allen y una película simple como **Te amaré en silencio,** adaptada para el cine de una obra teatral de Mark Medoff —*Children of a lesser god*—. El filme de Randa Haines no tiene ni punto de comparación con el de Woody Allen, excepto en el que ofrece cierta paz al espectador, aunque no le exige la complicidad ante la ironía y el ejercicio intelectual que permite la obra alleniana, pero, por lo menos, permite la permanencia en la sala sin sobresaltos, en una actitud que deja llevarse por una historia romántica.

El argumento que nos presenta **Te amaré en silencio** es tan simple como que un profesor de un instituto para sordos se enamora de una joven sordomuda, aparentemente sin ambiciones, a la que no le gusta aprender a hablar, sino que pretende que los demás se hagan entender por gestos, para comunicarse con ella, y que se conforma con realizar las tareas domésticas del colegio, a pesar de poseer una inteligencia fuera de lo corriente.

El ritmo de la película es totalmente lineal, con algunas escenas que tratan de ser violentas, en donde, a falta de la palabra y de la voz, se impone el gesto como único vehículo de esa violencia, manipulado por una joven rebelde y "malgestuada" (ya que no podemos decir "malhablada"). Las secuencias de la presentación del personaje femenino en la cocina y la de la revelación de todo el problema, en la biblioteca del instituto, son ejemplos más que suficientes para demostrarlo. También existen momentos donde se impone la sensualidad de la joven, como las secuencias del baile en el restaurante o la salida presurosa del cine.

A medida que el filme se desarrolla, y luego de los intentos estériles de Leeds (William Hurt) por convencer a Sarah (Marlee Matlin) para que aprenda a hablar, conocemos todo el problema familiar y psicológico que se lo impide. Criada en el seno de una familia burguesa, un padre que rechaza a la hija incapacitada, una madre que la odia por haberla apartado del padre, una hermana que la comercializa con sus amigos, y una voz desagradable que sale de sus cuerdas vocales para provocar la burla de los oyentes "normales". Todo esto convierte a una joven inteligente en un ser huraño, violento, siempre a la defensiva, totalmente desconfiado y desprovisto de ambiciones. Un ser que se esconde en un mundo de silencio, cuya única paz es encontrada en el relax que le proporciona la piscina del instituto.

Cuando Sarah conoce a Leeds, se abre ante ella un mundo desconocido: el respeto, el valor de sí misma, las ganas de superarse, de autoestimarse, surgen en su vida. Pero no acepta hablar y toda la película sólo le arranca un alarido que conmueve más por el dolor que manifiesta que por las ganas de expresarse. Ese alarido es un resumen de toda su vida, de todo su rencor, de toda su impotencia. A Sarah le costará confiar en Leeds, pero lo logra y son felices para siempre. Así lo anuncia su reencuentro en un muelle, donde se besan a la luz de la luna, acompañados con un fondo musical romántico.

Las actuaciones son buenas, llevadas de la mano de una directora sobria. La fotografía, la música y los encuadres se complementan, presentando una película rosa, dulce, casi melosa, casi cursi.

Claro que trabajar con sordos no es tan fácil, y para el espectador se hace cuesta arriba ver tanto movimiento gestual y oir a William Hurt repitiendo no sólo sus diálogos, sino traduciendo los de su compañera. Este último punto, produce en el receptor un cansancio visual que no permite el total disfrute de la película.

Te amaré en silencio no trata como tema central el problema de una minoría de sordos ante la indiferencia de los "normales". Es cierto que el espectador se inmiscuye en un mundo en el que no se penetra todos los días, pero el conflicto principal planteado es el de la individualidad de la pareja, la defensa de los distintos mundos que viven dos personas, las distintas vivencias, los distintos amores y odios, las distintas realidades y sueños que otorgan a cada uno un mundo personal que no desaparece con la convivencia ni con la ayuda de la otra persona.

En dos líneas, podemos decir que se trata de una historia de amor, con final feliz, como debe ser en toda historia rosa, donde una cenicienta encuentra al príncipe que tiene la llave de su felicidad.

LILIANA SAEZ

Te amaré en silencio (Children of a lesser god). Estados Unidos. 1986. Color. 35 mm. *Dir.:* Randa Haines. *Prod.:* Burt Sugarman y Patrick Palmer. *Guión:* Hesper Anderson, basado en la obra de Mark Medoff. *Inter.:* William Hurt, Marlee Matlin, Piper Laurie, Philip Bosco, Bob Hitterman, E. Katherine Ker, Linda Bove. *Comp.: Prod.:* Paramount Pictures. *Distribuye:* Blancica.

Peggy Sue, su pasado la espera

Como Alicia, Peggy se enfrenta al espejo. Está peinándose y observando su imagen reflejada, pero la cámara está ubicada frontalmente y tenemos la impresión de que Peggy nos observa; o mejor, tenemos la impresión de observarla desde dentro del espejo. Pero, un momento, es imposible que la cámara esté ubicada frontalmente al espejo; de ser así podríamos observar todo el equipo técnico y humano. Entonces, ¿de qué se trata? ¿Acaso la cámara está disimulada de alguna forma? Pues no. Lo que pasa es que tal espejo no existe realmente. Coppola nos ha engañado y ha jugado al mago colocando a los actores y los objetos delante de réplicas exactas. El actor principal es doblado en apariencia y movimientos por otro actor y sólo quien cae en cuenta que de otro modo tendríamos que ver cámara y equipos reflejados en el espejo, descubre este efecto de ilusionista con el que Coppola inicia y termina su **Peggy Sue...**

Peggy Sue, su pasado la espera de Francis Ford Coppola.

¿Para qué se tomaría Coppola todo este inmenso trabajo que sólo unos pocos espectadores detallistas notarían? Quizá para anunciar de algún modo el tono mágico de la historia que vamos a presenciar. Puesto que si deseamos emparentar este film con alguno anterior del mismo director sólo podríamos relacionarlo a **One from the heart.**

En aquella película filmada totalmente en estudio, llena de juegos de iluminación y transiciones de una escena a otra a través de efectos teatrales, Coppola inicia una nueva etapa en su trabajo. Una etapa en la que la interioridad de sus personajes cobra importancia por sobre su entorno psicológico y social, incluso político.

El realizador parece ahora más interesado en las vivencias específicas de cada personaje; personajes cotidianos por demás. Tipos, pero no estereotipos, o acaso estereotipos más bien que tipos.

De cualquier modo vemos que la aproximación a los seres vivos dentro del film es ahora enfrentada con cierta simpatía, cierta complicidad evidente. Atrás quedaron los personajes duros y distantes de **El padrino** o las máquinas frías y programadas de **Apocalipsis...**

En esta **Peggy Sue...** no adivinaríamos nunca al director de aquellas películas que lo colocaron en el lugar que ocupan los grandes realizadores contemporáneos. Son otras sus preocupaciones, es otra su intención. Ahora basta con divertirse y divertir.

¿Se trata de banalizarse? No necesariamente. **Peggy Sue...** nos enfrenta a una posibilidad interesante de confrontación ante nosotros mismos y nuestro pasado. El simple curiosear en la vida de una mujer que tiene la oportunidad de volver a su pasado y al mundo que conoció cuando adolescente, pero desde la perspectiva de adulto, nos da la posibilidad de revisar mucho de nuestra propia vida; basta con que pensemos en ello sin necesidad de profundizar mucho.

Exagerando un poco podríamos remitirnos a las relaciones de poder dentro de la familia, al sentimiento de culpa, al concepto de respeto entre los integrantes del núcleo social. Lo que nos divierte simplemente, podría también hacernos revisar algunas vivencias y hasta algunos conceptos.

En todo caso **Peggy Sue...** fue concebida para divertir y no para hacer reflexionar y es interesante la forma como es resuelto este primer propósito. Enfrentar un guión inteligentemente, considerando al espectador de igual manera no es lo típico en la industria cinematográfica y es aquí donde destaca la mano del director y del realizador brillante.

A diferencia de Spielberg con su **Volver al futuro,** Coppola, que ha realizado una película en poco comparable a la del Rey Midas, consigue un film con muchas más cualidades artísticas, apoyándose en su capacidad como creador más que en la capacidad de asombro del espectador.

La carga dramática del film es intensa. Aquí una vez más descubrimos la mano de un hombre con una visión nada superficial de las cosas. Quizá el mismo guión en manos de otro puede dar como resultado un cursi melodrama sin posibilidad alguna de salvación.

La fotografía y la dirección artística lograron crear una apropiada atmósfera de presagio que induce a pensar en el

desenlace del film pero que nunca lo anticipa como resolución evidente.

Peggy Sue... es también la prueba de que un film puede, sin que nadie se lo proponga, obligar al espectador a reflexionar mientras cae en la trampa de la fascinación cinematográfica.

RODOLFO GRAZIANO

Peggy Sue - Su pasado la espera (Peggy Sue got married). Estados Unidos. Color. 35 mm. *Dir.:* Francis Ford Coppola. *Prod.:* Paul R. Gurian Zoetrope Studios. *Guión:* Jerry Leichtling y Arlene Sarner. *Prod. Ejec.:* Barrie M. Osborne. *Dir. Fot.:* Jordan Cronenweth, A.S.C. *Diseño:* Dean Tovoularis. *Edic.:* Barry Malkin *Mús. comp. y dir.:* John Barry. *Disñ. Vest.:* Theadora Van Runkle. *Inter.:* Kathleen Turner, Nicolas Cage, Barry Miller, Catherine Hicks, Joan Allen, Kevin O-Connor, Jim Carrey. *Distribuye:* Tri-Star Pictures-Rastar MDF.

Hannah y sus hermanas

Entre las líneas maestras que atraviesan la filmografía de Woody Allen, hay una que se ha ido destacando paulatinamente, hasta convertirse quizás en la más importante de todas. En ella, un individuo excepcionalmente sensible ante los aspectos hostiles, absurdos y monstruosos del mundo, libra un combate desesperado consigo mismo, a fin de no convertirse en un psicópata cargado de miedo, resentimiento y odio. La vía primaria para lograr esos difíciles objetivos es la de un humor agridulce, que permite el acercamiento a fieras tan temibles como la muerte, la traición, el fracaso, la cobardía, la ingratitud o la soledad, e incluso permite darles unas palmaditas, a través de un chiste. Es un modo oblicuo de aproximación, que elude el enfrentamiento directo y seguramente catastrófico, pero que paga su relativo éxito con una desmesurada cuota de melancolía.

La tendencia descrita no era muy evidente en las primeras películas de Allen, aunque se notan atisbos en **Take the money an run** (1969) y **Bananas** (1971). Donde aparece por primera vez de manera abiertamente explícita es en el guión de **Play it again, Sam** (1972), y desde entonces hasta ahora se ha hecho cada vez más marcada. Al acentuarse en sentido expresivo, la mencionada orientación ha acentuado también su carga ética, en dos direcciones básicas. La primera le exige al héroe —o antihéroe— una suerte de desgarrada opción por el amor, la tolerancia, el perdón y la esperanza, contra todas las apariencias que parecen recomendar la inquina, el rencor, la venganza y el pesimismo, e incluso contra las inclinaciones hipo-

Hannah y sus hermanas de Woody Allen.

condríacas, paranoicas y derrotistas que plagan la naturaleza interior del personaje. La segunda impone al protagonista un reto todavía mayor, que es el de ahogar su descomunal soberbia, para no asumir poses pedantescas de genio artístico, santo existencialista, pensador profundo o mártir de la vida. Posiblemente sea en esta segunda dirección de su compromiso ético-estético donde se halla la clave que explica muchos de los ataques lanzados contra la obra de Allen, por parte de la crítica aparentemente más brillante y lúcida. En efecto, para neutralizar su propia vanidad intelectualoide, Woody Allen no ha encontrado mejor camino que el de burlarse de ella, a veces de modo realmente sangriento. Pero no todos los que padecen de esa vanidad están dócilmente dispuestos a aceptar tales burlas; en los medios "culturosos" la ironía está muy bien vista, siempre y cuando se dirija contra los demás.

Hannah y sus hermanas es el escalón más alto alcanzado hasta ahora, en una evolución cuyos hitos eran nada menos que obras tan extraordinarias como **Annie Hall** (1977), **Manhattan** (1979), **Stardust Memories** (1980), **Zelig** (1983), **Broadway Danny Rose** (1984) y **The purple rose of Cairo** (1985). La afirmación de que se trata del escalón más alto se sustenta en su perfecta armonía, que integra una compleja pluralidad de tramas, momentos, ambientes, situaciones y planteamientos, sin que en ningún instante parezca haber complicación ni enredo, sino una fluida y sencilla unidad, fácil de seguir y disfrutar. Entre otros pequeños dramas, excelentemente actuados y mejor dirigidos, contemplamos la inconsistencia del marido que comete adulterio con su propia cuñada y luego deja a ésta colgando; la obsesión posesoria del pintor que ve a *su* mujer y a *sus* cuadros como piezas de la misma colección para guardar bajo llave; los fútiles berrinches de la pareja de viejas y descontinuadas seudo-glorias del espectáculo; y los tropezones de un hombre y una mujer que quieren encontrarle un sentido a sus vidas. Todo ello con la misma mirada que trata de comprender todo lo que de sórdida y ruin tienen las pequeñeces humanas, pero al mismo tiempo rescatando con cariño todo lo que también tienen de noble y de hermoso.

La índole sinfónica de esta película está subrayada por la organización de sus divisiones, subdivisiones y ciclos internos, que van de una Fiesta de Acción de Gracias a otra, pasando por las estaciones del año, por el día y la noche, por las variaciones de estados de ánimo, por el jazz y la música de Mozart, por las peleas y las reconciliaciones, y por las mentiras, las verdades, las búsquedas y los encuentros. A su pesar, porque descree que todos los gurúes y todos los sumos sacerdotes, Woody Allen se está convirtiendo por la fuerza de su arte inigualable en el líder espiritual de la Cultura Occidental, aunque tamaña afirmación parezca exagerada. Más aún, se está convirtiendo en su *único* líder legítimo, precisamente porque libra una batalla interminable contra las poses de líder, de tipo superior y de iluminado, sea por Buda, por el Vaticano, por las Naciones Unidas, o por los culturosos de Greenwich Village, de Saint-Germain, o —en escala algo más menuda— de la Plaza Morelos.

PEDRO JOSE MARTINEZ

Hannah y sus hermanas (Hannah and her sisters). Estados Unidos. 1986. Color, 35 mm. *Dir. y guión:* Woody Allen. *Asis. dir.:* Thomas Reilly, Ken Ornstein. *Prod. ejecs.:* Jack Rollins y Charles H. Joffe. *Prod.:* Robert Greenhut. *Fot.:* Carlo Di Palma. *Cam.:* Dick Mingalone. *Foq.:* Douglas C. Hart. *Mon.:* Susan E. Morse. *Jefe maq.:* Bob Ward. *Escn.:* Carol Joffe. *Dis. vest.:* Mark Burchard y Patricia Eiben. *Maquill.:* Fern Buchner. *Dis. peinados.:* Romaine Greene. *Inter.:* Woody Allen, Michael Caine, Mia Farrow, Carrie Fisher, Barbara Hershey, Lloyd Nolan, Maureen O'Sullivan, Daniel Stern, Max Von Sydow, Dianne Wiest, Lewis Black, Julia Louis-Dreyfus, Christian Clemenson. *Compñ. prod.:* Orion Pictures. *Distribuye.:* M.D.F.

CINEMATECA NACIONAL

POR LA FORMACION DE UNA CULTURA CINEMATOGRAFICA

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

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

Ciclo
Cine Nicaragüense

De izquierda a derecha: Ramiro Lacayo, Alvaro Jiménez, Adrián Carrasco y Emilio Rodríguez.

Al pensar en la muestra de cine nicaragüense, exhibida a comienzos de marzo en la Cinemateca Nacional, no podemos dejar de recordar las palabras de Carlos Rebolledo, en una entrevista de *Cine al Día: Es más valiente y más positivo hacer un cine defectuoso que no hacerlo...*(1). Palabras que sin duda resumen el espíritu efervescente de finales de la década del 60. El mismo espíritu de efervescencia política, que anida en Nicaragua para el momento de la creación del Instituto Nicaragüense de Cine en 1980.

La clara filiación de la muestra nicaragüense con el cortometraje documental latinoamericano, deviene de la necesidad de ir haciendo y aprendiendo a hacer un cine acorde con las problemáticas sociales y con los recursos técnicos y económicos de los que se disponen, sin amedrentarse ante consideraciones de calidad formal, que se ven relegadas ante los imperativos políticos de ciertas coyunturas históricas. Para resumirlo con palabras de Raúl Beyceiro (2).

Ocupándonos ya, de la muestra en cuestión, partamos de la evidente premisa que los mismos cortometrajes ostentan: **Noticieros.** Tendríamos aquí una de las directrices del naciente cine nicaragüense; dar cuenta de los múltiples hechos que se suceden en la Nicaragua sandinista, tomar partido por el documental frente a la ficción (en fin, postular condiciones de realismo para su mensa-

je). Sin embargo, no son noticieros anónimos, hechos con múltiples materiales, sino, muy por el contrario son monotemáticos y cada noticiero incluye los créditos de su equipo de realización. Lo que supone un procesamiento de la información, que el inacabamiento técnico parece negar. Sin ánimos de introducir arduas consideraciones teóricas, no podemos dejar de acotar las reflexiones estéticas, que la más precaria producción fílmica comporta, si se toman en cuenta sus peculiaridades expresivas. Porque si bien es cierto, que el trabajo a nivel de la imagen y del sonido, está muy lejos de ciertas búsquedas a nivel de la expresión, tales como la postulaban *La Estética de la Violencia* de Glauber Rocha o al nivel de la praxis los noticieros de Santiago Alvarez, no dejan de tener interés, en tanto que responden a la misma preocupación: la necesidad de producir un cine político.

Concretándonos en la temática abordada por los cortometrajes nicaragüenses, podemos percibir claramente la preocupación de producir un cine de consecuencias inmediatas en la realidad. Es decir un cine implicado en el proceso de cambio revolucionario y puesto a cubrir la necesidad de llevar información sobre los programas de gobierno y las luchas por mantener los puestos de avanzada del ejército sandinista. Algunos de los títulos remiten a este hecho: **Héroes y mártires de Monimbo** (1982), **La Ceiba; autodefensa** (1983). En cuanto a los programas de gobierno tenemos: **Generosos en la victoria** (1980) sobre el sistema de cárceles abiertas o **El maestro popular** (1982) sobre la campaña alfabetizadora.

Hasta ahora hemos omitido cualquier juicio de valor, ante el maniqueísmo y la falta de crítica al gobierno de la Junta Revolucionaria. Pero no se trata de ingenua parcialidad de nuestra parte, sino que hemos tratado de acercarnos al rol, que casi fatalmente debe cumplir el cine nicaragüense, ante la necesidad de afirmar los valores de la nueva revolución nicaragüense. Sería iluso siquiera pensar y más aún postular la prioridad de un cine autónomo frente a los imperativos políticos, como lo han demostrado, sólo por dar un ejemplo, la Alemania Nazi o la Cuba socialista. El cine es un instrumento de incalculable penetración masiva, que no puede dejar de ser usado para reafirmar nuevos valores de forma sutil. Por lo cual la esperanza de un cine no panfletario, habrá de esperarse con la madurez del proceso revolucionario y, sin duda, de los mismos realizadores que hoy aprenden un oficio, produciendo un cine de propaganda al servicio de la revolución.

A modo de conclusión tenemos que aclarar, que no es nuestra intención aupar o condenar el cine panfleto, que hoy día se hace en Nicaragua sino más bien, tratar de comprender someramente, esa relación que cualquier cinematografía tiene con la realidad que la rodea y que inevitablemente la condiciona. Para cuestionar el nivel de verismo implícito en estos cortometrajes, se necesitaría algo más que las filtradas informaciones de las agencias internacionales de noticias.

ROSAURA BLANCO

Ramiro Lacayo y Moisés Rodríguez.

(1) *Cine al Día* N° 4, Caracas 1968.
(2) Beyceiro Raúl, *Cine y Política*, Editorial Ateneo, Caracas, 1976, Página II.

Fichas Técnicas

AÑO DE LIBERACION. Nicaragua, 1980. *Producción:* INCINE. *Dirección:* Ramiro Lacayo. *Cámara:* Rafael Ruiz. *Montaje:* Johnny Henderson.

GENEROSOS EN LA VICTORIA. Nicaragua, 1983. *Producción:* INCINE. *Dirección:* Mariano Marín Pérez. *Invest-Guión:* Mariano Marín Pérez. *Cámara:* Rafael Ruiz. *Montaje:* Eduardo Guadamuz.

LOS INNOVADORES. Nicaragua, 1982. *Producción:* INCINE. *Dirección:* Alberto Legall, Mariano Marín. *Guión:* Mariano Marín. *Montaje:* Jacinto Calero.

LA CULTURA. Nicaragua, 1981. *Producción:* INCINE. *Dirección:* Ramiro Lacayo.

HISTORIA DE UN CINE COMPROMETIDO. Nicaragua, 1983. *Producción:* INCINE. *Dirección:* Emilio Rodríguez. *Guión:* Iván Uriarte y Ronald Pineda. *Montaje:* Eduardo Guadamuz y Miriam Loaisiga.

HEROES Y MARTIRES DE MONIMBO. Nicaragua, 1982. *Producción:* INCINE. *Dirección:* Mariano Marín. *Guión:* Mariano Marín. *Montaje:* Eduardo Guadamuz.

EL MAESTRO POPULAR. Nicaragua, 1982. *Producción:* INCINE. *Dirección:* Mariano Marín. *Montaje:* Jacinto Calero.

RIO SAN JUAN AL OTRO LADO DE LA PUERTA. Nicaragua, 1983. *Producción:* INCINE. *Dirección:* Fernando Somarriba. *Guión:* Fernando Somarriba. *Montaje:* Eduardo Guadamuz.

TARDECILLAS. Nicaragua, 1982. *Producción:* INCINE. *Dirección y Guión:* Alberto Legall. *Montaje:* Eduardo Guadamuz.

LA CEIBA AUTODEFENSA. Nicaragua, 1983. *Producción:* INCINE. *Dirección:* Mariano Marín. *Guión:* Iván Uriarte, Ronald Porras y Mariano Marín. *Montaje:* Eduardo Guadamuz.

MAS ES MIA EL ALBA DE ORO. Nicaragua, 1983. *Producción:* INCINE. *Dirección:* Ramiro Lacayo y Rafael Vargas. *Cámara:* Frank Pineda y Rafael Ruiz. *Montaje:* Eduardo Guadamuz.

Ciclo Cine Suizo

Es costumbre venezolana inaugurar las obras antes de su terminación (¿será que con esto nos hacen un poco copartícipes de la construcción y de la creación de dichas obras?). La sala de Arte y Ensayo *Margot Benacerraf* no pudo escapar de esta tendencia (¿ideológica?) nacional y fue inaugurada sin escalera de salida, presentando una muestra de cine suizo de los últimos dieciocho años: doce películas de largometraje y varios cortos. Lamentablemente, y pido disculpas por ello, sólo es posible reseñar seis películas y un cortometraje.

Es interesante ver y analizar el producto cinematográfico de un país donde la mezcla de tres culturas y sus respectivos idiomas dan como resultado un híbrido, original en cierta medida y distinto de sus influencias. Ferdinand de Saussure decía que... *el lenguaje son los rieles por donde rueda el pensamiento*... y se refería a las especificidades lingüísticas de cada idioma en particular, a su peculiar estructura sintáctica y las imágenes que genera la lengua. La lengua y la cultura interactúan dialécticamente, y en Suiza están Francia, Italia y Alemania, que a través de sus idiomas y sumados a una realidad social, política, económica y estructural *sui géneris* producen a Suiza, sus habitantes y su cine.

Los enfoques, las atmósferas, el tratamiento de personajes y problemas, la selección de temas, nos remiten sin remedio al idioma y su influencia cultural que predomina en cada uno. Es un crisol, una retroalimentación entre ellas, y al mismo tiempo, cada sub-cultura (en su connotación estructural) se conserva allí. Es un mestizaje que crea un producto original. No hay que olvidar la existencia del dialecto suizo (¿autóctono o también resultado de las mezclas?).

El cine que pudimos ver es variado por su temática y enfoques, y al mismo tiempo hay un tono algo aséptico que lo mitifica y relaciona. Desde temas políticos **(El alcalde)** hasta problemas filosófico-sociales **(La hoguera),** pasa por varios grados de madurez, buscando ubicarse siempre en el mundo de hoy. Es un intento de objetividad, desapasionada quizá, lo que le imprime a su narrativa cinematográfica un ritmo lento y reflexivo, muy racional. Aún en el caso de **El récord,** donde la irracionalidad es el punto principal, el análisis es racionalista y positivista.

Quizá la única película de las que pudimos ver que escapa a este enfoque es **Pastoral suiza** (cortometraje) en la que este país de "tarjeta postal" se apropia de Beethoven y nos penetra a través de los sentidos.

Con pocas excepciones, el cine suizo que vimos es en blanco y negro, a veces justificado como forma expresiva, otras veces inexplicable. En todo caso, la ausencia de color le quita esa imagen idílica que tenemos de Suiza y esto no es más que pura especulación, ya que la causa del blanco y negro puede ser netamente económica. ¡Quién sabe!

ELA DINES

El beso de Tosca

A primera vista esta es una película de corte institucional, un documental publicitario. Pero a medida que el documental avanza nos vamos conmoviendo cada vez más, sensibilizándonos ante la música, ante la vida, ante la vejez, que en nuestro medio es tan menospreciada.

El beso de Tosca de Daniel Schmid.

Cada uno de los personajes entrevistados de la *Casa Verdi* es un ser humano que vive de sus recuerdos. Recuerdos de fama, de gloria, de esplendor. Todos ellos saben que pronto van a morir y a eso se reduce su vida actual: la espera del fin.

Daniel Schmid penetra de pronto en este mundo deprimido y coloca nuevamente a estos artistas bajo los focos luminosos. Cuando ellos comienzan a hablar de sí mismos, de sus éxitos pasados, de las giras artísticas, de los discos grabados, ellos van reviviendo, sus recuerdos se convierten en vivencias.

Schmid supo captar la esencia del problema del anciano frente a la soledad,

la proximidad de la muerte, la depresión, el manejo de los recuerdos, la idealización del pasado para soportar su situación actual.

La película induce a diversas reflexiones y lecturas: por una parte está el problema del anciano, por la otra el conflicto de haber sido triunfadores en el pasado y estar ahora reducidos a la nada; pero también está una fuerza interior que no los abandona, y ellos allí, en el asilo, mientras esperan la muerte, continúan cantando, haciendo música, riendo y llorando, criticando a los líricos actuales, orgullosos de ellos mismos, viviendo emociones intensas, tanto más intensas cuando que se mezclan con el miedo y la soledad.

Y a través de esta película ellos son nuevamente "Ellos", los grandes líricos italianos de la primera mitad de este siglo. Y disfrutamos con ellos de la música y de la alegría. Y morimos un poco con ellos porque somos un poco ellos.

El beso de Tosca (Il bacio di Tosca). 1984. Versión en italiano. Color, 35 mm. *Dir.:* Daniel Schmid. *Fot.:* Renato Berta. *Son.:* Luc Yersin. *Mon.:* Daniela Roderer. *Mús.:* Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini. *Dir. art.:* Raúl Giménez. *Inter.:* Sara Scuderi, Giovanni Puligheddu, Leonida Bellon, Salvatore Locapo, Giuseppe Manacchini. *Prod.:* T&C Film AG, RTSI/SSR.

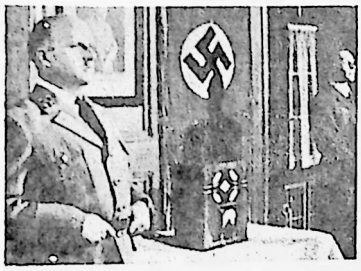
FILMOGRAFIA DEL REALIZADOR:
1971: **Thut alles im finstern, euren herrn das licht zu ersparen.** 1972: **Heute nacht oder nie.** 1974: **La Paloma.** 1976: **Schatten der engel.** 1978: **Violanta.** 1981: **Notre Dame de la Croisette.** 1982: **Hecate.** 1984. **Il bacio di Tosca.**

Confrontación: El Atentado de Davos

Los hechos, vistos en perspectiva histórica, cuando se analizan a posteriori y conociendo sus consecuencias, se convierten en las pruebas de su propio juicio.

Durante los años de la preguerra, en un pequeño pueblo de Suiza, un estudiante de medicina mata al Alcalde del pueblo, Gustloff. Esta fue la noticia.

David Frankfurter es judío. Gustloff es nazi. Es el principal brazo del Tercer Reich en Suiza. Las razones del asesinato son claras hoy. Pero en ese momento, no estaban claras para el mundo, ni para los suizos. Los abogados de Frankfurter hablaban del nazismo, de Hitler, del exterminio de judíos en Europa. Tenían las pruebas, pero nadie les creía o no quería creerles porque la "neutralidad" respondía a intereses que no podían ser ventilados a la luz de la ideología del nazismo y menos aún con el lente del análisis político.



Confrontación: el atentado de Davos de Rolf Lyssy.

Dice Rolf Lyssy acerca de **Confrontación:** *La película no pretende justificar políticamente el asesinato de Davos. La muerte del Nazi Gustloff no impidió la aniquilación de pueblos enteros.*

En realidad no es necesaria la justificación política. David Frankfurter no responde políticamente al nazismo. Responde como hombre. El es *la resistencia.* El es *el humano,* humillado, que ve la violencia contra la humanidad. Frankfurter no mata a Gustloff. El mata al nazismo y se entrega a la policía porque sabe que el acto físico y concreto de matar es condenado por la ley. Pero su conciencia está limpia. Ha cumplido consigo mismo y con la humanidad.

El padre de David es un hombre religioso, cree en las leyes y la justicia. Está decepcionado de su hijo. Es un crimen, dice. Poco después el padre morirá a manos del nazismo.

David pasa todos los años de la guerra en una cárcel de Suiza. Allí se cura de una enfermedad que lo aquejó desde niño. Después de la guerra lo indultan y lo expatrian. David es un sobreviviente. Vive actualmente en Israel. David Frankfurter es uno de esos héroes anónimos que luchó contra el nazismo con sus propias manos.

La película oscila entre el drama y el documento. Y así como no se puede ser neutral en el relato de los hechos, el acercamiento a la objetividad demuestra que no existe la neutralidad política.

Confrontación: El atentado de Davos (Konfrontation: das attentat von Davos). 1974. Versión en alemán. B/N, 35 mm. *Dir.:* Rolf Lyssy. *Guión.:* Rolf Lyssy, Georg Janett. *Fot.:* Fritz E. Maeder. *Son.:* Hanz Kunzi. *Mon.:* Georg Janett. *Mús.:* Arthur Paul Huber. *Prod.:* Rolf Lyssy. *Inter.:* Peter Bollag, Marianne Kehlau, Gert Haucke, Hilde Ziegler, Wolfram Beger, Peter Arens.

FILMOGRAFIA DEL REALIZADOR:
1968: **Eugen heisst Wohlgeboren.** 1970: **Vita Parcoeur.** 1974: **Konfrontation.** 1978: **Die Schweizermacher.** 1981: **Kassetten-Liebe.** 1983: **Teddy Bar.**

Charles ¿vivo o muerto? de Alain Tanner.

Charles ¿Vivo o Muerto?

Charles es un hombre de éxito. Su próspera empresa de relojes (lo que no deja de ser un símbolo de la Suiza exacta, planificada y perfeccionista) es la propia imagen de Charles: mecanismo de engranajes y resortes.

Hasta el día de la entrevista para la TV. Charles está muerto. Su nacimiento comienza cuando por primera vez habla de sí mismo, se observa y decide vivir. Entonces un resorte salta y los relojes se detienen.

La familia, toda confort y bienestar, se escandaliza y avergüenza. Charles ha dicho la verdad, se ha desenmascarado y los ha puesto en evidencia. Entonces Charles desaparece. Rompe con su mundo que todo el tiempo pareciera estar a punto de derrumbarse pero no termina de hacerlo.

A los 50 años, Charles está hundido, toca el fondo y se impulsa para salir a flote. Busca a tientas, sin saber hacia donde ir. Y en ese buscar se encuentra con Paul (pintor de carteles publicitarios) y su compañera, quienes le conducen hacia el descubrimiento de otra clase de vida, al margen de los mecanismos de relojería, de convenciones y etiquetas.

Charles tiene dos hijos: una muchacha, estudiante, contestataria, empapada por la filosofía del Mayo francés, y un hijo, ambicioso y completamente adaptado al engranaje. Mientras la hija busca a su padre y lo encuentra, el hijo contrata un detective para intentar atraparlo y readaptarlo al status.

El lujoso automóvil de Charles es destruido por Paul, es una brillante secuencia de ruptura con todos los símbolos de la civilización tecnológica. Sólo un valor queda salvado: el conocimiento. La hija de Charles decide alfabetizar a Paul utilizando frases, dichos, pensamientos y slogans del movimiento estudiantil francés de 1968 (la película es de 1969). Es toda la cultura de la liberación reivindicada, la rebeldía ante la mecanización y

alienación de la vida occidental, lo que después de casi 20 años no ha perdido su vigencia.

El detective localiza a Charles. La intolerancia hacia las piezas sueltas del engranaje llevan a Charles a ser internado en el manicomio. Un reloj descompuesto debe ser reparado.

Este es el primer largometraje de Tanner, quien con un ritmo reflexivo y en blanco y negro, nos muestra su inconformismo y la búsqueda de nuevos caminos para el hombre.

¿Carlos, vivo o muerto? (Charles, mort ou vif?). 1969. Versión en francés. B/N, 35 mm. *Dir y guión.:* Alain Tanner. *Fot.:* Renato Berta. *Son.:* Paul Girard. *Mont.:* Sylvia Bachmann. *Mús.:* Jacques Olivier, interpretada por Francois Perret. *Inter.:* Francois Simon, Marcel Robert, Marie-Claire Dufour, Maya Simon, Andre Schmidt. *Prod.:* Groupe 5 y T.V. suiza (SSR).

FILMOGRAFIA DEL REALIZADOR:
Cortometrajes documentales: 1957: **Nice-time** (Co-dirigido por Claude Goretta). 1961: **Ramuz, passage d'un poete.** (1962: **L'Ecole** (guionista). 1964: **Les apprentis** (guionista). 1966: **Une ville Chandigarh** (co-guionista). Largometrajes: 1969: **Charles, mort ou vif?** 1971: **La Salamandre.** 1973: **Le retour d'Afrique.** 1974: **Le milieu du monde.** 1976: **Jonas, qui aura 25 ans en l'an 2000.**

La hoguera de Fredy M. Murer.

La Hoguera

Ubicar en un contexto histórico actual una historia como esta es contravenir las normas de la moral dominante porque el incesto sólo es aceptado —en el arte, pero jamás en la realidad— como algo perteneciente al pasado de la humanidad, un tabú controlado por la cultura, un instinto ancestral sepultado y reprimido en el último rincón del subconciente. Y si bien todos sabemos que el incesto existe hoy, en todas sus variantes, pero sin publicidad, lo asociamos con niveles "inferiores" de vida, con marginalidad, ignorancia e ilegalidad.

La historia narrada en **La hoguera** trasciende la propia anécdota. Una familia de campesinos, padre, madre, una hija y un hijo sordo, viven aislados en las montañas. El ambiente idílico no puede simbolizar mejor la pureza, la armonía con lo natural. La estrecha relación del hombre con la tierra que le da el alimento, la cooperación entre ellos y el afecto nos muestra la micro-utopía de la paz del ermitaño. El aislamiento y la incomunicación de esta familia con el resto de la sociedad se acentúa en el muchacho. El entiende y se hace entender sin necesidad del oído y del habla. Destruye los aparatos de radio de su familia para impedir la comunicación verbal-auditiva, la comunicación fundamental de nuestra cultura, el lenguaje, que es el principal transmisor y difusor de valores sociales.

A pesar de eso el aislamiento no es total. Ellos deben vender el producto de la tierra y adquirir en el mercado del pueblo los objetos que necesitan. Su contacto con la civilización es económico, casi trueque. De este modo los vemos adquiriendo objetos innecesarios, "culturales". Belli, la hija, recibe periódicamente un catálogo de una tienda por departamentos y no puede escapar a la tentación del consumo. Ella quería ser maestra, ella quería integrarse al mundo. Ante la imposibilidad de hacerlo opta por ser la maestra de su hermano, su canal de comunicación con "lo cultural".

Todo este ambiente conduce irremediablemente al encuentro sexual entre hermanos. El amor entre ellos es real, lógico e instintivo. No hay trabas morales por parte del muchacho. Su hermana, en cambio, está consciente del hecho, pero no lo reprime. ¿Por qué habría de hacerlo?

Y de hecho, hasta tanto no queda embarazada, no hay castigo ni censura para los hermanos. Pero el embarazo conduce a la tragedia. Cuando el padre se entera surge en él la violenta contradicción entre su rechazo a la civilización y el sometimiento a sus valores. Desea matar a sus hijos, y en fondo desea matarse por lo que él mismo ha creado. En una de las conversaciones la esposa le dice: ***Si fuera por ti nosotros viviríamos en la Edad de Piedra.*** Y él le responde: ***Si fuera por ellos*** (se refiere a la sociedad) ***pronto viviremos todos en la Edad de Piedra.*** Y esta es la base de su filosofía, su razón para elegir ese tipo de vida. Pero él no puede escapar del mundo. El es parte del mundo, y allí, en su pequeño mundo pastoral, primitivo, él es la sociedad, él es ***la moral,*** él es la cultura.

En medio del forcejeo entre padre e hijo el arma se dispara y el padre muere. La madre, enferma desde hace tiempo, muere también. Y no importa ya quién disparó. Tampoco hay culpa en los hijos porque la culpa también es un producto social. Sólo hay dolor. Los jóvenes inventan su propio ritual de duelo, crean sus símbolos y construyen su monumento funerario. Veneran a sus muertos, recrean la historia de la humanidad y finalmente van asumiendo los roles que antes representaban sus padres, como si la repetición del esquema los volviera a la vida. Ellos son Adán y Eva. Ellos son el padre y la madre, el hombre y la mujer. pero la historia y el contexto no muestran una posibilidad de evolución sino más bien de involución. No hay una respuesta al problema planteado entre lo individual y lo social, entre el instinto y la cultura. No puede haberla.

Esta película se destaca no sólo por su interesante planteamiento sino por la excelente ambientación, ritmo equilibrado, estupendas actuaciones. Es una lástima que sólo haya sido proyectada (¿por el momento?) en la Sala ***Margot Benacerraf*** durante un solo día, en el contexto del ciclo.

La Hoguera (Hohenfeuer). 1985. Versión en dialecto suizo. Color, 35 mm. *Dir y guión.:* Fredy M. Murer. *Fot.:* Pio Corradi. *Son.:* Florian Eidenbenz. *Dir. art.:* Bernhard Sauter Edith Peyer. *Inter.:* Thomas Nock, Johanna Lier, Dorothea Moritz, Rolf Illig. Tilli Breindenbach. *Prod.:* Bernard Lang, Zurich, Alfred Richterich, Walter Schoch.

FILMOGRAFIA DEL REALIZADOR
1965: **Pazifik der die Zufriedenen.** 1966: **Chicoree; Bernhard Luginbuhl.** 1969: **Sad-isficcion; 2069 in: swissmade.** 1972: **Passagen.** 1973: **Christopher und Alexander.** 1974: **Wir Bergler in den bergen sind; Eigentlich nicht schuld, dass wir da sind.** 1979: **Grauzone.** 1985: **Hohenfeuer.**

El Alcalde

Una pequeña ciudad en la Suiza de hoy es un contexto tan apto para la corrupción administrativa, política, social o de cualquier otro tipo como cualquier ciudad cosmopolita y superpoblada, o cualquier gobierno de país, desarrollado o subdesarrollado del mundo (lo cual no es un consuelo para nosotros).

Hans Sturzeneger se ha dejado manipular ingenuamente por un compañero de partido. Hans, el honesto alcalde Hans, el liberal Hans, tolerante con la homosexualidad, conciliador ante los conflictos, es ahora objeto de chantaje para que no denuncie un acto de corrupción. Y Hans callará. Hans no hará nada. Porque Hans es un buen hombre, perc es débil, han destruido su imagen, lo har obligado a renunciar.

Sin mucha fuerza, en cuanto a narra ción fílmica, pero no en cuanto a anéc dota, se plantea la imposibilidad y la impotencia de un hombre con poder limitado, de luchar contra la corrupción, tanto más poderosa cuanto que es hija mimada del sistema económico y político que la genera.

El señalamiento del problema de la marginalidad en Suiza es un poco débil y no muy claro para quien desconoce la realidad socio-económica de ese país.

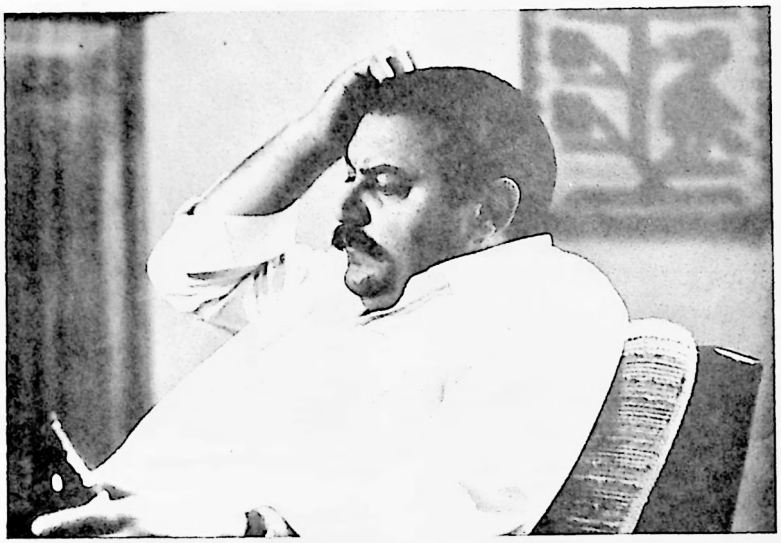
Uno de los aspectos más interesantes de la película se refiere a la intolerancia y los prejuicios con respecto a la homosexualidad, y la manipulación de estos conceptos para la destrucción de la imagen de un hombre público.

Desde el punto de visto estructural, el film falla en la primera parte por un conjunto de planteamientos paralelos que ralentan el ritmo y que no aclaran el origen del problema.

Por otra parte, este es un cine político, que induce a la reflexión por las connotaciones humanistas que manejan. Es probable que los espectadores suizos pudieran identificar situaciones concretas (con nombre y apellido). Aquí en Venezuela los personajes (parecidos, no iguales) también pueden ser encontrados con facilidad.

El Alcalde (Der Gemeindepräsident). Versión en suizo-alemán. B/N, 35 mm. 1984. *Dir.:* Bernhard Giger. *Guión.:* Berhnard Giger, Martin Hennig, Peter Bichsel. *Fot.:* Pio Corradi. *Son.:* Hans Kunzi. *Mon.:* Fee Liechti. *Mús.:* Benediht Jeger. *Inter.:* Mathias Gnadinger, Peter Freiburghaus, Paul Born, Eva Schar, Janet Haufler, Cristof Vorsters. *Dir art.:* Marianne Milani. *Prod.:* Cactus Film AG.

FILMOGRAFIA DEL REALIZADOR:
1981: **Winterstadt.** 1984: **Der Gemeindepräsident.**



El alcalde de Bernhard Giger.

El Récord

Rico Moreno, su novia Bigi y su amigo Banana son tres jóvenes en busca de dinero. Rico, vicioso de la televisión, cree que puede obtenerlo superando el récord de tiempo como televidente en forma contínua. Sus amigos le dan el apoyo técnico: comida, café, cigarrillos, whisky, etc. Al principio la experiencia parece agradable y fácil. Pero a medida que pasa el tiempo Rico comienza a perder el control sobre sí mismo. Sus sentidos se obstruyen, su percepción se altera, va perdiendo el sentido de la realidad y justo al llegar a la meta de 240 horas continuas frente al televisor, Rico enloquece.

Hasta este momento todo es un drama muy serio. A partir de ahora comienza una tragicomedia de ciencia ficción: el cerebro de Rico se convierte literalmente en un receptor de ondas hertzianas. Es un televisor sin pantalla. Banana y Bigi, aterrados, tratan de rescatarlo de la dimensión desconocida donde se encuentra Rico y para establecer contacto transmiten mensajes desde una planta de televisión (emisora) para él.

Rico regresa parcialmente, pero sigue atrapado en los circuitos, diodos y electrodos de su cerebro televisivo.

La película oscila entre la realidad y la ciencia ficción, entre el drama y la comedia. Divierte por lo imprevisible de las situaciones más que por un humor elaborado, mientras intenta analizar a la juventud, o algún sector de ella, ubicándola en Alemania (no queda claro el por qué de los nombres latinos de los personajes), señalando el peligro de convertirnos todos en "receptores" ambulantes de TV., seres tecnológicos y audiovisuales, incapaces de sensaciones elementales y mucho menos de sentimiento ni reflexión, mediatizados hasta la más extrema alienación en su sentido psiquátrico.

Película bien construida, realizada en blanco y negro (no muy justificado por el tema) debe producir efectos notables en las personas jóvenes, adictas a la televisión y otras modalidades de entretenimiento audiovisual, cuyos contenidos son seriamente cuestionados en la película, pero en forma general, sin entrar en detalles. Y este "sin entrar en detalles" es el aspecto fallido del film. hay sólo una crítica hacia la violencia de los programas y el epíteto "basura" que califica el menú televisivo a que se ve sometido Rico.

El Record (Der Reckord). 1985. Versión en alemán. B/N, 35 mm. *Dir y guión.:* Daniel Helfer. *Fot.:* Kay Gauditz. *Son.:* Milan Bor. *Mon.:* Peter R. Adam. *Mús.:* G. Royce *The Chance. Dir. art.:* Mathias Heller. *Inter.:* Uwe Ochsenknecht, Lazslo I. Kish, Catarina Reacke, Kurt Raab, Andreas Fricsay, Districh Matausch. *Prod.:* HFF, Munchem Cactus Film, Zurich.

FILMOGRAFIA DEL REALIZADOR:
1981: **Kurzer Augenthalt.** 1981-82: **Der Bruch.** 1982-83: **Fehlstart.** 1984: **Motel** (serie de T.V.) 1985: **Der Rekord.**

Noticiero de la Imagen

La Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) eligió Directiva

El día viernes 13 de marzo más de cien realizadores cinematográficos, eligieron la Directiva que presidirá la Asociación durante el período 1987-1988. Dos Planchas encabezadas por Miguel Curiel (Plancha 1) y Julio Sosa (Plancha 2) se disputaron la dirigencia del gremio. La nueva directiva quedó integrada como sigue: Miguel Curiel, Presidente; Olegario Barrera, Secretaría de Organización; Carlos Oteyza, Secretaría de Finanzas; Andrés Agusti, Secretaría de Largometrajes; Oscar Lucien, Secretaría de Cortometrajes; Rubén Chamorro, Secretaría de Promoción Profesional; Fina Torres, Secretaría Internacional; Alidha Avila, Secretaría de Actas y Relaciones. Vocales: Freddy Siso, Román Chalbaud, Oscar Garbisu, Margot Benacerraf. Tribunal Disciplinario: José Ignacio Cabrujas, Ibsen Martínez, Antonio Llerandi, Juan Carlos Núñez, Alfredo Anzola.

Entre los planes inmediatos, contempla la nueva Directiva fortalecer la unidad gremial y enfrentar a los sectores que pretenden desestabilizar el cine nacional, establecer fórmulas legales de protección que se traducen en la ley de cine, seminarios de capacitación y creación de un departamento de prensa, son algunos de los proyectos ofrecidos.

Nuevos precios de entradas al cine

A partir del 18 de marzo entraron en vigencia las nuevas tarifas de bolívares 30, 20 y 15, aprobadas por el Ministerio de Fomento, de acuerdo al Decreto 327 de la Presidencia de la República.

Primer Concurso de Guiones de Foncine

Laura Antillano y Néstor Caballero con un guión titulado **Concierto Corazón,** basado en una historia sobre una Orquesta de señoritas en el siglo XIX y Luis Alberto Lamata con su proyecto **Tierra de Gracia,** obtuvieron los Premios del Primer Concurso de Guiones que otorga Foncine.

Carlos Andrés Jiménez director de Cine de Fomento

Desarrollar una política que sirva de incentivo al sector cinematográfico y en el cual intervengan todos los sectores de la vida nacional que componen esta industria en general, son los planes del nuevo director de la Industria Cinematográfica del Ministerio de Fomento, Carlos Andrés Jiménez.

El nuevo director de la Industria Cinematográfica del despacho de Fomento, fue nombrado recientemente por el ministro Mirabal Bustillos en sustitución del anterior director, David Alizo.

Premios de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos

Los críticos venezolanos seleccionaron las mejores películas nacionales y extranjeras exhibidas en el país durante el año 1986. La premiación fue la siguiente:
Mejor largometraje de ficción: **Pequeña revancha,** de Olegario Barrera.
Mejor largometraje documental: **Amazonas, el negocio de este mundo,** de Carlos Azpúrua.
Mejor cortometraje de ficción: **El sueño de los hombres,** de Armando Arce.

Julio Miranda presidente de la AVCC. (Foto Julio Romero).

Miguel Curiel presidente de la ANAC.

Mejor cortometraje documental: **Tisure,** de Andrés Agusti.
Mejor película extranjera: **Hannah y sus hermanas.** de Woody Allen.

Julio E. Miranda, nuevo presidente de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos

La nueva directiva de la AVCC, quedó conformada por Julio Miranda, quien la preside. Violeta Rojo (Secretaría de Cultura), Alfredo Roffé (Secretaría de Finanzas), Perán Erminy (Secretaría de Organización), María Gabriela Colmenares (Secretaría de Relaciones).

Cine a mitad de precio en las funciones vespertinas

La Asociación de Exhibidores de Películas acordó la concesión de la entrada a mitad de precio para las personas mayores de 65 años, durante las funciones vespertinas de martes a viernes. Se mantienen a mitad de precio los lunes populares para todo público, así como las sesiones de matinée para los menores de 14 años.

Distribuidora de cine femenino

Debra Zimmerman y Marisela La Grave del Women Make Movie Inc. tomaron contacto con las realizadoras venezolanas e informaron sobre la organización que representan que sin fines de lucro y con el apoyo financiero del Gobierno Federal, Concejos Estatales para la Cultura y Fundaciones privadas, se ha dedicado en el campo específico de la realización cinematográfica femenina, a estimular y promover el intercambio entre los Estados Unidos y América Latina.

En rodaje

Sherlock Holmes en Caracas se titula el film terminado recientemente por Juan Fresán. Juan Manuel Montesinos actúa en el papel del famoso detective.

Allá abajo en la selva se rodó en La Llovizna, Canaima, Mérida y Guri y gira en torno a un grupo de vacacionistas extraviados en la selva. Una producción italiana dirigida por Stefano Realli y protagonizada por Robert Powell, Guilianno Gemma, Van Johnson y Andrea Ferrol.

Veintiún cortometrajes producirá este año la Universidad del Zulia

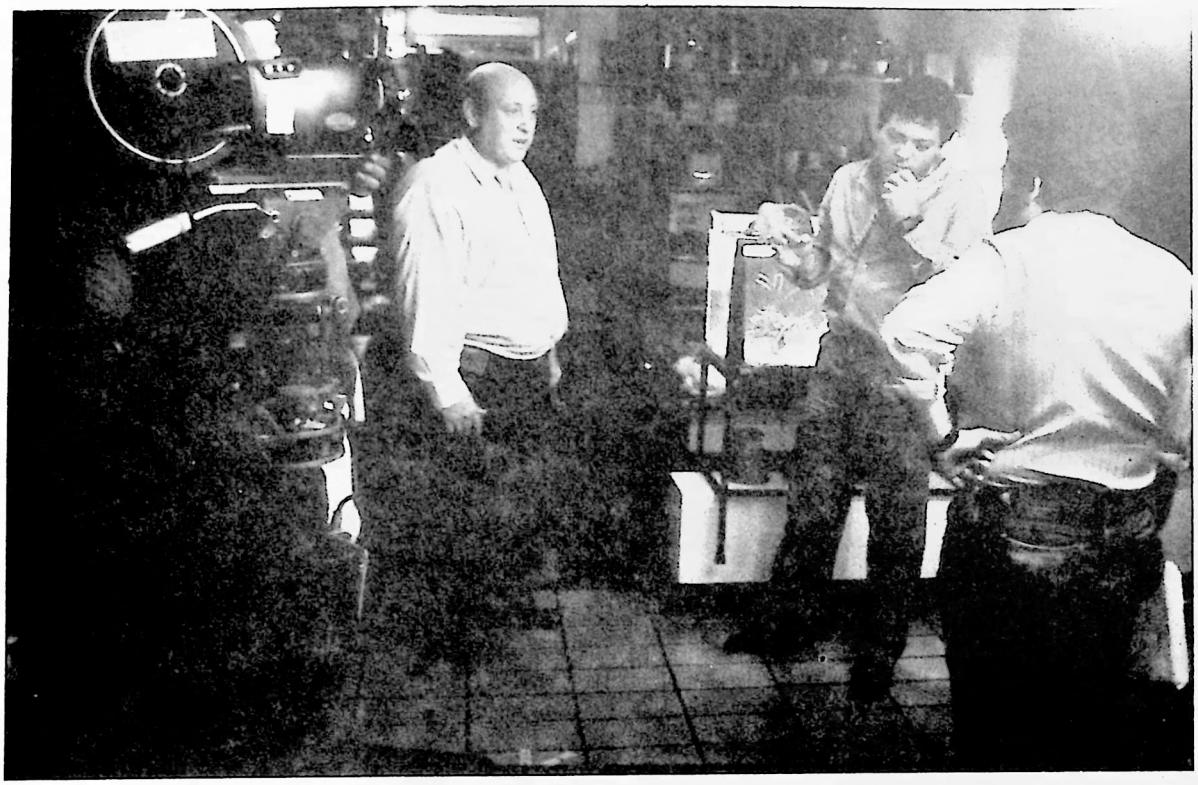
Ricardo Ball, cineasta-profesor del área de cine de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Zulia ha emprendido un importante proyecto de producción con los alumnos de la mención audiovisual. Los veintiún cortos son nueve argumentales, once documentales y dos cuñas institucionales que esperan estrenar dentro del marco del festival de Cortometraje Manuel Trujillo Durán este año.

Los años del miedo se prepara para su próximo estreno. Dirigida por Miguelángel Landa e interpretada por Mariano Alvarez y Alicia Plaza, entre otros conocidos actores.

César Bolívar termina actualmente la etapa de rodaje de su largometraje Reflejos, en el que aborda un tema intimista ligado a problemas sicológicos lleno de conflictos personales en los que Bolívar asume el riesgo de abordar las críticas situaciones de una docena de protagonistas.

· **El secreto de Gaspar.** Luis Armando Roche se encuentra en la etapa de postproducción de su film de suspenso y aventuras, **El secreto de Gaspar.** En los roles protagónicos están Orlando Urdaneta y Marilda Vera, la historia y el guión son de César Miguel Rondón.

Gallego coproducción cubano-española dirigida por Manuel Octavio Gómez, narra lo sucedido a un



Luis Armando Roche dirige **El secreto de Gaspar.** (Foto Jorge Cruz).

inmigrante de Galicia desde 1916 que llega a Cuba, hasta 1959, con los hechos y consecuencias de la partida del poder del dictador Fulgencio Batista.

Tomás Gutiérrez Alea prepara para julio el rodaje en Colombia de Para Elisa con guión de Gabriel García Márquez. Será una coproducción de Colombia, Cuba, España y Francia.

La vida de Augusto César Sandino será llevada al cine. La vida del guerrillero latinoamericano e inspirador de la revolución sandinista será filmada por Miguel Littin. El escritor y vicepresidente de Nicaragua, Sergio Ramírez y el mexicano Tomás Pérez Turrent escribirán el libreto que luego será elaborado por Ramiro Lacayo, director del Instituto nicaragüense de cine.

Carlos Sorin prepara el rodaje de El evangelio según Harvey Lodge

La película del Rey, de Carlos Sorin presentada en el Festival de Venecia el año pasado y que obtuvo el Premio a la mejor Opera Prima, narra la increíble historia de un aventurero francés, Oreile Antoine, que en 1860, impresionado por los relatos de viaje va a la Argentina y se proclama rey de Araucania y Patagonia.

Sorin considera que el cine de su país se va afirmando internacionalmente y eso le permite tener repercusiones en su patria. De hecho, al estrenarse en Buenos Aires **La película del Rey** pasó casi desapercibida hasta ser premiada en Venecia, convirtiéndose en un éxito de público.

Su próxima película, **El evangelio según Harvey Lodge,** será un *road movie* al estilo de Wenders, a quien admira al igual que a Buñuel. Será coproducida con la Motion Pictures Service, de Renzo Rossellini, y se rodará a partir de octubre próximo, entre Buenos Aires y la Patagonia.

Concurso de Guiones para películas de ficción y documental

La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano ha convocado a jóvenes directores (menores de cuarenta años) para que presenten proyectos de guiones para largometrajes de ficción en 35 y 16 mm. y documentales 35, 16 mm. o video profesional, de 50 a 60 minutos y de 24 a 30 minutos de duración respectivamente. En el primer caso se atenderán los proyectos presentados por directores que aún no hayan realizado su primera película de ficción. El plazo de admisión de proyectos se cerró en mayo y el resultado se dará a conocer en septiembre de este año.

Marinal Sen en La Habana

El destacado director de cine hindú vino invitado especialmente a dar conferencias a los estudiantes en La Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, trajo consigo videos de sus últimas películas y entre ellos mostró **Génesis,** su largometraje más reciente coproducido con Francia y distribuido el año pasado. Nacido en 1923, Sen filmó su primera película en 1956. Algunos de sus largometrajes más conocidos son **Calcuta 71,** de 1972, **Los extraños** (1977) y **Las ruinas** (1983). La India es el mayor productor de películas del mundo. Sólo en 1986 se hicieron 800 largometrajes, pero Sen considera que la mayoría no tiene percepción ideológica y social de la situación actual de su país. Agregó: *Luchamos contra esa tendencia desde una base ideológica y estética, pero no es fácil, porque el gobierno indio no tiene los mecanismos para la distribución del cine.*

La realización de La Reina Africana o Cómo fui al Africa con Bogart, Bacall y Huston y casi perdí la razón

Este largo título corresponde al libro escrito por Katherine Hepburn que será publicado antes de fin de año. La conocida película de John Huston rodada en 1952 en el Congo Belga y Uganda, permitirá a la señora Hepburn incluir cantidades de fotos inéditas y rememorar su inolvidable aventura en Africa.

El ciudadano Kane, la mejor película de todos los tiempos

Una encuesta entre 113 críticos e historiadores de cine, realizada por el Instituto de Investigaciones del Colegio Siena de New York, seleccionaron a **El ciudadano Kane,** de Orson Welles, como la mejor película estadounidense jamás realizada. Dicho evento formó parte de las actividades desarrolladas para celebrar el centenario de Hollywood.

Ley que clasifica las películas políticas como "propaganda" es constitucional

La Corte Suprema de los Estados Unidos dictaminó una Ley que clasifica las películas políticas como *propaganda,* otorgando una importante victoria para el gobierno del presidente Ronald Reagan en su lucha contra las cintas canadienses sobre la guerra nuclear.

En su desacuerdo, los jueces Harry Blackmun, William Brennan y Thurgood Marshall dijeron que *el término no es neutral y aplicarlo a las películas es una violación de la libertad de expresión contemplada en la primera enmienda.*

Con este dictamen, películas como **Z** ó **Estado de Sitio**, de Costa Gavras, pasarían ahora a ser consideradas como propaganda.

Las películas de temática política han sido exhibidas hasta ahora sin mayores problemas en los Estados Unidos, un país abierto a todas las tendencias políticas y religiosas, pero esta clasificación podría producir algún cambio en la tradición.

La coloración de películas enfrenta al arte y al dinero

Woody Allen, Sidney Pollack, Milos Forman, Elliot Silverstein, Ginger Rogers, entre otros, se dirigieron al Congreso de los Estados Unidos para que declare ilegal la coloración de películas en blanco y negro con ayuda de computadoras. *El tema no puede ser ignorado por más tiempo*, dijo Allen a la Subcomisión Judicial del Senado sobre Tecnología y Derecho. *Tiene que ser resuelto en forma legal para dar protección a los artistas de cine norteamericanos.* El argumento enfrentó al dinero y al arte. Los directores afirman que su trabajo, en su forma original, es parte de una herencia nacional que está siendo dañada.

El magnate de la televisión Ted Turner, compró recientemente la totalidad de la filmoteca del estudio MGM y coloreó varias cintas en blanco y negro, por considerar que: *puedo hacer con ellas lo que me plazca.*

Allen agregó: *lo planteado aquí es lo suficientemente poderoso para que exista un principio que sea respetado por todos. La razón principal es moral... No puede existir una cultura en las que las personas puedan, según su voluntad, mutilar el trabajo de los artistas.*

Festival Internacional de Cine de Imaginación y Ficción de Madrid

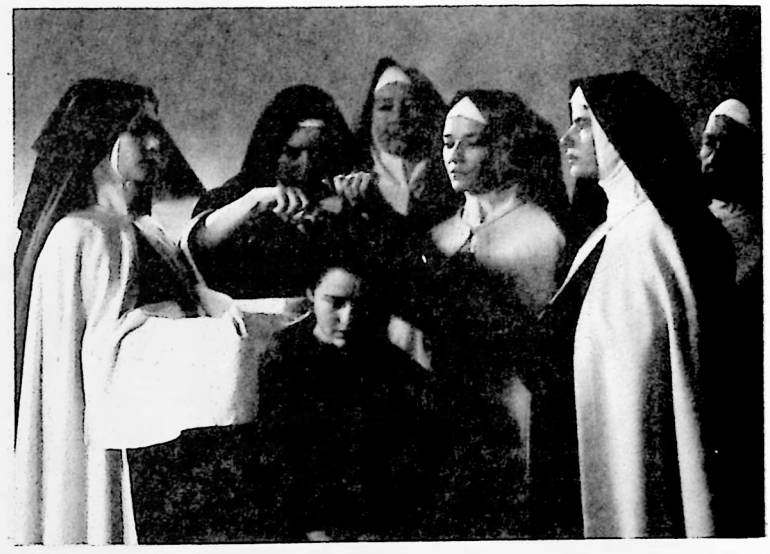
El sueño de los hombres, del venezolano Armando Arce y **Quinoscopio** del cubano Juan Padrón, recibieron ex-aequo el Premio al mejor film de cortometraje en el Festival de Imagfic. La película franco-soviética **Kamikaze** de Didier Grousset y Konstantin Lopuschancky obtuvo el premio al mejor largometraje.

Peligra el Festival de Venecia

Un grupo de importantes realizadores italianos firmaron una carta dirigida al gobierno para que se tomen medidas urgentes a fin de asegurar la realización este año del Festival de Cine de Venecia. La Muestra veneciana, una de las más significativas de Europa está amenazada por problemas que algunos califican de trabas burocráticas pero que realmente tiene un trasfondo político.

Premios Oscar de Hollywood

La siguiente es la lista de los ganadores en la 59 ceremonia de entrega de los premios Oscar de la Academia:
Mejor película: **Pelotón.**
Mejor director: Oliver Stone, **Pelotón.**
Mejor actriz: Marlee Matlin. **Te amaré en Silencio.**
Mejor actor: Paul Newman, **El Color del Dinero.**
Mejor montaje: Claire Simpson, **Pelotón.**
Mejor sonido: **Pelotón.**
Mejor actriz secundaria: Dainne Wiest, **Hannah y sus Hermanas.**
Mejor actor secundario: Michael Caine, **Hannah y sus Hermanas.**
Mejor guión original: Woody Allen, **Hannah y sus Hermanas.**
Mejor adaptación: Ruth Prawer Jhabvala, **Habitación con Vista.**
Mejor dirección artística: **Habitación con Vista.**
Mejor diseño de vestuario: **Habitación con Vista.**
Mejor edición de efectos de sonido: **Aliens (El Regreso).**
Mejores efectos visuales especiales: **Aliens.**
Mejor partitura original: Herbie Hancock, **Cerca de la Medianoche.**
Mejor dirección de fotografía: **La Misión.**
Mejor documental breve temático: **Women-For America, for the World.**



Teresa de Alain Cavalier.

Premio Irving G. Thalberg: director Steven Spilberg.
Mejor documental: **Artie Shaw, Time is All You've Got** y **Down and Out in America.** (empate).
Mejor maquillaje: Cris Wallas y Stephan Dupuis, **La Mosca.**
Mejor canción original: Take my Breath Away, **Top gun.**
Dibujos animados: **A Greek Tragedy.**

Premios César

La duodécima edición anual de entrega de los premios franceses *César* fue la siguiente:
Mejor Película: **Therese,** de Alain Cavalier;
Mejor Actriz: Sabine Azema;
Mejor Actor: Daniel Auteuil;
Mejor Actriz de Reparto: Emmanuelle Beart (**Jean de Florette** de Claude Berri):
Mejor Actor de Reparto: Pierre Arditi (**Melo** de Alain Resnais);
Mejor Actriz Promisoria: Catherine Mouchet por **Therese;**
Mejor Actor Promisorio: Isaach de Bankole por **Black Mic-Mar;**
Mejor Director: Alain Cavalier por **Therese;**
Mejor Guión: Alain Cavalier y Camille de Casabianca por **Therese;**
Mejor Película Extranjera: **Le nom de la rose** de Jean Jacques Annaud;
Premio César Honorífico: Jean-Luc Godard;
Mejor Partitura: Herbie Hancock por **Autour de Minuit** de Bertrand Tavernier;
Mejor Fotografía: Philippe Rousselot por **Therese;**
Mejor Escenografía: Pierre Guffroy por **Pirates** de Roman Polansky;
Mejor Vestuario: Anthony Powell por **Pirates** de Roman Polansky;
Mejor Sonido: Michel Desrois y William Flageollet por **Autour de Minuit;**
Mejor Cortometraje: Roger Guillot por **La Goula;**
Mejor Montaje; Isabelle Dedieu por **Therese.**

Premios Festival de Cine de Cannes

Palma de Oro al film **Bajo el cielo de Satán,** de Maurice Pialat, con Gerard Depardieu.
Mejor Director Wim Wenders por su película **El cielo de Berlín,** con Bruno Ganz y Peter Falk.

Premio Especial del Jurado al director soviético Tengiz Abouladze por **Arrepentimiento.**
Premio Especial del Cuadragésimo aniversario del Festival a Federico Fellini por su película **La entrevista.**

Premio al mejor actor a Marcello Mastroianni, por el film **Ojos negros.**

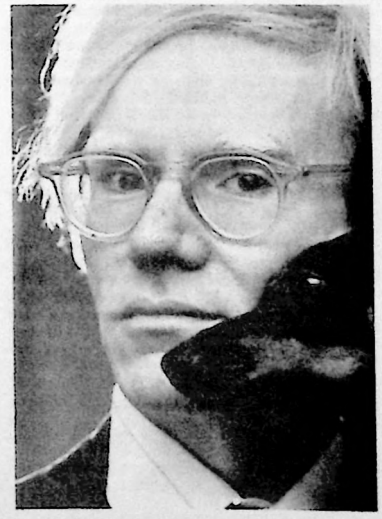
Premio a la mejor actriz a Barbara Hershey por su trabajo en **Shy People,** de Andrei Konchalowsky.

La Cámara de Oro que se otorga a la primera película de un director novel, fue concedida a la soviética Nana Dzhordhadze por su película **Robinsonada.**

In Memoriam

Andy Warlhol (Pittsburgh, 1928 - New York, 1987).

A los 58 años, la muerte lo sorprendió durante una operación de vesícula. De padres checoslovacos, durante cuatro años estudió en el Carnegie



Andy Warhol.

Rita Hayworth en **La dama de Shangai** de Orson Welles.

Danny Kaye.

Katherine Hepburn y Humphrey Bogart en **La reina africana** de John Huston.

Institute of Technology de Pittsburh, hasta 1949, cuando se trasladó a Nueva York. La década de los 50, la del estallido de la sociedad de masas, lo recibe como exitoso dibujante y diseñador publicitario. Al mismo tiempo, hace algunas exposiciones de dibujo. Ya en los 60, empieza a incorporar a esos dibujos las iconografías de las tiras cómicas y la publicidad. Pintor, poeta, cineasta y diseñador, Warhol llevó el vanguardismo hasta sus últimas consecuencias en algunos de sus films —**Sleep**, que dura cerca de seis horas, recoge, en la mejor tradición del cine directo, la imagen de un hombre que duerme mientras dura el film—. Su mayor éxito lo obtuvo con **Chelsea Girls**, único de sus films estrenado comercialmente. A mediados de los sesenta conoció a Paul Morrisey, quien habría de dar el mayor prestigio a la llamada Fábrica Warhol, de donde salieron más de 150 films de todos los metrajes.

Dany Kaye (Daniel David Kaminsky), actor norteamericano (1913-1987).

Popular desde 1939 como showman en night clubs y en comedias musicales de Broadway, se inició en el cine en 1944, imponiéndose como un excelente actor de comedias. Se dedicó a la obra de la UNICEF. Entre otros films recordamos **La vida secreta de Walter Mitty (The secret life of Walter Mitty**, de N. Mcleod, 1947); **Nace una canción (A song is born** H. Hawks, 1948); **El fabuloso Andersen (Hans Christian Andersen**, K. Vidor, 1952); **Navidades Blancas (White Cnristmas**, M. Curtiz, 1954); **La loca de Chaillot (The madwoman of Chaillot**, B. Forbes, 1969).

Rita Hayworth (Margarita Carmen Cansino), New York, 1918-New York, 1987.

Acostumbrada a actuar con sus padres en las giras que estos presentaban, comenzó su trabajo en el cine en 1935, en pequeños papeles de bailarina y luego por la Columbia, entonces adoptó el seudónimo artístico de Rita Hayworth.

Cuando en 1941 Ann Sheridan rechazó uno de los papeles protagónicos de **¡Ay que Rubia!**, Rita encontró su gran oportunidad. Había nacido la vamp de los años 40 con un pelo teñido de cobrizo y unas piernas increíbles. En 1941 fue lanzada como estrella de la Columbia y apareció en películas musicales junto a Fred Astaire, en sustitución de su célebre ex-pareja de baile Ginger Rogers.

Su celebridad universal nació gracias a la película de serie negra **"Gilda"**, de gran interés sicoanalítico y que convirtió sus célebres guantes negros largos en un sex-symbol incorporado a la mitología del cine.

Orson Welles la utilizó como protagonista femenina en el papel de Elsa Bannister de la película negra **La Dama de Shangai** en 1948. Este encuentro entre el **enfant terrible** del cine norteamericano y la célebre vampiresa tal parece que fue el principio de destrozar su triunfante mito erótico, dejándola morir en la escena final en un parque de atracciones, abandonada y despreciada por los hombres.

Hizo repetidas actuaciones junto a Glen Ford y un espectacular film de corte bíblico **Salomé.**

Filmografía

1935: **Amor de gaucho,** J. Tinling. 1936: **Contrabando humano,** Allan Swan. 1939: **Sólo los ángeles tienen alas,** Howard Hawks. 1941: **Sangre y arena,** Rouben Mamoulian. **Desde aquel beso,** Sidney Lanfield. 1942: **Seis destinos,** Julien Duvivier. **Bailando nace el amor,** William A. Seiter. 1944: **Las modelos,** Vidor. 1945: **Esta noche y todas las noches,** Víctor Saville. 1946: **Gilda** (Ch. Vidor). 1947: **La diosa de la danza,** Alexander Hall. 1948: **La dama de Shangai,** Orson Welles. **Los amores de Carmen** (Ch. Vidor). 1952: **La dama de Trinidad.** Vincent Sherman, 1953: **Salomé,** William Dieterle. 1954: **La bella del Pacífico,** Curtis Bernhardt. 1957: **Fuego escondido,** Robert Parrish. 1958: **Mesas separadas,** Delbert Mann. 1963: **El fabuloso mundo del circo,** Henry Hathaway. 1965: **La trampa del dinero,** Burt Keneddy. 1967: **El aventurero,** Terence Young. 1968: **I Bastardi,** Ducho Tosari. 1969: **Sur la roue de saline,** Georges Lautner. **The Hawaians,** Tom Gries.

Un momento de la filmación de **La oveja negra** de Román Chalbaud.

Fotógrafo venezolano ganó Premio de la OEA

El fotógrafo Alfredo Allais ganó uno de los premios principales del Concurso Anual de Fotografía que auspicia la Organización de Estados Americanos (OEA), a través de su revista *Américas*.

El Jurado estuvo integrado por Paul Conclin, Angel Hurtado y Jaime Marín. Allais es fotógrafo de Lagoven y su obra se puede apreciar en publicaciones como **Cuadernos Lagoven** y otros impresos de esa empresa petrolera.

J. J. Castro expone en el Ateneo de Los Teques

En la sala Simón Bolívar del Ateneo de Los Teques, mostró sus trabajos más recientes. Esta exposición inicia una serie donde participarán otros artistas venezolanos de la fotografía. J. J. Castro, artista y fotógrafo, investigador de profunda sensibilidad, impactando con su técnica a la crítica especializada.

Edgar Moreno expuso en Los Espacios Cálidos

La exposición de Edgar Moreno de acuerdo a la presentación que de ella hace John Lange. "... El nos propone una transposición fotográfica de la arquitectura, llena de magia y sucesos, creando atmósfera y situaciones que reflejan una visión del tiempo saturada de hondos sentimientos y en donde la elección del objeto-espacio es ya un acto creativo..."

Fotos de Alfredo Cedeño en Fantoches

Alfredo Cedeño expone 31 fotografías tratadas con la técnica del virado, armonizando en imágenes lo que los muchachos de Adrenalina Caribe hacen en música.

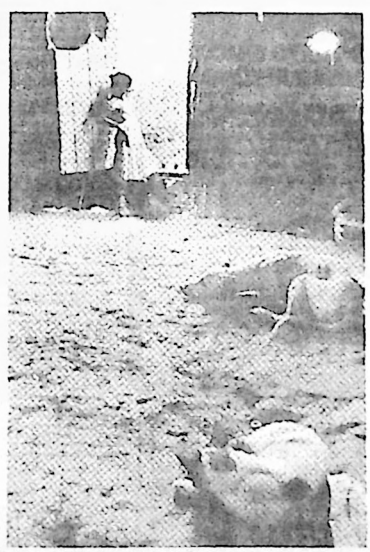


Foto premiada de Alfredo Allais.

El primer Museo Fotográfico de Argentina

Quedó inaugurado en agosto de 1986 el primer Museo Municipal Histórico Fotográfico de Quilmes, Argentina. Su director Alcibíades Isam Rodríguez, es un historiador gráfico bonaerense quien desde 1926 se dedicó a la fotografía, logrando acumular y registrando el paso del tiempo. El Museo fue inaugurado con una Muestra de 300 fotos de Quilmes, rescatadas por su director.

España en imágenes de los cien mejores fotógrafos del mundo

Los cien mejores fotógrafos del mundo se repartieron por las ciudades y pueblos españoles, para reflejar con sus cámaras qué ocurre en España en un día laborable cualquiera de 1987.

Lo mejor del trabajo de estos reporteros gráficos, entre los que se encuentran cinco Premios Pulitzer y otros tantos ganadores del World Press Photo Award, se inmortalizará en el libro un día en la vida de España que la editorial Collins de Nueva York publicará en colaboración con la española Planeta, en un proyecto que cuenta con un patrocinio de firmas y empresas multinaciones y españolas.

Román Chalbaud estrena La Oveja Negra

Al cierre de este Noticiero se anuncia el estreno de **La Oveja Negra**, la más reciente producción de Román Chalbaud, según el conocido cineasta y dramaturgo ésta, su película N° 14 es ***el mejor trabajo que he hecho, desde el punto de vista artístico y técnico. Pero no soy yo quien va a determinar eso. Estoy deseoso de saber lo que va a pasar cuando se estrene la película.***

(Este Noticiero se cerró el día 21-5-1987).

Colaboradores

PABLO ABRAHAM

Licenciado en Artes, egresado de la Universidad Central de Venezuela.

ELIZABETH ARAUJO

Doctora en Ciencias de la Comunicación egresada de La Sorbona, París. Periodista redactora de las Páginas Culturales del diario El Nacional.

JOSE GREGORIO BELLO PORRAS

Sicólogo egresado de la Universidad Católica Andrés Bello. Fotógrafo. Tesista de la Escuela de Comunicación Social de la UCV.

ROSAURA BLANCO

Egresada de los talleres del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" y de los talleres de realización cinematográfica del Conac. Tesista de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.

MARIA TERESA BOULTON

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

CARMEN LUISA CISNEROS

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

HECTOR CONCARI

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

ELA DINES

Egresada de la Escuela de Sociología de la Universidad Central de Venezuela. Ha sido Profesora de Guiones en Fudeas y Profesora de Sociología del Cine en el Taller Grié. Fue libretista de Radio Caracas Televisión.

VICTOR FUENMAYOR

Licenciatura en Letras y Derecho egresado de la Universidad del Zulia. Estudios de especialización en Literatura Española. Doctorado en Semiología en la Universidad de París. Colaborador del diario El Nacional y de algunas revistas. Profesor titular en Semiología y Psicocrítica de la Escuela de Letras de la Universidad del Zulia.

RODOLFO GRAZIANO

Licenciado en Comunicación Social, egresado de la Universidad Central de Venezuela. Consultor y Productor Audiovisual. Realizó estudios de cine (Grie), radio y fotografía (Fundación Newman). Co-productor de los programas radiofónicos *"Sinopsis"* y reportajes para la Emisora Cultural de Caracas. Colaborador del diario *"El Universal"*. Director y Productor de los documentales **Entendidos... un acercamiento al movimiento homosexual en Venezuela** y **Caracas Night Club.**

GUSTAVO HERNANDEZ

Tesista de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.

MARITZA JIMENEZ

Periodista egresada de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela. Título de especialista en Comunicación Cultural en la UCV. Maestría en Literatura Latinoamericana Contemporánea. Hace ocho años trabaja en las Páginas Culturales del diario El Universal.

AMBRETTA MARROSU

Miembro fundador de la Asociación de Críticos Cinematográficos AVCC y de la Revista "Cine al Día" (1967). Investigadora del Instituto de Investigaciones de la Comunicación ININCO. Coautora del cortometraje **Yo, tú, Ismaelina** del Grupo Feminista "Miércoles".

PEDRO J. MARTINEZ

Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos / AVCC, y de la redacción de Cine-oja.

CARMELO ORTEGA

Tesista de la Escuela de Comunicación Social de la UCV.

ELOY PASOLOBO

Licenciado en Comunicación Social, egresado de la Universidad Central de Venezuela. Master en Cine de la Universidad de California. Doctor en filmología de La Sorbona.

FERNANDO RODRIGUEZ

Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos / AVCC. Miembro directivo de *Cine-oja*. Crítico de fotografía de *El Nacional*.

LILIANA SAEZ

Tesista en la Escuela de Artes de la UCV. Asistente de Producción en el largometraje **Ifigenia,** de Iván Feo. Asistente de Producción en los cortometrajes **Grisecilla** y **El temible señor Fuh,** de Luis Lamana. Productora de campo en la miniserie **Viaje de regreso,** dirigida por Rodolfo Santana.

RICARDO TIRADO

Gerente de Producción de Radio Caracas Televisión (Canal 2) por dos años. Productor y conductor del programa *Tiempo de cine* (Canal 5). Ha colaborado como crítico de cine en la revista *Resumen*. Fue director de la revista *Vamos al Cine*. Actualmente es Director de la Televisora Nacional (Canal 5).

ALBERTO VALERO

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

CARMELO VILDA

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

ROQUE ZAMBRANO

Cursó estudios cinematográficos en el Instituto de Cine de Moscú. Ha realizado los siguientes cortometrajes: **Cota mil, zona protectora, Todos los días un día** y **Primer canto.** Actualmente se encuentra en proceso de postproducción de **La otra ilusión,** su primer largometraje.

FONCINE

Artículo 3°
El Fondo de Fomento Cinematográfico es un ente destinado al estímulo de la actividad cinematográfica nacional, cuyos objetivos son los siguientes:

1

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

a) Otorgamiento de créditos para el financiamiento de la producción, realización y terminación de películas de cortometrajes y largometrajes venezolanos.

b) Otorgamiento de fianzas y avales a productores de películas venezolanas que solicitaren créditos a organismos financieros, con la garantía de los incentivos a percibir por dichas películas, u otras garantías que se acordaren.

c) Otorgamiento de incentivos al producto cinematográfico nacional exhibido, que llenare los requisitos exigidos.

d) Contribución a la promoción de las películas venezolanas y de coproducción con mayoría venezolana, en el país o fuera de él.

e) Otorgamiento de premios a la calidad de las obras cinematográficas nacionales y coproducciones de mayoría nacional.

f) Financiamiento para la elaboración de guiones cinematográficos.

2

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

3

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

4

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

5

Conceder préstamos o avales para financiar infraestructuras industriales cinematográficas.

6

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

7

Proponer medidas que estimulen la exhibición del producto cinematográfico nacional.

8

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

9

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

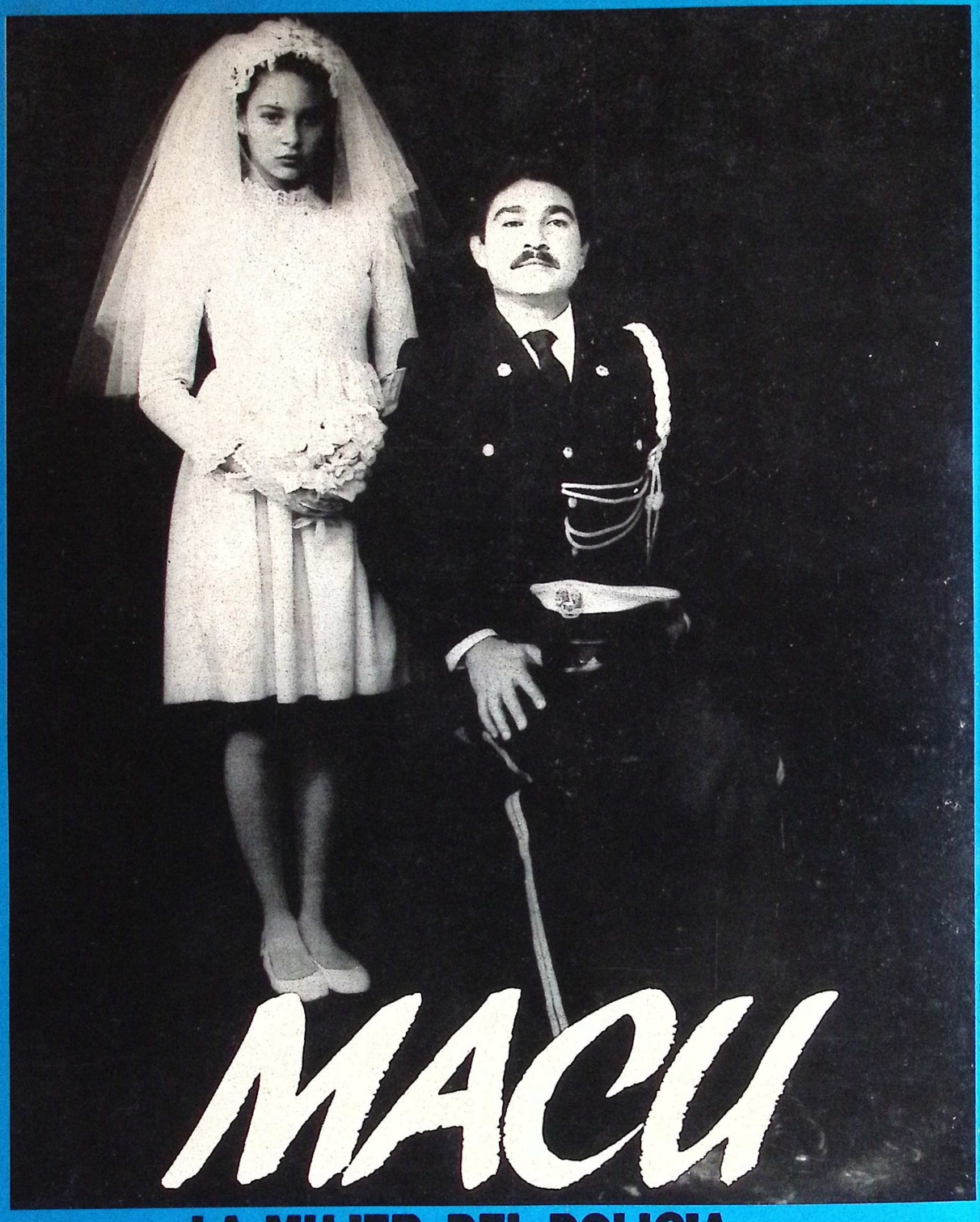
10

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

una realidad

FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

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



LA MUJER DEL POLICIA

UN FILM DE *SOLVEIG HOOGESTEIJN*