

P.V.P. Bs. 20

encuadre

CONAC

Consejo Nacional de la Cultura
Coordinación de Cine y Fotografía

REVISTA DE CINE Y FOTOGRAFIA - N° 17 - MES 12 - AÑO 1988



MIEMBROS DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA



EN REPRESENTACION DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

PRINCIPALES:

José Francisco Sucre Figarella
Freddy Arreaza Leáñez
Raúl Nass
Pedro Manuel Guédez

EN REPRESENTACION DEL CONGRESO NACIONAL

PRINCIPALES:

Miguel Henrique Otero Castillo
Gustavo Luis Carrera

SUPLENTE

Juan Páez Avila
Pedro Manuel Guédez

EN REPRESENTACION DEL MINISTERIO DE EDUCACION

PRINCIPAL

Pedro Díaz Seijas

SUPLENTE

Luis Valero Hostos

EN REPRESENTACION DEL CONSEJO NACIONAL DE UNIVERSIDADES

PRINCIPAL

Gustavo Arnstein

SUPLENTE

Lourdes Willis

EN REPRESENTACION DE LAS ACADEMIAS NACIONALES

PRINCIPAL

Luis Beltrán Guerrero

SUPLENTE

J. A. De Armas Chitty

EN REPRESENTACION DE LA CONFEDERACION DE TRABAJADORES DE VENEZUELA

PRINCIPAL

Jesús Urbietta

SUPLENTE

Manuel Reverón

EN REPRESENTACION DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES

PRINCIPAL

Aura Salas Pizani

DIRECTORIO

MINISTRO DE ESTADO-PRESIDENTE DEL CONAC
José Francisco Sucre Figarella

PRIMER VOCAL
Freddy Arreaza Leáñez

SEGUNDO VOCAL
Raúl Nass

DIRECTOR GENERAL
William Montes de Oca (e)

SECRETARIO
Gustavo Arnstein

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

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

JOSE FRANCISCO SUCRE FIGARELLA

Director General:

WILLIAM MONTES DE OCA (e)

Directora de

Planificación y Proyectos Culturales:

GRETTY SUAREZ

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, Laura Antillano,
José Gregorio Bello Porras, Rosaura Blanco,
María Teresa Boulton, María Büsing,
Alexandra Cariani, Carmen Luisa Cisneros,
Héctor Concari, Josune Dorronsoro, Ricardo García,
Rodolfo Graziano, Rhayda Guzmán, Pedro Herrera,
Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Karel Mena,
Marjorie Miranda, José Antonio Navarrete,
Liliana Sáez, David Suárez, Ricardo Tirado B.,
Alberto Valero, Javier Vidal.

Fotografía de la Portada:

Aventurera, de Pablo de la Barra.

Depósito Legal: PP84-0100

Fotocomposición: Textos Eche, C.A. - 61.53.93

Impresión: Litografía Melvin

La Revista **ENCUADRE** circula trimestralmente,

editada por el Conac

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 15

Telf.: 42.96.93 - 41.86.42 Apartado Postal: 50995 -

Télex 26323

Caracas - Venezuela

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

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

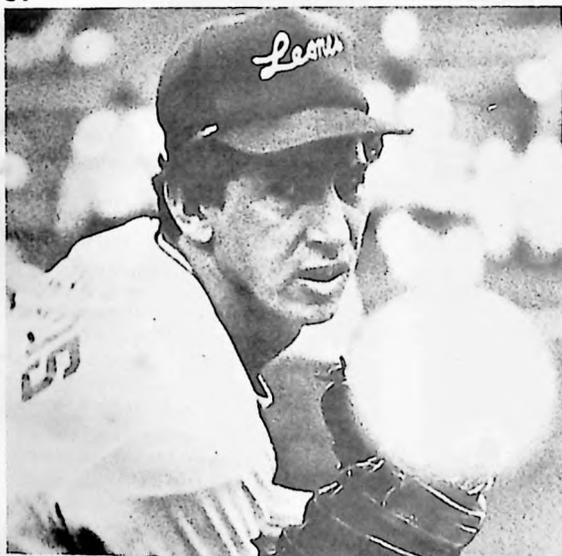


11

20



34



Sumario

- 3 En el Congreso ANAC '88
- 11 Filmobiografía: Napoleón Ordosgoitti
- 16 Historia capitulada del cine silente en Venezuela
- 20 Pensar en imágenes. La experiencia de un Taller Audiovisual para niños

DETRAS DE LAS CAMARAS

- 23 Aventurera

GRAN ANGULAR

FOTOGRAFIA

- 28 La Fotografía, El dudoso nacimiento de un invento
- 30 Puño y letra
- 32 Matanzas, zona industrial
- 34 El Salón 88 y José Sardá
- 36 Una forma de ver el mar
- 38 Historia de una historia no contada
- 43 El cuestionamiento de un fotógrafo: Danny Lyon

LIBROS

- 47 Cine
- 48 Fotografía

CRITICA CINEMATOGRAFICA

- 50 Arismendi
- 50 Candelas en la niebla
- 52 Un día de éxito, ¡por favor!
- 52 Marcucho, el modelo
- 53 Música nocturna
- 54 Pacto de sangre
- 55 Relevé
- 56 Reportaje especial
- 56 Trompe l'oeil
- 57 Zapara
- 57 La noche de los lápices
- 58 Búsqueda frenética
- 59 Heimat (Terruño)
- 60 Peligro en la noche
- 61 Septiembre
- 62 Testigo
- 63 Walker

CICLOS

- 64 Cine canadiense

NOTICIERO DE LA IMAGEN

- 65



**CINE
CONAC - MARAVEN**

Auditorio Maraven
Av. La Estancia
Urb. Chuao, P.B.
Caracas.

ENTRADA LIBRE



La esperanza y la gloria, de J. Boorman.

Niños grandes en un mundo pequeño

ENERO 1989:

Jueves 05:

Pequeña Revancha de Olegario Barrera (1985), con Eduardo Emiro García, Elisa Escámez, Carlos Sánchez, Pedro Durán. Venezuela. (Pelimex).

Jueves 12:

La Esperanza y la Gloria (Hope and glory), de John Boorman (1987) con Sebastian Rice Edwards, Geraldine Muir, Sarah Miles, David Hayman. Inglaterra (MDF).

Jueves 19:

Vivir para recordar (Mitt lui som hund), de Lasse Hallström (1987) con: Anton Glanzelius, Tomas von Brömsssem, Anki Linden Suecia. (MDF).

Jueves 26:

Adiós a los Niños (Au revoir les enfants), de Louis Malle (1987), con Gaspar Manesse, Raphael Fejto, Francine Racette, Stanislas Carré de Malberg. Francia-Alemania. (MDF).

Los jóvenes van a la Guerra

FEBRERO 1989

Jueves 02:

Gallipoli de Peter Weir (1981), con Mark Lee, Mel Gibson, Bill Hunter, Tim Mckenzie. Australia. (Blancica).

Jueves 09:

Nacido para matar (Full metal Jacket), de Stanley Kubrick (1987), con Mathew Modine, Adam Badlwin, Vincent D'Onofrio, Lee Hermy. Estados Unidos. (MDF).

Jueves 16:

La ciudad y los perros, de Francisco J. Lombardi (1985), con Pablo Serra, Gustavo Bueno, Juan Manuel Ochoa, Luis Alvarez. Perú. (Pelimex).

Jueves 23:

En colaboración con la Casa de la amistad venezolana-soviética **La Balada del Soldado**, de Grigorij Chujrai (1959), con Vladimir Ivachov, Zhanna Prejorenko, Antonina Malmoyva.

Nacido para matar, de S. Kubrick.



Aventureros del tiempo, de T. Gilliam

Un inglés irreverente: Terry Gilliam

MARZO 1989

Jueves 02:

El Sentido de la vida (1983), de Terry Jones, con Graham Chapman, Michael Palin, John Cleese, Terry Gilliam. Inglaterra. (Blancica).

Jueves 09:

La vida de Brian (1979), de Terry Jones, con Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Mark Holmes. Inglaterra. (Blancica).

Jueves 16:

Los aventureros del tiempo (1981), con John Cleese, Sean Connery, Craig Warnock, Sheelley Duvall, Michael Palin, Ralph Richardson. Inglaterra (MDF).

Jueves 23:

No hay función

Jueves 30:

Brazil (1985), con Jonathan Price, Robert De Niro, Katherine Helmond, Ian Holm, Michael Palin. Inglaterra. (MDF).

Problemas, proposiciones y un solo acuerdo: El cine nacional necesita una ley que lo proteja y que se reforme FONCINE

KAREL MENA

Quienes leyeron en la prensa nacional los motivos por los cuales la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) convocó a unas Jornadas de Evaluación y Diseño de Políticas Cinematográficas, Congreso ANAC'88, y las resoluciones finales del mismo, pudieron observar que los objetivos y las conclusiones de este evento se dirigieron al mismo punto: el cine nacional necesita un instrumento legal idóneo que lo proteja y permita que se den las condiciones materiales para su desarrollo y que se reformule el funcionamiento del Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE). ¿Qué se hizo entonces en este Congreso? Unirse, empezar a trabajar para que la Ley de Cine Nacional y la reformulación de FONCINE se haga realidad.

Durante dos días, 13 y 14 de agosto, cineastas, exhibidores y distribuidores, dieron a conocer sus puntos de vista acerca de los problemas que obstaculizan el desarrollo del cine nacional, en general y a sus actividades específicas, y plantearon sus proposiciones para resolverlos. Propuestas que una Comisión de Redacción, integrada por Julio Sosa, Jacobo Penzo, Rubén Chamorro, Alberto Monteagudo, sintetizaron y llevaron a una asamblea extraordinaria de la ANAC, que nombró a la comisión que trabajará conjuntamente con CAVEPROL en el anteproyecto de Ley de Cine, para

Cineastas, distribuidores y exhibidores se reunieron durante dos días para analizar la actual situación de la industria cinematográfica nacional y tratar de encontrar una respuesta a ¿Cómo hacer cine en medio de la crisis económica?

su posterior discusión con los gremios afines y su eventual introducción en el Congreso Nacional, entre marzo y abril del próximo año.

Como podrá observarse los resultados del Congreso ANAC'88 no serán inmediatos. Mucho trabajo arduo les queda por delante. Pero ello, no implica pesimismo, recordemos que de eventos de este tipo nació FONCINE y las Normas para la Comercialización de Obras Cinematográficas (Decreto 1612), instrumentos que le permitieron al cine nacional alcanzar cierto desarrollo. Pero las circunstancias han cambiado y ahora resultan insuficientes e inadecuados para enfrentar el reto de seguir produciendo cine en nuestro país.

Un proyecto de Ley de Cine, que favorecería la incorporación de la industria cinematográfica al proceso de modernización que vive el Estado, se hace ¡urgente!, sobre todo para los cineastas, pues con el anuncio de los candidatos presidenciales de AD y Copei del restablecimiento de las

garantías económicas, la mayoría de los decretos desaparecerían, entre ellos el mencionado Decreto 1612, único instrumento legal con el que los cineastas han podido defenderse en determinados momentos.

Sin embargo, sólo en la medida en que el Congreso Nacional apruebe en un breve plazo este proyecto de Ley, el encuentro organizado por la ANAC y el próximo Foro Nacional de Cine, constituirán aportes significativos al cine nacional del futuro. De lo contrario, pueden pasar a la lista de los grandes esfuerzos perdidos. Estamos claros, la última palabra la tiene el Estado venezolano. Una decisión, una respuesta que nuestro cine necesita y demanda desde hace varios años.

El Congreso ANAC'88 constituyó principalmente un llamado, según lo señalado por Jacobo Penzo, que *intenta estimular ante todos los gremios la necesidad de la confluencia, de la unidad y la combatividad sobre dos o tres puntos centrales que definan una política de inmediata puesta en práctica que nos permita modificar en breve plazo las circunstancias actuales en que languidece la actividad cinematográfica en Venezuela. Nuestro llamado y queremos ser enfáticos en esto, pues en ello nos jugamos el éxito o el fracaso de esta política, impone la necesidad que en un esfuerzo de inteligencia y compren-*

ción global de la urgencia de la situación, dejemos de lado los conflictos periféricos que nos separan. No estamos discutiendo la validez de una u otra corriente o forma de asumir el cine, estamos hablando de la posibilidad o no de que exista en Venezuela como actividad permanente y continua. Esto se logró. Los gremios se escucharon entre sí, dieron a conocer sus visiones de los problemas e hicieron proposiciones para resolverlos, algunas coincidieron, otras fueron totalmente divergentes. También se aprovechó la ocasión para plantear otros aspectos que atañen a nuestro cine y en los cuales debe asumirse una posición.

Por una Ley de Cine democrática y pluralista

Por la Ley de Cine fue la consigna de este evento. Sí, pero una ley que sea pluralista y democrática fue el acuerdo unánime de todos los presentes.

¿Por dónde empezar a elaborar el proyecto de esta ley? Por la necesidad de su formulación en breve plazo, se propuso como metodología que se sintetizaran los diversos instrumentos y documentos elaborados anteriormente: el proyecto existente de 1979, las leyes de otros países sobre la materia, el decreto 1612, los estatutos de FONCINE, así como la experiencia acumulada en los últimos años, consolidando así lo logrado y definiendo claramente aquello a lo que se aspira.

Planteamos también un acuerdo inicial a partir de conceptos esenciales que nos permitan definir una estrategia que estimule el más amplio apoyo para la consecución de la aprobación de la ley. Un acuerdo inicial sobre la necesidad de crear las condiciones materiales para la existencia de un cine democrático y pluralista, es un elemento conceptual que puede ayudar a definir una estrategia movilizadora de los sectores cinematográficos y de aquellos que puedan darnos apoyo de cara a la opinión pública. El acuerdo sobre el concepto de que en Venezuela no puede existir una industria cinematográfica sin mecanismos idóneos que la incentiven y estimulen frente al déficit que determina el volumen del mercado nacional y por último, la definición de los instrumentos

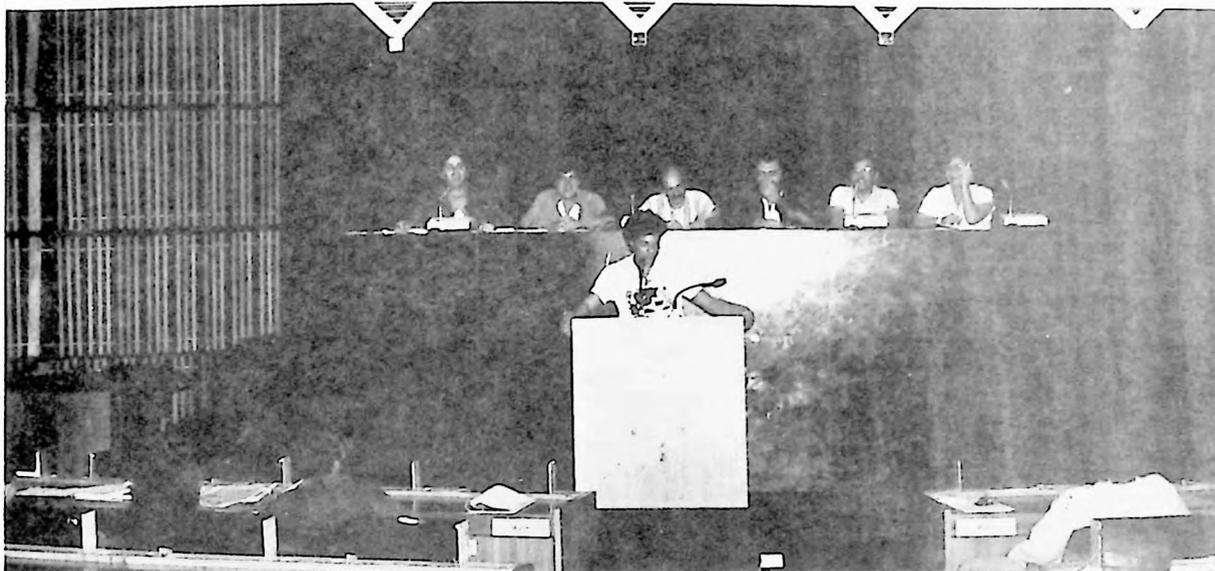
básicos de la ley, es decir el Centro Nacional de Cinematografía, sobrepeso, impuesto u otro mecanismo que garantice los recursos con los que debe contar dicho organismo, son los puntos básicos para la elaboración de un proyecto que exprese en esencia la opinión unánime de los gremios y que abra caminos y alternativas para acuerdos y negociaciones con los otros sectores que conforman la industria.

El Centro Nacional de Cinematografía se concibe como un ente público-privado encargado de la aplicación de la ley, con el propósito de fortalecer y dar un impul-

so decisivo a la industria cinematográfica. En el anterior proyecto, se contemplaba la creación del Centro con carácter de Instituto Autónomo, adscrito al Ministerio de la Secretaría de la Presidencia.

La Comisión de trabajo de Comercialización y Legislación de la ANAC concluyó después del análisis de los Decretos de Protección a la Industria Cinematográfica que: desde 1962 casi toda la protección legal que para la actividad se ha tomado, ha partido del Ministerio de Fomento; las iniciativas de otros entes gubernamentales (Turismo, Cultura y Educación) han terminado en la

PROYECTO
DE
LEY DE CINE
DE
LOS GREMIOS



Acto de instalación del Congreso ANAC.

inoperancia y la desaparición de las mismas; el análisis de esta legislación permite inferir una progresiva continuidad y ampliación de la protección a la industria y al producto cinematográfico; el decreto 1612 ha recogido en forma integral todos los aspectos que aisladamente o en forma incipiente fueron contenidos en las anteriores disposiciones legales, es por ello que se hace indispensable su reflexión para formular la Ley de Cine.

Señala el informe de esta comisión varios aspectos que se deben tener muy en claro a la hora de elaborar un instrumento legal de protección a la cinematografía. Son ellos:

—La definición del objeto de protección pues se presentan dos posibilidades: defender el producto o la industria que genera ese producto.

—Estímulos a la producción. El financiamiento se ha dejado en manos de un solo organismo centralizado, que ha llevado en muchas oportunidades al estancamiento por falta de recursos, de recuperaciones o simplemente de la imposibilidad de poder demostrar una posible recuperación de lo invertido dada la fragilidad de los planteamientos económicos. Poco se ha hecho por involucrar la necesaria contribución de los sectores que se nutren de los productos cinematográficos, es decir los laborato-

rios, los distribuidores, la televisión, etc. La falta de estímulos fiscales ha hecho renuente al capital bancario a invertir en esta actividad.

—Acceso de los productos al Mercado. Este punto presenta dos aspectos: la forma de acceder por razones éticas (libertad de acceder al público y el derecho de éste de conocer estos productos sin limitaciones) y razones económicas (acceso al mercadeo en condiciones ventajosas). Sobre la comercialización interna se debe tomar en cuenta: la protección a los largometrajes nacionales en espacio, en renta filmica y en condiciones de competitividad (cantidad) con respecto a lo importado; la protección al cortometraje para su exhibición, accesibilidad y pago por esa explotación, y el conocimiento de las formas mercantiles del producto extranjero a fin de poder brindar esas mismas o mejores condiciones al producto nacional. La comercialización externa es uno de los aspectos más urgentes, pero cómo llevarla a cabo presenta las más disímiles variantes con elementos en contra o a favor. Sin duda alguna, este es un aspecto que será difícil determinar.

—Estímulos Industriales o Subsidios. Nuestro mercado no soporta la recuperación de los montos invertidos y muchos menos la posibilidad de obtener ganancias. Es por ello, que se hace necesaria una efectiva labor del

Estado para compensar esta deficiencia del mercado a través de la figura del subsidio industrial.

—Régimen de Importaciones. Como proceso productivo con insumos importados se debe contemplar la importación facilitada y competitiva de los insumos y maquinarias necesarias para la producción y el mercadeo del producto.

—Beneficios impositivos. Cualquier actividad que el Estado considere importante, recibe del mismo beneficios en el Impuesto sobre la Renta o en los Impuestos Municipales.

—Ente ejecutor de las políticas y su adscripción. Analizados los aspectos del objeto, formas y beneficios de protección, se hace necesario discutir sobre el tipo de organismo de ejecución de políticas que se desea, para luego pasar a considerar la adscripción de este dentro del escenario de la Administración Pública.

Otros aspectos a tomar en cuenta y que fueron señalados por los participantes al evento fueron:

—La formulación de una reforma parcial a la Ley sobre el Derecho de Autor como complemento necesario a la Ley de Cine. A este respecto, Alberto Monteagudo propuso que la ANAC se transformara en un organismo autoral para cobrar las tarifas por derecho de autor, lo cual permitiría

el financiamiento de la Asociación y de un Departamento Legal que defienda los derechos de los cineastas.

—Instrumentar políticas que permitan el desarrollo del gusto del público hacia el cine nacional.

Las propuestas presentadas por CAVEPROL estuvieron dirigidas principalmente a las áreas de distribución, exhibición y comercialización planteando algunos puntos interesantes que bien podrían ser contemplados en el anteproyecto de Ley de Cine. El sector de los distribuidores y exhibidores no hizo propuestas específicas a este respecto.

¿Cómo desparalizar a FONCINE?

Devolviéndole pluralismo al sector público en el Directorio a fin de que el organismo sea capaz de enfrentar las urgentes e inmediatas necesidades del cine nacional. ¿Cómo? Nombrando un presidente a tiempo completo para la institución y el regreso de los representantes del sector público, distintos al Ministerio de Fomento, al Directorio de FONCINE.

La ponencia que describió la actual situación de FONCINE e hizo proposiciones para superarla estuvo a cargo del presidente de la ANAC, Julio Sosa, quien destacó que el Fondo de Fomento Cinematográfico fue creado como una asociación sin fines de lucro, destinada al estímulo de la actividad cinematográfica nacional, constituida por instituciones del sector público, privado y laboral que integran la Asamblea General, máxima autoridad del Fondo y cuyos recursos provienen fundamentalmente de un porcentaje del valor del boleto de entrada y del aporte del Ejecutivo Nacional en el presupuesto correspondiente al Ministerio de Fomento así como de otras fuentes que no son utilizadas.

La Administración de los asuntos del Fondo corresponde al Directorio, el cual originalmente estaba integrado por un Presidente designado por el Ministerio de Fomento y escogido de una terna que le presentaba la Asamblea, y seis directores principales con sus respectivos suplentes, designados por el voto favorable de las tres cuartas partes de los repre-

sentantes de la Asamblea. En la actualidad, y a raíz de la aplicación del Decreto 667 de la Presidencia de la República (del 21-6-85), el Directorio está integrado por un presidente y cinco directores principales, designados directamente por el Ministerio de Fomento, sin consideración de terna alguna, señaló Sosa. Como se puede observar el Fondo se ha convertido prácticamente en un organismo del Ministerio de Fomento, al cual es difícil argumentarle el valor e importancia del cine nacional, ya que la cultura no es responsabilidad de Fomento y el cine como industria no le es rentable ni urgente para el desarrollo industrial nacional.

¿Qué hacer entonces? Reubicar al cine en el Conac o en el Ministerio de la Cultura? Una respuesta afirmativa sería, a juicio de la ANAC, echar para atrás, convertir al cine en una dependencia más dentro del esquema cultural del Ejecutivo Nacional, compitiendo por recursos con todas las demás actividades culturales. Sería una situación muy desfavorable sobre todo si consideramos que el Fondo está obligado por sus estatutos a destinar por lo menos el 60% de su presupuesto a la producción a través de créditos e incentivos.

El camino pareciera estar en la creación del Centro Nacional de Cinematografía, pero mientras esto se realiza se pueden introducir reformas en el Fondo.

La ANAC realizó las siguientes propuestas para esa reforma que FONCINE necesita:

—Sustituciones de las Comisiones actuales por Comisiones Técnicas que garanticen el conocimiento necesario de la materia sobre la cual deciden.

—Sincerar la fijación de los techos de costos tanto para el largo como para el cortometraje. Esta fijación deberá hacerse anualmente tomando en consideración el promedio de los costos del año anterior, más un 10 por ciento.

—Separar el proceso de lectura de guiones al de análisis de proyecto. Esto implica una Comisión de Lectura, que estaría conformada a partir de una lista de lectores calificados. Esta fue una propuesta bastante polémica entre los cineastas asistentes.

—Transformación de la Comisión de Créditos en una Comisión de Proyectos, que evaluaría los proyectos presentados sobre guiones aprobados por la Comisión de Lectura.

—Otorgación de créditos de acuerdo a la siguiente modalidad: créditos totales, hasta un 80% del presupuesto de la película o techo de costo para Operas Primas y primeros solicitantes con menos de dos largometrajes realizados. Hasta el 60% del presupuesto de la película o techo de costo para los demás solicitantes, y créditos de terminación, hasta el 40% del costo de la película o techo de costo.

—Recuperación de los créditos de la siguiente forma: 90% de un porcentaje del *film rental* del productor. Dicho porcentaje será equivalente al porcentaje de aporte de FONCINE al costo de la película.

—Eliminación de los incentivos y su reemplazo por un subsidio del 20% de la taquilla bruta (el cual será considerado como *film rental* del productor).

—Creación de un Premio a la Calidad que exoneraría al cineasta de someter su próximo proyecto a la Comisión de Lectura, y le permitiría beneficiarse de las condiciones reservadas para Operas Primas.

—Para solventar la dramática situación del cortometraje, que se ha convertido en *una especie en extinción* se propone: la fijación de un 15%, como mínimo, del presupuesto de producción de FONCINE (actualmente se destina el 4,8% de sus recursos para este año al cortometraje, en contraposición al 60,05% que se destina al largometraje) y la fijación de una estructura de subsidios al cortometraje de acuerdo al informe de la Comisión de Incentivos del Fondo.

La acción más inmediata que requiere el Fondo es que se rescate su expresión de pluralismo y, por ende, su más amplia gama de opiniones. Para ello, es necesario la restitución de los distintos organismos que representan al sector oficial del cine, como son la OCI, el CONAC y el Ministerio de Relaciones Exteriores. Reestructurado FONCINE debe abocarse a desarrollar nuevos



El pez que fuma (1977), de Román Chalbaud.

planes de fomento cinematográfico como la comercialización nacional de cine, el Banco Cinematográfico y la Escuela Nacional de Cine, y sobre todo salir de la inercia, en la que lo ha sumergido la imposición de una mayoría que no elabora políticas, que no actúa y que pareciera esperar la progresiva desaparición del organismo.

Un problema polémico: distribución y exhibición

Innumerables fueron los problemas que salieron a relucir en este encuentro, destacándose el problema que tienen los productores de cine nacional, no sólo para seguir produciendo, sino también para que sus películas sean distribuidas y exhibidas en el mercado nacional. Este es uno de los principales enfrentamientos entre el sector de los productores y el de los distribuidores y exhibidores que en estas jornadas estuvo representado por Lorenzo González Izquierdo, presidente de la Asociación Venezolana de Exhibidores. Cada gremio tiene su propia versión del problema y entre cifras que dan uno u otro, no parece vislumbrarse al-

gún acuerdo al respecto. Sin embargo, existe, y tiene que ser así en los actuales momentos, la disposición al diálogo para encontrar soluciones comunes. Cada sector expuso sus proposiciones.

La Asociación Nacional de Exhibidores en la persona de Lorenzo González Izquierdo informó las propuestas que han dirigido a la Dirección General Sectorial de Industrias del Ministerio de Fomento para encontrar una solución ante la crisis existente:

—Reorientación de los créditos de FONCINE hacia películas que den una mayor garantía de recuperación, sin descartar créditos especiales a los cineastas noveles.

—Un subsidio por parte del Estado a través de FONCINE a la producción nacional, ya que las cifras que adeudan los productores por concepto de créditos, son imposibles de cubrir.

—Debe hacerse una gestión inmediata por parte de FONCINE para la venta en los mercados ex-

teriores de la producción nacional.

—Las empresas de televisión deben efectuar un aporte sustancial a la producción de películas nacionales y pagar un justo valor que esté en proporción al número de televidentes que verán dichas producciones en la televisión. No es comprensible que los exhibidores y distribuidores cinematográficos aporten el 6,66% de sus entradas de taquilla a FONCINE, cuando en todos los cines del país una película de gran éxito la ven sólo 300 mil espectadores y cuando esa misma película es proyectada en los canales de T.V., cuya audiencia es infinitamente mayor, el pago en efectivo que reciben es ridículo ya que en lugar de un aporte financiero reciben escasamente cuñas para promocionar el estreno de dicha película. En los países desarrollados el pago que efectúan las televisoras por la adquisición de la película cinematográfica es muchas veces superior al montante producido en los cines.

—Realización de coproducciones con otros países.

Para CAVEPROL, la industria cinematográfica vive su más aguda crisis a consecuencia de dos factores fundamentales: Desajuste aceleradamente incrementado entre costos de producción y fuentes de financiamiento; e infraestructura legal insuficiente y llena de vacíos, que coloca al producto nacional en clara situación de desventaja con el material importado. Para enfrentar el problema de la distribución y exhibición propone:

—Establecimiento de una política de importación de películas, aplicando las normas establecidas ya en el artículo 7 del decreto 1612.

—Establecimiento de una rigurosa cuota de pantalla.

—Modificación de la tabla de promedios vigentes para el cine nacional, equiparándolo a la realidad práctica y verificable vigente y aplicada a las películas extranjeras.

—Corresponde a los cineastas negarse en forma tajante a la pretensión de los distribuidores de convertirse en productores con mínimo riesgo y trato preferencial.

—Establecimiento de normas obligatorias de exhibición en las televisoras, siguiendo el modelo establecido en muchos países. Establecer una cuota, similar a la que debe entrar en vigencia en los cines, que no debería bajar de una película por semana. Naturalmente que llegaría el momento de repetir películas. ¿Acaso no las hay extranjeras que llegan a ponerse cinco, diez veces? Deben establecerse además derechos de exhibición que no adopten la fórmula de *intercambio de publicidad* tan lesiva a los intereses de los cineastas.

La coproducción una manera de seguir haciendo cine

La figura de la coproducción fue tomada muy en cuenta como la mejor forma de poder seguir produciendo cine en las actuales condiciones económicas, pues ayuda a la disminución de los costos y es la lógica manera de penetrar los mercados exteriores, principalmente los latinoamericanos. CAVEPROL propuso que FONCINE, a través de su personal

más calificado, debería abocarse activamente a la búsqueda y gestión de posibilidades concretas de coproducción con otros organismos y televisoras estatales. No se trata de firmar convenios sino de crear las condiciones que hagan posible la aplicación de los mismos.

Coincidieron los productores que también se hace necesario el otorgamiento de divisas preferenciales para la importación de los insumos, equipos, actores y técnicos especializados, imprescindibles para que la industria cinematográfica alcance los objetivos propuestos.

Televisión, el cine te necesita

Otro punto de convergencia entre los gremios, por diferentes motivos, es la impostergable necesidad de incorporar a las televisoras nacionales al proceso de desarrollo del cine nacional.

La ponencia presentada por el profesor Tulio Hernández, investigador del ININCO titulada **Políticas cinematográficas en la era del monitor de televisión** planteó la necesidad de un binomio televisión-cine que va mucho más allá del aporte económico que la televisión debe brindar a la industria cinematográfica. Para él, las estrategias de articulación entre estas industrias, en las que incluye el video, podrían generarse en tres instancias:

—Las relacionadas a la inclusión ventajosa y sistemática de la producción cinematográfica nacional en los circuitos televisivos, formalizando las relaciones entre productores cinematográficos y empresas del televisión y video. En este sentido, el canal del estado podría dar el ejemplo, incluyendo la producción documental y de cortometraje dentro de su programación cultural.

—Instituir un fondo de aporte de la televisión a la producción cinematográfica, partiendo del hecho de que es la televisión en Venezuela la más rentable industria mediática y, por lo tanto, la que mayores responsabilidades públicas debe asumir.

—Promoción directa e intensa del producto cinematográfico nacional, incluyendo el material generalmente considerado como no

comercial, dentro de los circuitos instalados o potenciales de consumo videográfico creando nuevos circuitos, como por ejemplo pequeñas salas de exhibición videográfica permanente del cine venezolano, incluyendo cortometraje y documental.

La directora de la Escuela de Cine y televisión destacó en su ponencia los beneficios mutuos del binomio cine-televisión:

—Creación de empleos por el desarrollo de la producción nacional independiente de cine y programas de televisión.

—Mayor producción nacional, debido a que las plantas de televisión contratarían a los productores independientes para realizar coproducciones o producciones asociadas.

—Se iniciaría una producción más interesante que la actual en la cual no hay variación de géneros y temas.

—Afianzamiento de nuestras raíces, lógica consecuencia de una industria audiovisual nacional.

Otras preocupaciones: Importancia estratégica del cine infantil

José Castillo y Alberto Montegudo coincidieron en sus ponencias en la necesidad de la producción de cine infantil.

El cine para niños es uno de los retos que tiene planteado el cine nacional y yo los invito a que aceptemos ese reto y demos a nuestros niños el cine que se merecen refirió Castillo, destacando cómo ese público está siendo consumidor de un conjunto de valores que no nos pertenecen.

Por su parte, Alberto Montegudo señaló en su exposición que *contrastando con el estado venezolano, el que hasta ahora parece no haber descubierto para qué sirve el cine, los países que sí lo han hecho, hace ya mucho tiempo saben que la manera ideal de ejercer influencia, tanto en la opinión pública interna como en la externa, es actuando sobre un receptor que ha venido recibiendo desde su infancia los mensajes apropiados. Tal acción recién obtiene sus mejores frutos al cabo de unos quince o veinte años, es decir cuando una nueva gene-*



Pais Portátil (1977), de Iván Feo y Antonio Llerandi.

ración accede a los puestos de tomas de decisión en sus respectivas comunidades. Como se ve, desde esta perspectiva, el cine infantil deja de ser "juego de niños" para convertirse en necesidad estratégica. La problemática del país está planteando un cambio sustancial en el comportamiento, actitudes y expectativas del venezolano. El impulso de un cine que ayude a modelar desde la más temprana edad a ese nuevo ciudadano se hace imprescindible.

Seguridad social del trabajador cinematográfico

Fernando Aranguren planteó la necesidad de la previsión social inmediata en el sector cultura. La seguridad social es uno de los elementos fundamentales para cualquier planificación sobre el sector cinematográfico. Uno de los problemas primordiales es la falta de una tabla de seguridad social. Como solución se propuso que para toda producción hecha en el país por productores extranjeros, debe instarse al pago de una tasa más alta, con el objeto de recabar fondos destinados a la Previsión Social y que la tasa a

pagar por los productores venezolanos sea más baja.

Como puede observarse en el Congreso ANAC'88 se trataron diversos problemas y se ofrecieron interesantes propuestas para resolverlos. Este evento se instaló en los mini cines de Parque Central, el viernes 12 de agosto a las 4 p.m., con la asistencia del ex-presidente Luis Herrera Campins y la doctora Ana Lucina García Maldonado en representación del ex-presidente Carlos Andrés Pérez, quienes fueron homenajeados en nombre de la ANAC, al recibir de manos del actor Orlando Urdaneta, placas de reconocimiento por los decretos que rigen la comercialización actual de películas en el país y el origen de FONCINE. Se rindió homenaje al proyccionista de la Cinemateca Nacional, recientemente fallecido, Jesús Almella. Las palabras de apertura estuvieron a cargo de Rubén Chamorro de la ANAC. En el acto estaban presentes entre otros, la embajadora Lucila Velásquez; el director de la Cinemateca Nacional, Rodolfo Izaguirre; el presidente de CAVEPROL, Thaelman Urgelles; el presidente de la Asociación Venezolana de Exhibi-

dores, Lorenzo González Izquierdo; el presidente de la Cámara Cinematográfica y de Video Tape, Vicente Scheuren y el secretario general de la Federación de Centro de Cultura Cinematográfica, Román Chamorro.

El acto culminó en la Sala Plenaria "Manuel Pérez Guerrero" de Parque Central con las resoluciones finales que ya hemos reseñado.

El Metro

un buen camino para la cultura



OFICINA DE PROMOCION CULTURAL

La Oficina de Promoción Cultural, adscrita a la Gerencia de Relaciones Comerciales funciona en la C.A. Metro de Caracas desde 1985. Tiene como objetivo desarrollar actividades culturales que propicien un mejor acercamiento entre la Empresa, el usuario y la comunidad en general.

Esta Oficina diseña, coordina y ejecuta programas culturales con carácter permanente para que éstos cumplan las funciones de informar, formar, sensibilizar y recrear durante el tiempo de tránsito por los distintos espacios de las estaciones y áreas adyacentes

de aquellas personas que utilicen este medio de transporte.

La Oficina de Promoción Cultural nace de la necesidad de utilizar el Sistema Metro como un canal directo o indirecto, de los espacios y medios específicamente culturales y de distracción como son los museos, parques, cine, televisión, entre otros.

Con la variada y flexible programación de eventos; plástica, música, danza, teatro, el usuario puede percibir al Metro como un espacio dinámico, incorporando lo artístico-cultural no como algo estático sino como entretenimiento. Así el Metro, además de transportar pasajeros, se convierte en un "lugar donde pasan cosas".



LA GRAN SOLUCION PARA CARACAS



Ordosgoitti

RICARDO TIRADO

La propia historia

En 1937, el cine venezolano se apuntó uno de sus primeros éxitos de taquilla: **El Rompimiento**, nuestro primer largo totalmente sonoro realizado con buen sentido de la técnica e inobjetable valor histórico, basado en el celebrado sainete teatral original de don Rafael Guinand, un juguete cómico-costumbrista de la época, básico en el repertorio de la actual Compañía Nacional de Teatro. En un acto que derrochaba esplendor, con la presencia de sus protagonistas y las más variadas personalidades de todas las esferas sociales, con el escenario repleto de flores, brindis y música en vivo ejecutada allí mismo y retransmitida por la Radio Caracas, fue presentada la película. Fueron miles las personas que desfilaron por la incómoda sala del teatro *Principal*, para admirar esta joya de la cinematografía nacional.

A medio siglo de su estreno, exactamente 51 años después, todavía es posible el milagro del relato en primera persona, de uno de esos pioneros creadores de la importante película, pues contribuyó a fijar en nuestras pupilas y oídos, todas esas características que ayudan a forjar y determinan la identidad de los pueblos. Además de incorporarnos a la era moderna del cine. **El Rompimiento** fue producido por Domingo Antonio Narváez y en la parte de la dirección técnica y artística compartida entre Antonio Ma. Delgado Gómez y Napoleón Ordosgoitti, nuestro personaje.

Escortando a *Doña Bárbara*, María Félix a su llegada a Venezuela.

La historia personal

Napoleón Ordosgoitti nació en Carúpano, Estado Sucre en el 1907, pero se crió en La Pastora de Caracas. A los 22 años administra su propio salón o local de cine donde exhibía sus cintas realizadas con la colaboración y el entusiasmo de sus vecinos pastoreños. Los títulos son un poema: **La mano pelúa; El alfiler asesino; El asalto al tren** (de La Guaira), y muchas otras. Esas películas eran mudas, por supuesto, y de una duración que no excedía los doce minutos, realizadas con una cámara aficionada *Pathé Baby*, 9 mm. y perforación entre cuadro y cuadro. El costo de la producción podía variar, porque predominaba la colaboración, costando el revelado del material virgen, Bs. 160,00.



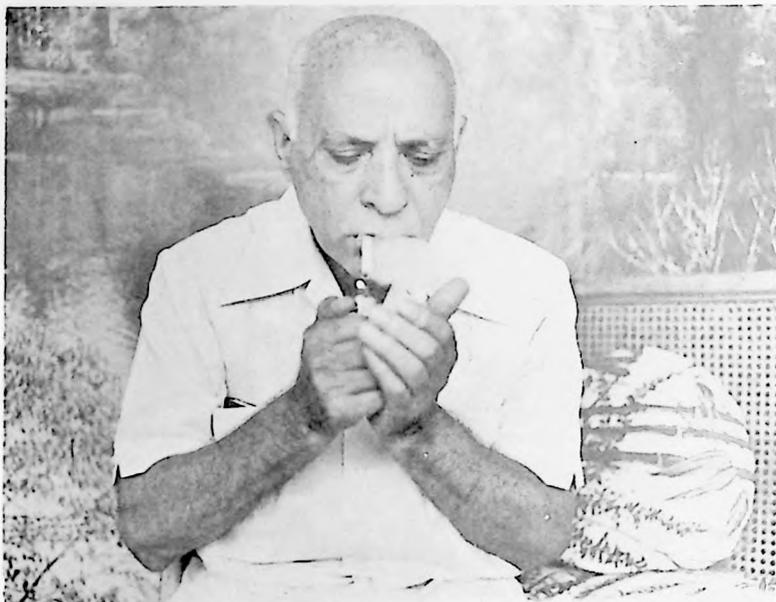
Viñeta de Calumnias, 1963.

Una riquísima narración del viacrucis de Ordosgoitti en aras del cine lo encontramos en su libro *Un hilo en la tormenta*, del Grupo Editor Interarte, publicado en 1984, hablando de sus inicios:

—En una vieja casa de la esquina de *El Solitario* instalamos un cinecito. Cada quien de los que intervenían en la filmación de películas aportaba algo, llegando en veinte días a contar con ciento cincuenta sillas, las cuales arreglamos y pintamos de un solo color. En la puerta del cine exhibamos fotografías de las escenas de la película, tomadas directamente con una cámara de Manuel Alonso. Las ampliaciones y

copias se hacían en los Estudios Balda, ubicados de Monjas a Padre Sierra. El cine de la esquina de *El Solitario* fue bautizado *Cine San Rafael*, en honor al nombre de mi padre. La propaganda de lanzamiento de **Venganza Minera** la hicimos de una manera muy original: se imprimían cientos de mariposas (volantes) patrocinadas por varios negocios de La Pastora: *Farmacia Torrero, Panadería Gallipolli, Bodega San Fernando, Butiquín Tajamar* y otros.

Hablamos con 'Papito' —continúa— un personaje popular dueño de una burra, para que se montara en su animal con un tambor, tocándolo a cada instante. El permiso nos lo dio el General Cárdenas, Jefe Civil de aquel entonces. Fue tanto el ruido que toda La Pastora se interesó no solamente por la película, sino por la originalidad de la propaganda.



Napoleón Ordosgoitti, el pionero, conversando con Encuadre.



lluvia y una esperanza, Cómo se venga un hombre, No hay moneda sin dos caras, Sin pecado y sin temor, Angustia, La orquídea y la serpiente, Cuanto tienes... cuanto vales. La producción la hablamos logrado en serie, utilizando parte de la casa donde teníamos el cine, armando nuestros decorados con matrices de periódicos, cajas

Noche de vals, 1939, Domingo Hurtado y Carmen Pinzón.



Ensayo de **Cinco Cuentos (El surco)**. Tomás Henríquez, Margot Antillano, Ariel Severino, Lorenzo Capra, etc. y al extremo observa complacido nuestro personaje.

En el orden acostumbrado: Luz Vega, Lala Gil, Solita Blanco y Elisa Soteldo. Los actores Fernando Gómez, Enrique Benschimol, Leopoldo Alvarez y José Ramírez Torres. Sigue Napoleón Ordosgoitii, Pepe Pito, Carlos Víaña, Rodolfo Wellish y Rafael Rivero.



de cartón y pintura, con muebles prestados de nuestras familias y amigos. Tenlamos algunos reflectores fabricados por Raúl Briceño, mi socio. Además, en caso de faltar escenografía, utilería o luces, las obteníamos de las innumerables salas de teatro existentes entonces en Caracas.

Palabra que resulta difícil seguir exactamente el apasionante relato de nuestro inquieto *Hombre-Cine*, como le han llamado siempre, por la fidelidad de citas y detalles contados con fervor y absoluta vigencia.



El gran promotor

En la década del 30, cuenta que entre los directores destacaban, primeramente, Rafael Rivero —que se puso de moda con **Calumnias**—; Juan Avilán con **El Relicario de la Abuelita**; José Fernández, **Corazón de mujer**; Fernando Palacios, **La revuelta**; Héctor Cabrera Sinfontes, **¡Joropo!**; Antonio Ma. Delgado Gómez. Comenzaban a despertar interés el español Jaime Salvador y Ramón Peón, quienes habían hecho películas como **Gentuzá**, **La Alquilada** y **Un buenmozo**, marchándose

a México donde se integraron a esa industria sin problemas. El italiano José Giaccardi, el de **Cobardía**, igual que el catalán José María Galofré también se marcharon y regresaron en distintas épocas a filmar películas, pero no lograron nunca abandonar su plano modesto como realizadores.

A medida que se multiplicaban los cines, las películas se exhibían ya en circuitos y el público, respondiendo maravillosamente, invadía ansioso las salas cinematográficas. Empezaba a tener fe en su modesta industria y con su presencia pretendía alentar a los esforzados cineastas, entre los que, por desgracia, ya abundaban los aventureros y los oportunistas.

Con la estrella María Luisa Sandoval.

Brillaban las bellísimas Graciela Montilla y Margarita Mora, junto a la calidad de María Luisa Donis, una actriz cómica llamada **La Guinand con faldas**, doña Aurora Dubain, Rosita Castro, los primerísimos actores Antonio Saavedra, Rafael Guinand, Domingo Hurtado, Eduardo Lanz, cantante y actor, los galanes Enrique Vera Fortique, Enrique Benschimol, característicos estu-pendos como Salvador **Fifi Guerra**, León Bravo, José Bódalo y muchos más, junto a consagradas figuras venidas del extranjero como Julio Villarreal, José Ma. Li-



Juan de la Calle, tema de los jóvenes delincuentes en la gran ciudad, original de Rómulo Gallegos, 1940. Entre otros, al extremo izquierdo se reconoce a Héctor Murga.

nares Rivas, Arturo Soto Rangel, etcétera.

En las siguientes décadas, acertivo como productor, influyente periodista y generoso promotor visionario del cine venezolano, impulsa y brinda oportunidades a la gran mayoría de las hermosísimas estrellas venezolanas en sus comienzos como María Luisa Sandoval y Elena Fernán. Antes obtuvieron oportunidades cobrando importancia en la pantalla: Gilberta Marco, rolliza y guapa de **Juan de la calle**, luego convertida en escritora y poetisa que muriera en Cuba; Luz Vega, de serena belleza, heroína de **Dos hombres en la tormenta**; Aurora Miranda, de **Sangre en la playa**; Lala Gil, despampanante y Alicia Mikusky exquisita actriz y cantante para **Alma llanera** y **Pantano en el cielo**; la ingenua Dafne Acosta Rubio, de **Un sueño nada más** y **Detrás de la noche**; Gilda Magdalena, luminaria vedette de las noches caraqueñas, de su exitosa cinta **Al sur de Margarita**; el sempiterno malvado del cine criollo, Carlos Flores con más de medio centenar de películas y el galán Carlos Márquez, entre otros.

Además de ser el impulsador directo de la carrera de Libertad Leblanc, a quien conociera en un Festival de Cine celebrado en Mar del Plata el año de 1960, cuando era una desconocida, haciéndola debutar en cine y convirtiéndola a la rubia platino argentina en un producto cinematográfico identificable de cierto interés continental.



El Rompimiento, 1937, el primer largo sonoro. El productor Domingo Antonio Narváez y el director Antonio M. Delgado Gómez de pie. Siguen Napoleón Ordosgoitti, Graciela Montilla, León Bravo, don Rafael Guinand y María Luisa Donis.

Personaje antológico

Napoleón Ordosgoitti se ríe y salpica con sus picardías las anécdotas de su vida azarosa y polémica, contada a brincos, desde su época de actor hasta cuando hizo de *extra* en los Estudios Paramount, llegando a *doblar* escenas del entonces famoso George Raft, en los viejos galpones newyorkinos a donde fue a parar para estudiar cine con la ayuda del gran historiador y protector suyo, José Gil Fortoul, llegando a codearse con las grandes figuras de la época dentro del mundo del espectáculo.

Pero es apenas una semblanza del individuo como personaje: fue secretario privado del maestro don Rómulo Gallegos en toda su aventura cinematográfica antes de ser Primer Magistrado de la República, co-fundador de los Estudios Avila y América, de Los Rosales. Dirigió numerosos comerciales (cuñas o microfilms) en ca-

lidad de creativo, así como por varios años los noticieros nacionales de éstas otras productoras, Civeas o Civenca y en la Bolívar Films ubicada en El Conde, junto a sus entrañables amigos Antonio Bacé y José Prudencio Lanz, ya desaparecidos, mismos que recuerda afectuosamente. Para agregar no sin amargura:

—He tenido también muy mala suerte; fundé en Caracas los cines de funciones diurnas. Para esa época me llamaron loco, porque la gente no concurría y a través de los años resultarían mejor negocio que los nocturnos. He ayudado a fundar las dos empresas más importantes de cine que



Pantano en el cielo, 1957, César Castillo López, Hermelinda Alvarado, Carlos Márquez y Reyna Hidalgo.

jamás han existido en el país: Estudios Avila y Bolívar Films y no tengo una cámara; fundé dos diarios y varios semanarios y no tengo donde escribir. Estoy casi

Al sur de Margarita, 1954, Mauro Marvelli y Gilda Magdalena, un éxito de taquilla.



seguro de que si me instalo con una fábrica de sombreros, los muchachos comenzarían a nacer sin cabeza. ¡Qué vida la mía, he sembrado para que otros cosechen y agonizo para que otros vivan cómodamente!



Addenda Cinematográfica:

Ayarí, o el veneno del indio, 1930, Finy Veracochea (Asistente dirección-Actor); **Calumnias**, 1933, Antonio Ma. Delgado Gómez (Asistente-Actor); **El Rompimiento**, 1936; Antonio Ma. Delgado Gómez (Asistente); **Comenzó una mañana**, 1937, Antonio Bacé, Corto científico (Asistente-Actor), **Misiones rurales**; 1938, Antonio Bacé, mediometraje (Asistente dirección); **Margarita, Isla de Perlas y La Cruz Roja Venezolana**, 1939, guionista y director; **Juan de la calle**, 1940-41, co-dirección Rafael Rivero - Rómulo Gallegos (Asistente); **Dos hombres en la tormenta**, 1945, Rafael Rivero

Logo Productora Civeas, Estudios América (1939-45).

Un conservador y un clásico

Sin embargo se repone rápidamente diciendo: *Soy el único de la guardia vieja que sigue en la lucha...* Casi pide disculpas, a pesar que algunos críticos exigentes como Luis Alvarez Marcano y otros lo han mortificado más de una vez con juicios y comentarios crueles a sus películas. Ordsgoitti tiene la discreción y el buen gusto de no quejarse. Para él todos los periodistas están incluidos en la vasta, innumerable legión de sus amigos.

En el fondo, es un conservador y un clásico. Conservador, porque siempre ha trabajado con el mismo sistema y la misma destreza y entusiasmo del artesano; y un clásico, porque es tan respetuoso, sin saberlo casi, de las tres unidades clásicas: unidad de tiempo (películas en tres semanas), unidad de acción (argumentos tradicionales), y la unidad de lugar (el decorado transformable en el mismo sitio). Napoleón Ordsgoitti es un director nuestro que nunca ha realizado film alguno con ayuda oficial, un realizador que, a base de porfía, audacia, esperanza y esfuerzos, ha mantenido el ideal del cine y mantiene el interés por la industria del cine de largometraje en Venezuela, por modesta que pueda parecernos en cualquiera de sus épocas. Ha sido víctima a veces del escarnio, cuando algunos le sonríen por lástima y otros por burla, por tratar de descalificarlo, tal vez, pero



Acosada, 1963, de Alberto Dubois, con Dante Carle y Libertad Leblanc, su descubrimiento.

no hay duda que la admiración es mayor, infinitamente mayor al comprobar que este hombre ha logrado materializar sus sueños, en un ejemplo para las nuevas generaciones de cineastas, a tiempo que le rendimos este modesto homenaje en **Encuadre**. Y que no cesa en cuanto a su actividad creativa, una muestra es la próxima publicación de un libro suyo de cuentos y ensayos, **Huellas en el infierno**, el cual ha sido prologado por su amigo José Vicente Rangel. *No olvides de ponerlo, me recalca.*

(Segunda versión de **Dos hombres en la tormenta; Pantano en el cielo**, 1955, Director; **Cinco Cuentos** (Inconclusa), 1956; **Acosada**, 1962, Alberto Dubois; **Lujuria tropical**, 1963, Armando Bo (Co-guionista de ambas coproducciones venezolano-argentinas); **Fe en su destino**, 1976, Guión y Dirección. En preparación: **Claro de luna**, cuyo argumento también le pertenece.

Historia capitulada del Cine Silente en Venezuela

Capítulo I

PEDRO HERRERA

De Manuel Trujillo Durán al primer documental científico (1897-1923)

La historia del cine silente en Venezuela comienza a finales del siglo XIX cuando, según investigaciones de Ignacio de la Cruz y Gladys Sánchez, se determina que Manuel Trujillo Durán efectuó la primera proyección pública en el Teatro Baralt de Maracaibo, el 28 de enero de 1897; después de la escenificación de la ópera *La Favorita* de Donizetti se presentaron los siguientes cortos: **Los Campos Eliseos**, **La llegada del tren**, **Muchachos bañándose en la Laguna de Maracaibo** y **Un especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa**. Las exhibiciones fueron bien acogidas tanto por el público como por las crónicas de la prensa marabina. En *El Cronista* del 29-01-1987, una nota firmada por Plácido, dice: *Los cuadros del cinematógrafo parecen buenos, particularmente el de Muchachos bañándose en el Lago (sic), que fue ruidosamente aplaudido*. A propósito de esa presentación, La Cruz y Sánchez dijeron que por una extraña y feliz coincidencia, las dos proyecciones de los hermanos Lumière y las dos de Manuel Trujillo Durán simbolizan el nacimiento del cine mundial y el nacimiento del cine en Venezuela.

Manuel Trujillo Durán, (Maracaibo, 1871-1933) hijo de una familia de clase media, llegó a destacarse como pintor, fotógrafo, productor de cine, agente cinematográfico y editor de periódicos. Sus trabajos fotográficos eran tan excelentes e impecables que fueron publicados en *El Cojo Ilustrado*, *El Zulia ilustrado* y otros importantes órganos del medio impreso, de principios del siglo XX. Junto con su herma-



Lugar donde Manuel Trujillo Durán filmó *Un especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*.



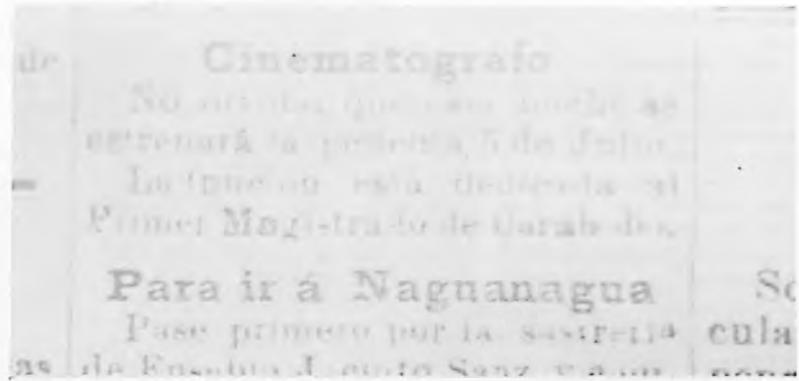
Manuel Trujillo Durán.

no Guillermo, fundó la revista *El Rayo de Luz* y el periódico *Gutenberg*. A través de la fotografía, Manuel Trujillo Durán conoce a Thomas Alva Edison, en uno de sus viajes a Norteamérica. Por aquel tiempo, Edison inventaba y perfeccionaba aparatos de cine; Manuel Trujillo Durán le compró el Vitascopio N° 4, que llevó a Maracaibo en junio de 1896. El pionero del cine criollo fue un hombre extraordinario que desbordó los límites de lo convencional y alcanzó múltiples y variados renglones de la actividad regional, nacional e internacional.

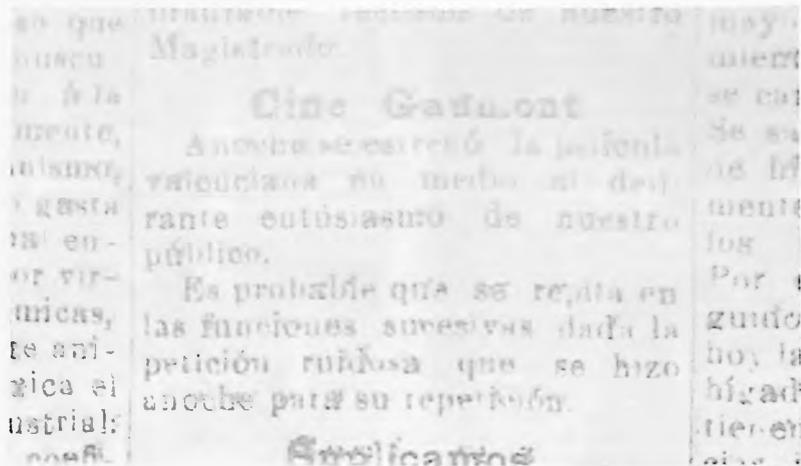
Datos hemerográficos, localizados por José G. Moreno señalan otras realizaciones primitivas, cuya autoría se le adjudican al empresario Ricardo Rouffet: **Carlos Ruiz peleando con un cochero** y **Una paliza en el Estado Sarria**. Otras escasas realizaciones o experimentos de aficionados, como se podría llamar

este cine de manufactura nacional, data de 1901; según Moreno, ese año se hicieron cuatro cortos: **Bailes populares**, **Coplas de Gedeón**, **Diálogos de Tirabeque y Pelegrin**, cuyos datos técnicos se desconocen, mientras que **Vista tomada en el Puente de Hierro** es atribuido a G. Romegout, un empresario que poseía un aparato de cinematógrafo, que algunas veces era contratado para realizar tomas a tipos o personajes populares de la ciudad. Estos cortos los cita Ambretta Marrosu en su *Cronología Preliminar del Cine Venezolano* (Cuaderno N° 7 del ININCO), así como los recabados en el año 1907, **Películas regionales** y en 1908, **Escenas bajo el sol que nos alumbra**, realizados en Valencia, Estado Carabobo. En investigaciones realizadas por quien esto escribe, en la prensa valenciana, se localizaron dos películas reseñadas por el diario *El Cronista*. La primera con fecha 13-08-1908, *No olvidar que esta noche se estrenará la película 5 de Julio...* Indiscutiblemente esa película debió realizarse en los actos conmemorativos a la magna fecha; la proyección se efectuó en honor al Presidente del Estado Carabobo, Dr. Samuel E. Niño. La segunda película que irrumpió en la pantalla del cine *Gaumont*, de la capital carabobeña, fue un corto que se filmó entre Las Trincheras y Valencia, por la empresa del Cinematógrafo *Baralt*, en ocasión de la visita del entonces Presidente de la República, General Cipriano Castro. *El Cronista* del 01-10-1908 Anuncia *Para esta noche (sic) una sensacional función, en la cual se estrenarán las películas valencianas tomadas últimamente en las Trincheras y Valencia con motivo de la visita del Restaurador de Venezuela*. Crónicas periodísticas de aquella época comentan que el público aceptó con entusiasmo las funciones hasta el punto de pedir con ruidosos aplausos su repetición.

Aun cuando no existía una abundante producción nacional, el cinematógrafo acaparó la atención, particularmente con películas traídas del exterior. Tampoco habían lugares de proyección o salas de cine, como en la actualidad; en la Caracas de principios de siglo, los lugares que se habilitaban para tal fin era, por ejemplo, el *Circo Metropolitano* que sien-



Diario *El Cronista de Valencia* (13-08-1908).



Diario *El Cronista de Valencia* (02-10-1908).

do un coso taurino alternaba las corridas de toros, las peleas boxísticas u otra amenidad con las exhibiciones del cinematógrafo. También se presentaban en el Teatro *Caracas*, el Teatro *Calcaño*, el Teatro *Cajigal*, entre otros.

La época gubernamental de Juan Vicente Gómez (1908-1935) está signada por el oscurantismo cultural que sobrecargó el ámbito nacional de restricciones. No obstante, es innegable que el gobierno gomecista apoyó el cine nacional de manera indirecta, pero más que todo para responder a la necesidad de utilizarlo como vía de promoción de la obra gubernamental y para su propia diversión.

1909 es el año que Luis Capriles Ponce tomó como el comienzo de la cinematografía en Venezuela, por supuesto hasta 1964, año que publica su *Breve Historia del Cine Nacional*, libro anterior a las investigaciones de

Ignacio de la Cruz y Gladys Sánchez que dan como pionero del cine venezolano a Manuel Trujillo Durán; en todo caso, los aportes de Capriles Ponce marcan el inicio de la filmografía en Caracas. Con cámara primitiva y financiado por el régimen de Gómez, Augusto González Vidal y Mount A. Gonhoun realizan **Carnaval en Caracas**, corto que constaba de un rollo de duración, cinco minutos aproximadamente. Fue exhibida en el Teatro *Caracas* con la asistencia del Presidente, Juan V. Gómez, sus Ministros y público en general quienes pudieron apreciar, con atónita sorpresa, las calles de la *afrancesada ciudad* llenas con todo el esplendor y la algarabía carnavalesca; esas imágenes gustaron tanto al General Gómez que lo motivaron a encarar otros trabajos filmicos, relacionados con eventos oficiales y algunas fechas patrias, próximas a conmemorarse. Por otra parte, las personas que poseían una cá-

mará se dedicaron a filmar corridas de toros, procesiones religiosas y retretas en la Plaza Bolívar, sin otro deseo que el propio interés de tomar vistas con el novedoso aparato, que por entonces causaba furor. Pero pronto se frustraron porque a pesar del entusiasmo del General Gómez por el cine, este limitó bajo permiso oficial, la posesión de una cámara filmadora.

Es en 1911 cuando se produce otro **Carnaval en Caracas** del mismo binomio Vidal-Gonhoun, esta vez con cuadros apoyados con personajes ficticios, originando un pequeño argumento que no pasó más allá de una diversión carnavalesca. Augusto González Vidal era fotógrafo, profesión que compartía entre su laboratorio *Luz y Sombra*, establecido en Caracas y sus actividades filmicas. En sociedad con Gonhoun únicamente realizó los cortos sobre el carnaval, después trabajó sólo en películas que se comentaran posteriormente.

En 1911, año del Centenario de la Independencia de Venezuela, fue contratado un fotógrafo norteamericano por el entonces inspector del Ejército, General Félix Galavis, para filmar los actos conmemorativos de tan magna fecha. Se trataba de Henry Zimmermann, quien se dedicó a captar con su cámara los eventos programados. El estreno de los cortos alusivos a los actos de la gesta emancipadora se llevó a cabo en dos veladas de gala, ofrecidas en honor al Presidente de la República y su comitiva. La primera exhibición la anunció *El Universal*, el 15 de agosto de 1911: *Esta noche (sic) estrenarán varias de las películas del Centenario, entre ellas la Entrada al Te-Deum, la cual consta de varios interesantes números; La Revista Militar, con muchos pormenores de las fiestas, y la Fiesta Escolar en la Plaza Bolívar.* La segunda velada de estreno fue cuatro días después donde a los acordes de una Banda de música, la pantalla del Teatro Municipal se iluminó nuevamente para proyectar las películas del Centenario de la Independencia: **Salida del Salón Elíptico del Presidente, El Libro de Actas, Desfile de la Banda Marcial y La Revista Militar**, entre otros, son los títulos que se presentaron aquella noche del 19 de agosto de 1911. Estas películas

se exhibieron posteriormente en el Salón *Apolo*, recién acondicionado en aquellos días para proyecciones filmicas y regentado, como empresario, por Henry Zimmermann. Con este trabajo, Zimmermann afianzó su relación con Gómez con lo cual el norteamericano pudo realizar, auspiciado por el gobernante andino, varios cortos y exhibirlos en veladas privadas en la residencia del Presidente en Maracay. La noche del 5 de septiembre de 1911, la sociedad maracayera ofreció en honor al General Gómez, una función cinematográfica donde Zimmermann proyectó: **Hipódromo de Caracas, en día de carreras**, cinta que fue muy aplaudida, según la prensa de la época. El trabajo de Zimmermann no se concretó solamente a filmar, también acompañó al Presidente como fotógrafo oficial; de él es el retrato de Gómez a Caballo que el pintor Tito Salas pintara más tarde. A mediados de octubre de 1911, Zimmermann viaja al Zulia para filmar el Lago de Maracaibo y lo relativo a las fiestas de la Virgen de la Chiquinquirá. El *Gutenberg* del 8 de diciembre de ese mismo año publica: *General entusiasmo han producido, como era de esperarse, las cintas relativas a las fiestas de Nuestra Señora de Chiquinquirá exhibidas en el Teatro Baralt. La Película del Lago* fue exhibida en función especial, según lo anuncia el *Gutenberg* el 16 de diciembre de 1911.

La fiebre por películas de los carnavales llega también a Maracaibo. El fotógrafo zuliano Julio C. Soto filma en 1912 el **Carnaval de Maracaibo**, según se desprende de la investigación de Tamara Lozada, Mauricio González y Jaime Sandoval para un trabajo Especial de Grado de la Universidad del Zulia.

Henry Zimmermann, apoyado con ayuda oficial, importó de la Fox Film de Nueva York los equipos filmicos más avanzados de la época, constituyéndose así en los primeros que se traían al país. Este viene a ser el primer laboratorio cinematográfico que se montó con el flamante nombre de *Studios Venezuela*, ubicados en la caraqueñísima esquina de Bolero. Este acontecimiento del año 1913 tiene gran significación para el cine venezolano por cuanto allí se filma la primera película de argumento que realiza Zimmer-

mann, asociado con Guillermo Lucas Manzano y donde participan también Federico León, Francisco Pimentel y Leoncio Martínez. La película se tituló: **La Dama de las Cayenas** y el argumento era una especie de parodia de la obra de Alejandro Dumas hijo, **La Dama de las Camelias**. Este primer largometraje se filmó en El Calvario, el mercado de San Jacinto, el Pasaje Linares, El Paraíso y otros escenarios naturales de Caracas; se estrenó el 11 de noviembre de 1913 en el *Teatro Caracas, Teatro Cajigal y Cine Monumental*.

En 1913, Guillermo Lucas Manzano hizo su primera película como realizador; con argumento de Rafael Ordosgoitti Campos y la fotografía de León Ardouin se filma **Don Confusio**, un corto que contó con la actuación de Rafael Guinand y Cantalicio, un actor muy popular para esa época. Con su proyección se recaudó lo suficiente como para pagar los costos y hacer una segunda cinta: **Don Cleto**, argumentada por Rafael Ordosgoitti y dirigida por Lucas Manzano.

Aquel año también se hizo *El fusilamiento de Piar*, una pieza teatral filmada, producida con escasez de recursos por una compañía española.

Para 1915 Zimmermann y Lucas Manzano emprenden nuevamente la realización de un corto: **Don Leandro, el inefable**, con la actuación de Don Rafael Guinand y Juan Fort. Esta película deleitó al público que la disfrutó varias noches en el Teatro Nacional, el *Circo Metropolitano* y el antiguo Teatro *Caracas*. Lucas Manzano hizo luego, **Las corridas de Belmonte**, un trabajo casi de aficionados con cámara en mano, que registra la faena taurina del famoso torero español, Juan Belmonte García, en el *Circo Metropolitano*. Al año siguiente, Lucas Manzano nos presenta **La fiesta del árbol**, con producción de Zimmermann.

En 1917, Zimmermann trabaja, nuevamente solo, en la filmación de las actividades inaugurales de las obras del gobierno de Gómez. **La Gira del Progreso** es la primera muestra de ese género propagandístico. De 1918 es el **Carnaval en Caracas** por iniciativa de Lucas Manzano que, según él, fue el coronamiento de buen tono de las festividades que hasta el momen-

to se habían hecho en honor al Dios Momo. Lucas Manzano realiza en 1919 **Mi Rancho** con guión de doña Solita Braun y, luego, los cortos escritos por Rafael Otazo (escritor de comedias, sainetes, zarzuelas y obras artísticas del género teatral), **La Hormiga**, **Paseo Independencia** y **Plaza Bolívar**, cuyos cortos señalan el fin de la actividad filmica de Lucas Manzano.

Guillermo Lucas Manzano nació en Caracas en 1899; cultivó tan fervientemente el periodismo que llegó a ser redactor de *El Constitucional*, *El Universal* y *La Esfera*. Lucas Manzano y su equipo de colaboradores habrían llegado más lejos en la empresa *peliculera*, como él la llamaba, de no haber sido porque fueron apresados en la temible cárcel de *La Rotunda*; perdieron todo lo que tenían debido a los celos profesionales y competitivos de Zimmermann, quien veía en ellos la posibilidad de que se le escapara el negocio del cine que él explotaba con el General Gómez. Después de separarse del cine se dedicó a la actividad literaria. En 1919 creó la revista cultural e informativa *Billiken*, cuya publicación se mantuvo por más de cuarenta años. Guillermo Lucas Manzano murió en su ciudad natal, el primero de mayo de 1966.

Ricardo Tirado⁽¹⁾ refiere que para 1917 o 1918 retorna al país Francisco Martínez y su esposa doña Prudencia Griffel; él empresario y ella consagrada actriz de teatro quienes, junto con el General Pedro Pablo González, fundaron la productora *Nostra*, que estuvo al servicio del cine nacional. De esa información se desprende que, dirigida por Zimmermann, la compañía de los Martínez-Griffel realizaron **Sombra** y **La Pasión**. Sin ningún orden cronológico —dice Tirado— figuran varios títulos de películas sobre temas religiosos, de los mismos empresarios; entre ellas, **No matarás**, que contó con la adaptación y el manejo de la cámara de Arturo Hellmund. En **El Ángel de la Guarda**, también de Martínez-Griffel, actuó la hija de ambos y los actores Max Eugenio y José Mora. Del mismo binomio es **Acto de Caridad** o **La Caridad entra por casa**, cuyo argumento lo escribió doña Prudencia; se estrenó en el Teatro *Calcaño*. Otro corto de la familia Martínez-Griffel es **El pecado**

GUTENBERG PUBLICADO EN EL DÍA DE HOY DE 1919
Lovisi & Caruso-Maracaibo-C

HOY SABADO

GRAN FUNCION

Beneficio del Teatro

La deseada película del

LAGO

Al Teatro

Al Teatro

Aviso publicitario en el diario **Gutenberg**.



Lucas Manzano (Dibujo de Lasalle).

de la aristocracia o **La soberbia**, considerada como la más ambiciosa producción de *Nostra*, fue protagonizada por Emma Soler, Prudencia Griffel, Teófilo Leal y el actor español, Julio Villarreal. En la década de los años veinte figura **Flor roja**, de Julio Ricken, cuyos quince minutos de duración que tiene el corto versan sobre una deidad rubia de la selva, que la protegen sus propios animales del invasor español; algunos críticos comentaron que era una versión femenina de Tarzán, otros la relacionaron con el mito de María Lioza. De **Araguaney**, también de 1920, se desconoce su autor y su contenido.

Culminamos la filmografía de 1920 con una película que se hizo en Maracaibo, titulada **Un viaje a Perijá**; su realizador fue un alemán de apellido Reinheltz, que se radicó de por vida en Maracaibo. La información se detectó de una entrevista hecha por Marlene Nava a Lya de Bermúdez, Directora del Instituto Zuliano de la Cultura, en *El Nacional* del 07-07-77.

En 1921 se presume que Zimmermann realizó el documental **La Zafra**, de apenas 7 minutos, basado en los trabajos de un campesino en los campos de caña en la hacienda Montalbán. En 1921 se celebran los cien años de la Batalla de Carabobo, Zimmermann filma **El Centenario de Carabobo**. Diferentes autores y críticos ubican esta película en 1924. Esta es la última de las realizaciones de Zimmermann. Por pura coincidencia la primera y última película de Zimmermann están referidas a la conmemoración de fechas patrias: **Películas del Centenario de la Independencia**, con un rotundo éxito y **El Centenario de Carabobo** que fue un fracaso total porque presentó demasiadas fallas técnicas, algo inexplicable porque él poseía buen equipo de filmación y mucha experiencia en materia de cine.

En 1922 Augusto González Vidal hizo el corto fundamentado en un tema bélico, **Siete Fusileros**, que no tuvo gran resonancia. Para 1923 se filma el primer documental científico que, en diez minutos narra la **Intervención quirúrgica del Dr. Luis Razetti**; muy aplaudida el día de su estreno por el contenido de sus cuadros.

(1) Ricardo Tirado. Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959. Caracas, 1987. Fundación Neumann.

Pensar en imágenes

La experiencia de un Taller Audiovisual para niños

MARIA BÜSING

La presencia constante del mensaje audiovisual modela la conducta de los niños y así como perciben estas imágenes se encuentran a la vez indefensos ante ellas, ya que no reciben ninguna educación que les permita ordenar estos mensajes; lo que impide su formación de espectadores activos.

Actualmente con el desarrollo de la tecnología comunicativa, el lenguaje, aunque sigue siendo oral y visual, se presenta como un sistema de comunicación más denso, más exigente. A pesar de esta situación, todavía se considera el texto escrito como el único medio respetable de comunicación del pensamiento y se descuida el aprendizaje y la realización de los lenguajes fundamentados en la imagen (foto, cine, tv).

Esta situación se hace evidente en la contradicción existente entre el desarrollo de los medios audiovisuales y su escasa presencia en el rol educativo de la escuela.

Para nadie es un secreto que la escuela marcha distanciada de la vida en la cual se desenvuelve el niño. Al salir de la clase el niño entra en otra dimensión ambiental con la cual se identifica plenamente. La radio, el cine, los carteles publicitarios, la televisión, el video cassette, la computadora, forman parte de la vida cotidiana del niño de hoy.

Esta situación sólo se superará en la medida en que se proporcione a los niños el conocimiento del funcionamiento de los medios audiovisuales, para que ellos mismos produzcan sus imágenes; para que así como aprenden a leer un texto escrito aprendan la lectura de la narración audiovisual. No hay que olvidar que el conocimiento de las imágenes nace, se desarrolla o se atrofia como la inteligencia misma.



En el caso particular de Venezuela, si bien se han generado experiencias valiosas, no existe una coherencia de objetivos, ni análisis que intenten adecuar el lenguaje audiovisual al desarrollo mental del niño y su aplicación en los programas educativos.

Con esta motivación, el Taller Audiovisual para Niños auspiciado por la Coordinación de Cine y Fotografía del Consejo Nacional de la Cultura y dirigido por María Büsing, se planteó como objetivos:

- Trabajar con niños provenientes de escuelas oficiales (educación gratuita), por ser esta una muestra representativa de la población infantil venezolana.
- Sensibilizar a los niños que no han tenido ningún desarrollo de sus destrezas creativas en el conocimiento y manejo de los medios audiovisuales y observar su respuesta.
- Lograr que el niño se coloque en una actitud creadora al contacto con los medios audiovisuales que están a su alcance.
- Lograr que el niño exprese el mundo que lo rodea, al mismo tiempo que se coloca en una actitud creadora frente a los medios que diariamente contribuyen a limitarle y entorpecerle su desarrollo mental.
- Perfeccionar la metodología que se ha venido aplicando en Talleres Audiovisuales para niños.

El Taller se realizó con niños de las Escuelas Básicas oficiales *Ci-ro Maldonado Zerpa* y *Trino Celis Ríos* de 4° y 5° grados, de la ciudad de Maracay, Estado Aragua, durante los meses de abril, mayo y junio de 1988.

Los objetivos se cumplieron satisfactoriamente, en la medida en que los niños tuvieron una reacción positiva en todo el proceso de aprendizaje, especialmente



Una vez un viejito



fue a una casa a pedir agua



se encontró con el señor de la casa



el señor se fue



vino un ladrón



le quitó el bolso



pidió auxilio



y vino la policía



llegó el policía



atrapó al ladrón



lo metió en la cárcel



le quitaron el bolso



se fueron



muy felices

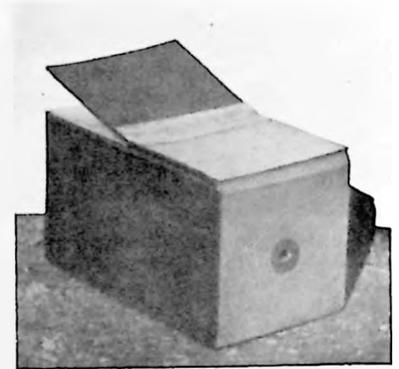


llegaron a la casa

Actores:
Carina López
Alexander Garzón
Luis Méndez

Harol Subero
Yojaina Mota
Luis Chagui

SECUENCIA FOTOGRAFICA Título: El Asalto



Ej. N° 1: La cámara oscura.

si tomamos en cuenta que estos niños nunca habían participado en una actividad creativa, sin embargo, rápidamente superaron sus inhibiciones y realizaron un gran esfuerzo de trabajo.

A medida que el curso avanzó, se fueron notando cambios sustanciales en la actitud, así como una gran satisfacción por los conocimientos que estaban adquiriendo.

A nivel individual los niños lograron una participación más coherente. A nivel colectivo no fue igual, ya que están acostumbrados a formas de control individual, como es el comportamiento en la fila, en el pupitre; con una participación excesiva de la maestra.

El comportamiento de los niños y niñas presentó ciertas diferencias: en los niños es más común la intranquilidad y la falta de concentración y en las niñas la falta de iniciativa. En ambos al comienzo del curso era común la inseguridad.

Por la relevancia de la imagen audiovisual en nuestras sensaciones y emociones, con estos medios es posible poner en evidencia más que con otros las ideas e inquietudes. A esta comprobación no se escapan estos niños. Es evidente que sus imágenes expresan las ideas y los conceptos que subyacen en su medio social, como por ejemplo el matrimonio, la violencia, el rol de hombre (acción) y el rol de la mujer (pasividad), la represión, etc...

Este Taller permitió poner en evidencia que en cualquier niño está latente un precioso caudal de imaginación; basta con motivarlo para que se haga presente. Al darle al niño una motivación, algo de seguridad en su trabajo, este expresa creativamente sus relaciones con el medio social.

En el transcurso del Taller se fueron manifestando las habilidades de cada niño, en este sentido se constató:

- Sentido del movimiento y plasticidad en la actuación.
- Sentido del ritmo, color, dibujo.
- Narración y actuación.
- Concentración en el trabajo.
- Dramatización.
- Manejo del medio (cámara fotográfica y cámara cinematográfica).
- Dominio del lenguaje secuencial.

El programa desarrollado fue el siguiente:

1. Introducción: La imagen y el sonido

- a. la imagen fija
 - selección de imágenes fijas con la vista
 - jugar con las imágenes
- b. la imagen móvil
 - permanencia de la imagen en la retina: zootropo, taumatropo
- c. el sonido
 - selección de sonidos
 - dibujo de imágenes según sonidos
 - grabación de cuentos con efectos artificiales

2. La imagen fija

- d. la fotografía
 - explicación del uso de la cámara fotográfica
 - selección de imágenes con visor
 - realización de fotografías por los niños
 - análisis de fotografías: blanco y negro
 - fotos semejantes
 - fotos pregunta - respuesta
- e. el colage
 - creación de personaje imaginario
 - algo insólito
- f. el afiche
 - relacionar imágenes y texto
 - trabajar con imágenes en gran escala
- g. la entrevista
 - grabación
 - la fotografía como ilustración

3. Secuencia de imágenes fijas

- h. organizar secuencias de imágenes
- i. realización de historia cortas en diapositivas
- j. toma y construcción de historias en secuencia fotográfica

4. Secuencia de imágenes animadas: El cine

- k. explicación sobre cómo se hace una película
- l. elaboración de argumento para una película
- m. explicación del uso de la cámara cinematográfica Super 8
- n. elaboración del guión cinematográfico y plan de trabajo
- o. filmación de guiones
- p. montaje y sonorización

Aventurera

de Pablo de la Barra

RODOLFO GRAZIANO

Nada sabemos de Aventurera hasta que suena el teléfono y se nos encomienda la misión de elaborar un Detrás de las cámaras. El primer paso es asistir a una exhibición más que privada en la sala Margot Benacerraf del Ateneo de Caracas. Por poco no pasamos de este primer eslabón en la cadena, casi se nos impide la entrada a la sala. No obstante nos encontramos así con un primer rasgo importante del director del filme: su simpatía. Pablo de la Barra nos invita a ver buena parte de la película ya que no se proyectará completa, sólo veremos algunos rollos. Después de una larga espera se apagan las luces y una vez más se produce el milagro cinematográfico; esta vez adornado por una grata sorpresa: ante nosotros una bella película.

RODOLFO GRAZIANO: *Tengo que comenzar declarándome ignorante de todo cuanto se refiere a Pablo de la Barra. Sólo conozco tu largometraje Queridos compañeros y ahora Aventurera. ¿Cuál es tu experiencia previa a estos dos largometrajes?*

PABLO DE LA BARRA: No hay mucho, realmente. Fui asistente de dirección de Costa Gavras en Estado de Sitio. Antes habla hecho mucho teatro, yo soy un hombre que viene del teatro. Después de Queridos compañeros dirigí muchísimos documentales. Algunos de estos documentales ganaron premios en el Festival Internacional de Video. También hubo muchos proyectos abortados de largometrajes hasta llegar a este que a mi juicio lo terminamos bien.

RG: *¿De dónde sale el argumento de Aventurera?*

PDLB: Sale de una idea de José Ignacio Cabrujas que tenía una historia de un actor de reparto que vivía una historia de amor con una vedette, luego se fue transformando y le agregamos el background político del asunto. Así se convirtió esta historia de amor en lo que es a mi juicio una especie de ironía política.



Verónica Cortés y Flavio Caballero.



RG: *Así que la cosa es al contrario de lo que uno puede imaginar. Al ver la película pensé que la historia de amor era una excusa para abordar el tema político y no lo contrario.*

PDLB: No, es al revés. Nosotros no nos propusimos un tema político. Lo que queríamos era contar una historia entretenida. Ahora, en la historia indudablemente que hay cosas que son de uno: uno de alguna manera es un poco político, el resultado de este continente, de estos países.

RG: *¿Cómo llegas al argumento de Aventurera; tú le pides una historia a Cabrujas, él te la propone? ¿De qué forma trabajan?*

PDLB: Considero que Cabrujas está entre los primeros guionistas y su actitud fue excelente. Yo quería hacer algo sobre Funes. Estaba saliendo un guión bien interesante pero nos enteramos que Atahualpa Lichy tenía un excelente guión sobre el tema y que no íbamos a repetir. Fue así que Cabrujas me propone su tema.

RG: *En este caso parece que en ti prevalece la necesidad de hacer cine antes que la necesidad de contar o decir cosas.*

PDLB: Si y no. Porque yo creo que cualquier cosa que tú hagas, incluso una telenovela, lleva implícitas cosas tuyas por contar. Lo que haces tú, lo que diriges tú, no puedes separarlo de ti mismo; entonces tus circunstancias aparecen en eso.

RG: *Te pregunté qué habías hecho antes de estas dos películas porque al ver Aventurera, en la pantalla se aprecia algo muy particular e importante: La presencia de un verdadero director. Las cosas allí no aparecen por azar.*

PDLB: Yo nací en el teatro, en un escenario. Para mí dirigir es una cosa natural. Yo soy de una familia de teatro. Mi padre fue la persona más importante del teatro chileno. Es casi una desgracia o sea es una no gracia; no tiene ninguna gracia esta facilidad. Creo que la aventura mayor a la hora de enfrentar un trabajo como este son las historias.

RG: *Con respecto a los actores, ¿Qué hay con el aspecto de la puesta en escena y la colocación de la cámara...? ¿vas al rodaje en blanco o llevas una planificación?*

PDLB: En el momento de filmar me rijo por un programa, pero también me defiendo mucho en el momento de filmar. Aprovecho las posibilidades que me dan los actores, su forma de resolver la escena, su forma de moverse. El sistema de trabajo de la película era ensayar las escenas principales previamente al rodaje. En cambio las otras escenas las trabajamos a base de improvisaciones de los actores. Por ejemplo en el caso de Toco Gómez, esto de la improvisación cobró la mayor importancia, Toco es un gran actor improvisando. En cambio hay otros actores que funcionan mejor con un texto y una situación rígida.

RG: *También hay un trabajo muy cuidado de encuadres en la película; ¿ésto se le debe al director, al fotógrafo, al camarógrafo o a todos?*

PDLB: Yo tuve un excelente camarógrafo, Carlos Tovar. Es un hombre muy dúctil. Los encuadres eran generalmente el resultado de una discusión de los tres. Los momentos más críticos de la película fueron resueltos así.

RG: *¿Qué costo de producción tuvo la película?*

PDLB: Estamos cerca de los ocho millones.



RG: *¿Cómo fue tu experiencia con el fotógrafo, por qué lo escogiste, cómo fue tu trabajo con él?*

PDLB: Yo andaba buscando... vi algunas cosas de él y decidí arriesgarme. Se trataba del primer largo a fotografiar por Julio Sosa. Claro, es un riesgo con una base, vi que Julio era una persona muy familiarizada con la cuestión estética, con las luces, las sombras. A nivel de cortos vi su trabajo que era muy bueno. Pienso que el riesgo valió la pena. Tenemos una buena fotografía. Todos cometimos errores, desde dirección para abajo; pero la falta de tiempo y dinero nos impide corregirlos.

RG: *¿De dónde sale el financiamiento?*

PDLB: Dos millones de Foncine. Dos y medio de un socio y el resto lo pongo yo.

RG: *¿Qué piensas de haber invertido ocho millones de bolívares en un largometraje en Venezuela en este momento, cuáles son las expectativas de recuperación?*

PDLB: Las expectativas de recuperación son pocas. El problema que tenemos es el de un mercado muy reducido y la falta de una política cinematográfica. El cine todavía no es tomado en serio, aún siendo el rostro de un país. Indudablemente que la pro-



Gustavo Rodríguez interpreta a Rómulo Betancourt.

ducción es un riesgo que yo traté de evitar. Intenté una coproducción con Colombia pero nunca respondieron, pero espero que la película sea exitosa. En general creo que no volveré a hacer una película que no sea una coproducción puesto que el riesgo económico es muy grande. Hoy en día hay que pensar en términos industriales más que en términos artísticos.

RG: *La pregunta obligada es ¿cómo ha influido esa realidad económica en tu libertad como creador?*

PDLB: Una de las cosas que más preocupa a un cineasta es la posibilidad de continuidad. Entonces uno busca esa continuidad y surge la realidad. La necesidad de hacer una película que entretenga al tiempo que dices muchas cosas. A mí me interesa que me vea mucha gente. La otra posibilidad es no hacer cine y no poder decir nada entonces; no veo muchas otras posibilidades.

RG: *¿Por qué una película de época cuando esto implica más problemas y costos elevados?*

Luis Rivas, Toco Gómez y Jorge Canelón.



PDLB: En realidad yo me di cuenta de eso cuando empezó la producción. Creo que fue un problema de inexperiencia. Ahora buscaría hacer una película de hoy. Especialmente cuando lo haces seriamente. En ese sentido conté con la ayuda de una persona que fue extraordinaria, Tania Manelo, una brasilera excelente.

RG: *¿Cómo la conseguiste?*

PDLB: Fue otro riesgo. Ella llegó aquí y me dijo que nunca había trabajado en un largo, me dijo que era arquitecto y vi que tenía un gusto excelente y así mismo resultó su trabajo.

RG: *¿Te has convertido en otro de los directores venezolanos odiados por técnicos y actores porque les debes dinero; o pagas todo a tus colaboradores?*

PDLB: Pagamos todo. No debemos nada. No es una película con deudas.

RG: *¿Qué echaste de menos, qué te faltó a la hora del rodaje?*

PDLB: Más dinero, más tiempo. No demasiado, pero lo suficiente para dejar tu producto perfecto. Me hizo falta un parque de actores mayor. Hay pocos actores a la hora del cine. Casi todos los actores se abocan a la televisión y se interesan poco en el cine; no tienen la visión de que el cine puede ser muy importante también para ellos. También la culpa la tiene el propio cine por su falta de proyección en el exterior. También necesité mayores facilidades técnicas, micrófonos inalámbricos, mayor parque de luces, asistencia de video para revisar el trabajo de inmediato, en general más recursos.

RG: *¿De qué manera esto te ha limitado?*

PDLB: El problema es que a la hora de competir, el público juzga tu producto igual que una película de un gran costo de producción de las que vienen de afuera; entonces uno no puede salir a disculparse cada vez que se proyecte la película y decir *no, en realidad aquí no era esto lo que queríamos hacer, lo que pretendíamos era tal o cual cosa, pero no teníamos dinero para hacerlo*. El público juzgará nuestra producción de doscientos o trescientos mil dólares de la misma manera en que juzgará a **Rambo**.

En el verano, dos magníficos estrenos

ALBERTO VALERO

En los Estados Unidos, el verano es la temporada de los estrenos cinematográficos, el momento cumbre de la pelea a cuchillo de las grandes empresas productoras para cultivar, con películas de presupuesto cada vez más abultado, a los millones y millones de vacacionistas ociosos y aburridos, abochornados con el terrible calor que usualmente acompaña a estos meses del año.

El éxito del 88 ha sido compartido por el segundo capítulo de **Cocodrilo Dundee** y **Roger Rabbit**, una delirante experiencia donde se mezclan personajes vivos con dibujos animados; y, en menor medida, **Tucker el Hombre y su Sueño**, la más reciente creación de Francis Ford Coppola.

Tucker y **Roger Rabbit** serán, por cierto, películas que atraerán un numeroso público entre nosotros (al gordo Luis Armando Roche, por ejemplo), espectadores especiales para dos largometrajes francamente fuera de serie, a juzgar por cuanto de ellos refieren las publicaciones especializadas.

Preston Tucker, un inventor casero de Chicago, se lanzó en 1946 al negocio del diseño automovilístico con unos prototipos novedosos, revolucionarios para aquella época, que les granjearon el interés de una sociedad cultora de la movilidad sobre ruedas, pero también, y sobre todo, la inquina de la industria ya establecida, que se le enfrentó y logró abortar aquel proyecto casi artesanal.



Francis Coppola y su Tucker Torpedo.

American Film, en su edición de junio, describe la impresión que ello produjo en el niño Coppola, de apenas siete años, cuya actividad en el ambiente fílmico iba a ser, tres décadas más tarde, tan retardadora del *establishment* cinematográfico como Tucker había sido respecto de la industria automotriz.

Al punto que Zoetrope, el complejo levantado por Coppola

con los ingresos de sus *Padrinos*, quebró en forma aparatosa, obligándole a trabajar contratado por otros productores hasta recuperar algo de sus pérdidas, y a buscar en un antiguo protegido, el niño prodigio George Lukas, el respaldo necesario para proseguir su carrera.

Personalmente —afirma Coppola de Tucker— *siento que es una tragedia. Pero, al mismo tiem-*

po, una idea o una noción artística realmente son inmortales, y por ello aunque él no pudo tener su compañía automovilística y construir sus carros, ese tipo de cosas viven para siempre y muy probablemente motivarán a alguna otra persona. Y el hecho de que yo no pude salvar mi estudio, a pesar de lo mucho que lo quería no es en verdad tan triste. Lo es, pero ese tipo de ideas y esperanzas surgen de nuevo y viven para siempre, y las cosas que uno pierde —incluso la gente que usted pierde verdaderamente, nunca las pierde por completo—. Eso puede ser la parte más importante de ellas, es decir su esencia.

En síntesis, Tucker es el desafío de un pequeño empresario a los consorcios, la descripción de un combate perdido del cual, sin embargo, se deriva un balance positivo y el impulso para una aventura ulterior.

Hace cuarenta años, la compañía sólo alcanzó a fabricar cincuenta modelos *Tucker Torpedo*. Hoy, la Tucker Automobile Club of America, TACA, con 175 miembros, se ha comprometido a mantener vigente la leyenda del empresario de Chicago, y varios de ellos actúan en papeles secundarios al volante de su reliquias en el film de Francis Coppola...

El otro éxito estival es *Roger Rabbit*, quizás la experiencia más insólita lograda en la historia del dibujo animado. Una producción de 55 millones de dólares de la Touchstone Picture, subsidiaria de la Disney, y la Amblin Entertainment de Steven Spielberg, cuyo director artístico no es otro que el canadiense Richard Williams, ganador de 240 premios internacionales, entre ellos un Oscar en 1972.

El atractivo de esta película reside en la asombrosa combinación de dibujos con personajes reales, mediante un realismo que supera anteriores ensayos del tipo de *Mary Poppins*.

Las secuencias animadas de Williams aparecen en la mitad de los 103 minutos de la producción, a un costo de 300 mil dólares cada uno. Es fruto del trabajo de treinta y cuatro dibujantes y un equipo de 340 técnicos que consagraron más de dos años y medio para incorporar los caracteres a la película, cuadro por cuadro.



Richard Williams.



Roger Rabbit y Bob Hoskins.

El director es Robert Zemeckis, de quien vimos hace poco *Regreso al Futuro*, y la veteranía de Spielberg en el papel de productor hizo el milagro de reunir una mitológica fauna en la que sobresalen los patos Donald y Lucas, el Conejo de la Suerte y Mickey Mouse, así como Betty Boop en blanco y negro. Y, de no haber sido por el enorme monto exigido para su presencia, también Popeye hubiera intervenido en esta iró-

nica comedia llena de referencias críticas a la vida real.

Los héroes de *Roger Rabbit* los *toons*, son una comunidad de estrellas del dibujo animado que viven en un *ghetto* a las afueras de Hollywood a fines de los años 40. El comentario subyacente es claro, porque toda esta fauna sufre de un status subordinado y a ella están reservados los oficios secundarios.

La revista *Macleans* califica la obra como un cruce de *Fantasia* de Disney con *Chinatown* de Ro-

man Polanski, y por ellos no se trata de un film de entretenimiento familiar, dado su violencia y la sordidez de los ambientes.

Para Richard Williams es la culminación de una labor de cuatro décadas que abre al dibujo animado un horizonte aún más vasto, en el que la electrónica y la informática han de servir eficientemente a la más disparatada imaginación.

La Fotografía:

El dudoso nacimiento de un invento

JOSUNE DORRONSORO

Como un reflejo más del afán del hombre de simplificar y entender la realidad circundante, los inventos se registran en la Historia con un nombre, una fecha y un país de origen determinados, datos estos que se utilizan una y otra vez, principalmente en los textos dedicados a realzar los aportes que ha hecho tal o cual país a la ciencia, al arte o a la técnica. La Fotografía, en su primera modalidad, lleva el nombre de Daguerre; tiene como fecha de nacimiento el 19 de agosto de 1839 —momento en el cual se anuncia públicamente— y se considera una invención francesa. Los hechos que rodean el invento, sin embargo, como ocurre con otros descubrimientos, no son tan precisos y puede asegurarse, que a pesar del tiempo transcurrido y de la cantidad extraordinaria de publicaciones que se han referido a este acontecimiento, todavía quedan muchas cosas por averiguar y sopesar.

Actualmente se tiende a hablar de los *cuatro grandes de la Fotografía*, refiriéndose a Joseph Nicéphore Niepce, Jean Louis Daguerre, Hippolite Bayard y William Henry Fox Talbot, ya que todos ellos participaron de manera significativa en esta invención.

Niepce (1765-1833), dedicó buena parte de su vida a la búsqueda de un agente que permitiera grabar con exactitud y durabilidad las imágenes obtenidas a través de la cámara oscura y es admitido como el primero en captar y fijar una imagen del mundo.

Daguerre (1799-1851), por su parte, experimentó con los Dioramas, cuyas vistas eran obtenidas con la utilización de la cámara oscura, que se constituyó en una de sus grandes preocupaciones. Su experiencia en este campo, su intuición y sentido mercantil lo movieron a asociarse con Niepce, sin el cual posiblemente no hubiera podido llevar a la práctica el invento. Para la fecha en que se hace público el descubrimiento, Niepce había ya fallecido y por lo tanto, fue Daguerre el que recibió todos los honores y beneficios.

Fox Talbot (1800-1877), se dedicó a captar imágenes, efímeras en un primer momento y permanentes después, sobre pliegos de papel, los cuales eran impregnados de sal, secados y sumergidos en una solución de nitrato de plata. De esta manera logra interesantes vistas de las cuales se conserva una captada en 1835. Su aporte más significativo consiste en el descubrimiento del negativo con el cual podía obtener varios positivos.

Bayard (1801-1887), después de dedicarse arduamente a realizar sus *dibujos fotogénicos* (negativos sobre papel de cloruro de plata), el 28 de marzo de 1839 logra los primeros positivos directos sobre papel. Un año después, la Academia de Bellas Artes proclama la superioridad artística del papel sobre el metal, recomendando, a su vez, a Bayard, lo cual supone ya un reconocimiento público a la labor de Fox Talbot y, en especial, a este investigador.

Calotipo (Talbotipo)





Ambrotipo



Daguerrotipo

Pero para ser justos, a la lista de estos *Grandes de la Fotografía*, tendrían que sumarse innumerables nombres que están ligados, de una u otra manera, el desarrollo histórico de la Óptica y de la Química, como pilares fundamentales de la Fotografía. Otro tanto sucede con la época de consolidación y perfeccionamiento de la técnica donde los aportes son múltiples.

Como dato curioso siguen surgiendo nombres relacionados con el invento. En América Latina, más concretamente en Brasil, en 1833, Hércules Florence llega a crear imágenes fotográficas, en su búsqueda de métodos que le permitieron lograr impresiones permanentes a través de la luz.⁽¹⁾ Ya en el campo literario y dentro del género que actualmente se denomina ciencia-ficción, se ha tomado como un antecedente de la Fotografía y en especial como una demostración de la necesidad social del invento, al libro *Giphantie*, editado en 1760, del escritor Tiphaigne de la Roche. En él se habla de unos *espíritus elementales*, que tratan de fijar las imágenes fugaces a través de una *materia muy sutil, muy viscosa y pronta en desecarse y endurecer*.⁽²⁾

Con esto vemos que la Fotografía no tiene un solo padre, ni una fecha concreta. El mismo dilema se presenta en cuanto al país de origen, ya que mientras Niepce, Daguerre y Bayard eran franceses, Fox Talbot era inglés, además, si bien ante las Academias de Ciencias y de Bellas Artes se asumió el descubrimiento como francés, se sabe que ya Daguerre había sacado una patente en Gran Bretaña, varios días antes del anuncio público. A pesar de todo esto, el próximo año se celebrarán, y de manera muy especial en Francia, los ciento cincuenta años del invento, tomando como hito la fecha de su difusión pública.

(1) Boris Kossov, *Hércules Florence 1833: a descoberto da Fotografia no Brasil*, São Paulo, Faculdade de Comunicação Social, Anhebi, 1877.

(2) Esta información es referida por Marie-Loup Scouez, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Catedra S.A., Cuadernos Arte Catedra, 1985.

Puño y Letra

MARJORIE MIRANDA



Puño y Letra de Luis Beltrán Prieto.

Ludovico Silva:

Su rostro se vuelve hacia nosotros con una mirada perturbadora, sobre un fondo oscuro. Los juegos de luz y sombra proponen cierta sordidez oculta, juego de perspicacia y temor expresado en sus facciones.

Sus manos, suavemente desdibujadas en la sobriedad de la oscuridad que las envuelve, parecen querer mover, sin atreverse, la quietud de su angustia.

El texto: *La Muerte (He aquí los pocos restos vivientes de un largo naufragio...)*.

Elisa Lerner:

Envuelta en un abrigo con cuello de piel, sobre un fondo claro, esboza una ligera y pícaro sonrisa que hace juego a sus ojos, plácidamente fijos en el anónimo espectador, luciendo en todo su rostro una complacencia absoluta por la luminosidad de su aspecto exquisito.

Sus manos, cubren los años con el oro lujoso y las piedras costosas de sus anillos, y su reciente manicure luce el brillo del esmalte.

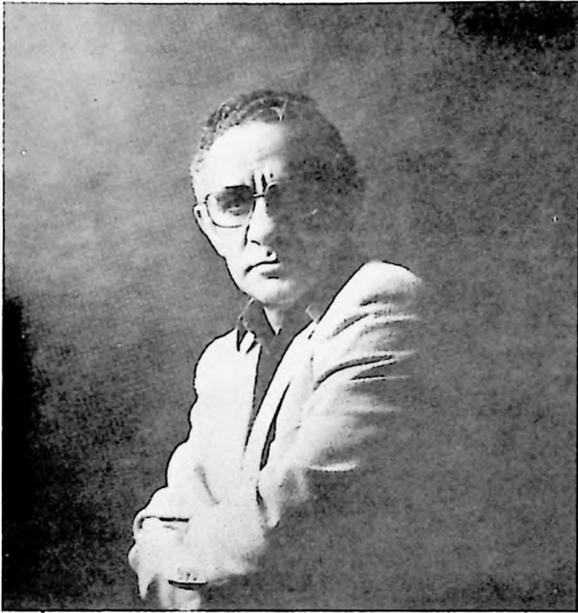
El texto: *Ah! El texto... Agudos trazos de línea imposibles de descifrar.*

José Balza:

Sentado en el gris, parece maniquí a la espera, asustado, la vista fija en el vacío, atento... Una pose para trascender al tiempo en la imagen detenida.

Sus manos, rígidas, se entremeten en los botones de su dura chaqueta, que le sirve de fondo, como queriendo esconder para siempre, tal vez, ¿la vida?

La palabra escrita le da cuerpo y textura a las ideas, a las cosas, a las sensaciones y al mundo, adquiriendo una apariencia definida en un contexto específico. Pero detrás de la escritura se encuentran el rostro del creador y la mano que da forma a las ideas.



Jaime Ballestas, autorretrato.

Jaime Ballestas (mejor conocido por muchos bajo el pseudónimo de Otrova Gomás, que utiliza en sus escritos cómicos) ha construido esta muestra fotográfica titulada **Puño y Letra** a partir de personalidades de las letras de nuestro país (60 en total), tomando en cuenta tres aspectos individuales para elaborar el concepto de la imagen: el rostro, las manos, y un texto escrito *de puño y letra* de los protagonistas. La originalidad de la idea puede que tenga predecesores foráneos. Y aquí, parece haberlo inspirado parcialmente Luis Brito con su serie **Manos**, expuesta a mediados del año pasado en el Museo de Arte Contemporáneo. Sin embargo, esto no resta valor al excelente trabajo de Ballestas. Siendo fotógrafo de escasa trayectoria y poco reconocido en sus incursiones previas, demuestra una lucidez en su acercamiento a los personajes como no han logrado otros en esta categoría, desde Boulton y Gasparini.

Retratar no es fácil. Porque retratar no significa sólo reproducir la imagen de un individuo (conocido) que posa para ello, sino captar en la pose características esenciales del mismo, destacar los rasgos que permiten reconocerlo, o descubrir matices que puedan pasar inadvertidos en la cotidianeidad. Retratar es indagar sobre la parte humana que concierne a una persona y captar el instante precario en que aflora, identificando la totalidad (o parcialidad infinita) de su ser.

En sus fotografías hay versatilidad y estilo, jugando con los elementos naturales, los objetos, las cualidades del estudio, la claridad natural y la ficción, la oscuridad, la pose forzada y la más espontánea, combinando las partes para estructurar y delinear el rasgo que imprime vida, y la vida que trasciende al rasgo.

Las relaciones que se establecen entre la figura del personaje, sus manos y su escritura (a máquina, a mano, pulcra, clara, grande, pequeña, abigarrada,

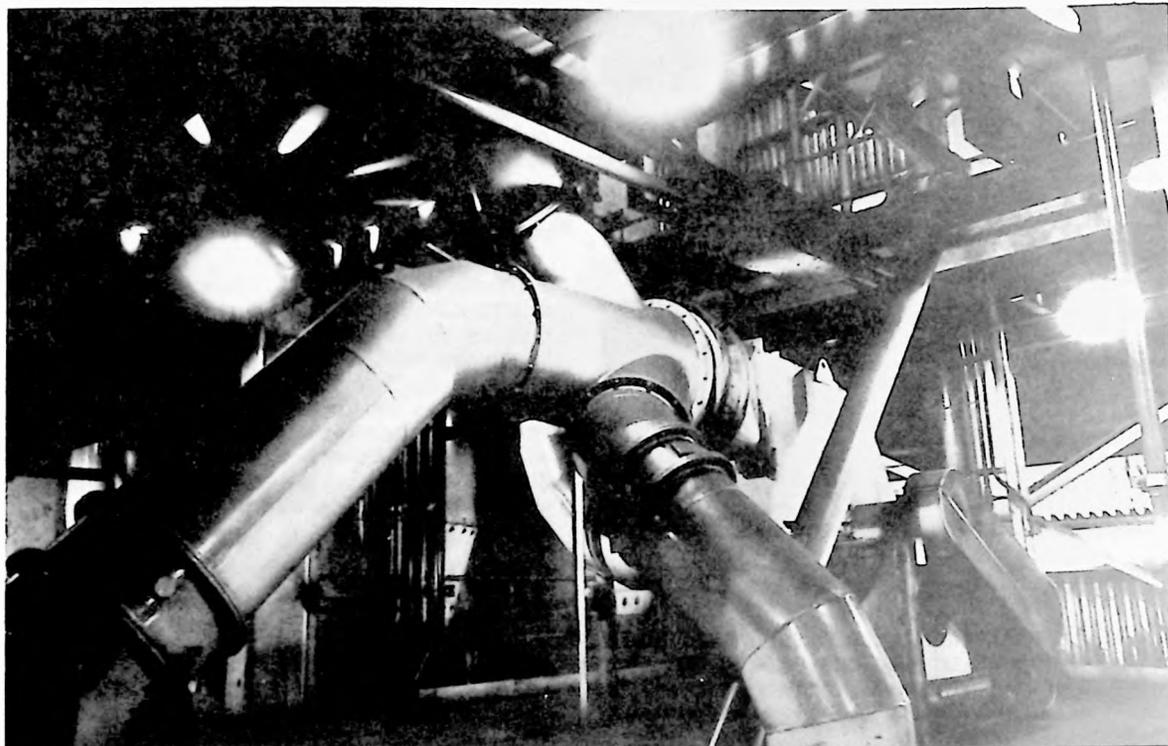
espaciosa, corregida, ininteligible...), ofrecen posibilidades de lectura casi inagotables. Podemos observar el temor, la angustia, la languidez, la pose, la calma, el desinterés, la campechanería, la picardía, la dejadez o la tristeza que emiten cada uno de estos *trípticos* fotográficos. Podemos identificarnos con la carga del personaje o rechazarlo de plano. Se trata de escritores conocidos que hemos leído o de quienes hemos oído hablar, y los recibimos con empatías o antipatías a priori. La riqueza del conjunto por su unidad, sus contrastes y/o sus incongruencias lo convierte en un documento valioso y trascendente, histórica y artísticamente.

La muestra completa fue una donación del autor a la Biblioteca Nacional, en donde fueron expuestas durante los meses de julio y agosto. Sin embargo, habría que mencionar que el espacio de exhibición que esta institución posee no era el adecuado para la cantidad y calidad de la muestra, resultando un apiñamiento excesivo, carente de todo principio y sentido del equilibrio y la armonía visuales. La calidad de las fotografías era lo único que permitía tolerar aquella distribución en cadena en el reducido espacio.

Luis Beltrán Prieto.



Tal vez algún día puedan editar un libro que recoja toda (preferiblemente) la colección de esta muestra. Así podremos reconocer a placer los rostros de nuestras letras. Reconocerlos más allá del trazo, y para toda la vida, en la triple imagen del instante atrapado.



Matanzas, zona industrial

JAVIER VIDAL

Los nueve matices del gris.

Se acabaron los colores. Los multimedia y las performances. Ni siquiera el blanco y negro, de tradicional data daguerrotípica, prevalece en ese cielo constructivista de Luis Lares. En ese cielo que pidió prestado a Guernica y que Lares instala en Matanzas. En ese cielo plúmbico y estático que Lang protegió de anacronismos post-modernos y que hoy, ahora se hace eterno en los fríos espacios del MACC.

Los nueve matices del gris con la anti-tesis del color de un Lares que nos lega el *otro* color de Venezuela. Ese paisaje policromático maracucho de los tapices *kischts* de otro no menos famoso Luis. Esos paisajes cortados del *indio* Guerra del llano y del Vásquez Brito de Margarita. Ese Avila de P. Angel González y Cabré se pierden en la memoria visual de la otra Venezuela que se eleva sin hombres ni mujeres. Sin niños ni juguetes. Sin parques ni plazas. Sin héroes ni próceres. Sólo una masa prístina, perfecta, aséptica y secularizada de máquinas que encuentran perfil como nuevos totems de una región que tiene nombre para muertos. No son sarcófagos blanqueados. Tumbas sin cruces y el humo que como significativo anuncia el icono de un fuego escondido. Un fuego que tampoco es rojo. Un fuego de hierros que ya no son retorcidos sino verdaderos ascetas de la **Metrópolis** del mentado Lang sin parche en el ojo y sin más expresionismo que el heredado de Strindberg.

Matanzas esta aquí. Matanzas es el ojo de Lares. Matanzas no es un descubrimiento. Si aún acaso encuentro. Un encuentro con la civilización. Matanzas se nos presenta como una villa civilizatoria. Matanzas no es Liverpool. Tampoco la campiña carbonífera germana. Matanzas está a la vuelta de nuestra esquina. Matanzas, Zona Industrial. La zona del progreso. La zona que alimenta las nuevas alternativas de una economía monoprodutora. Matanzas no tiene más color que la parataxis del color.

Los nueve matices del gris.

En la exposición del MACC que Luis Lares nos entrega sólo hay cabida para una media docena de humanos. Suponemos que lo son. Especies de momias envueltas entre gasas blancas y kakis del más lejano lino. Y pensar que Boris Izaguirre una vez preconizó: *lino en invierno* y *chinchillas en el trópico*. Muchas de sus teorías se derrumbarían si tomáramos como modelos las efigies envueltas, como esculturas de Cristo, de esta descubierta Matanzas.

En la Zona del hierro, la bauxita, el aluminio, el oro y la bituminosa faja, un río se aleja. No es un río de sensibilidades. Ni tampoco un abismo. En la sofisticada de-creación fotográfica de Lares que realiza con el inhóspito paisaje que encarna el avance hacia el complejo de culpa de ser países deudores.

No es un simple trabajo estético desprovisto inocentemente de cargas políticas y sociales. Es una creación sintética de lo que arrastramos inútilmente de la modernidad destructora. Deshumanizante. De un progreso macrocefálico decadente. Tardío, como dirían algunos. Retornando a las fases anales freudianas.

Es un trabajo por demás impecable. Crudo. Seco. Estéril. La distancia entre el objeto común y el objeto estético sólo está en la mano del hombre. En este caso la mano y el ojo de Luis Lares. La distancia entre el objeto estético y la obra de arte sólo está en el continente de la exposición en el MACC y la recepción sensible de los *voyeristas*. Un encaminado encuadre que viene del constructivismo ruso y decanta a la post-modernidad guayanesa.

Los nueve matices del gris. La máquina destructiva de Marinetti y la utopía cruza el charco nuevamente de Continente a Continente. El propósito exprofeso de la ausencia de título en las piezas fotográficas hace que el contexto se acerque a una semántica del silencio. Ahora tendríamos que agregar a un Beckett que con su ausencia de palabra transmite lo que tanto he tratado infructuosamente de comunicar: un silencio de dios. La ausencia de la palabra y la ausencia obvia e inevitable del sonido nos hace sentir, en la, repito, frialdad del espacio exponente, la negación de un paraíso próximo a la debacle atómica. Ni la homocracia, ni la indiferencia teocrática escapan de los altos hornos donde descansa un mal metafísico y literario. Su rostro, quizá esté escondido en los envueltos rostros de aquellos hombres que por empeño optimista queremos seguir creyendo que eran hombres, que fueron hombres, que posiblemente podrían seguir siendo hombres.

MATANZAS.

Zona industrial.

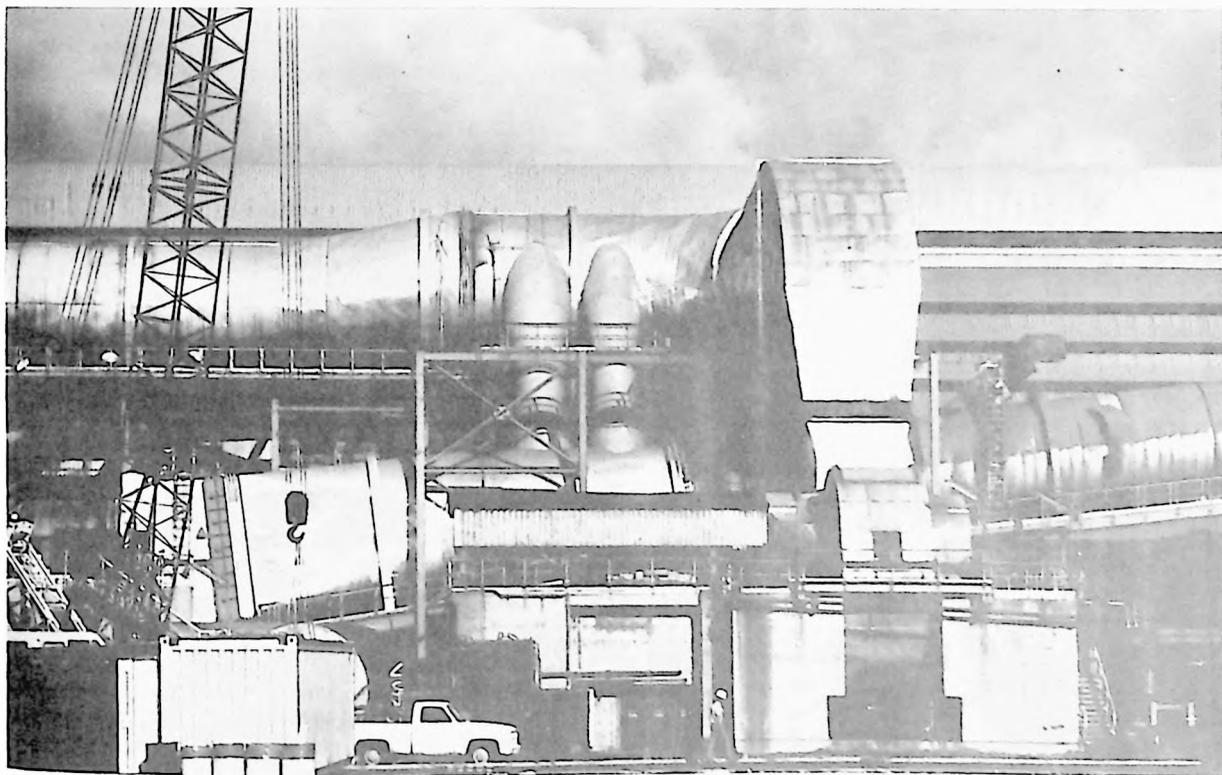
Fotografías de Luis Lares.

Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

Sala 16.

Exposición 4.

Instalación: José Alberto Monteverde.



El Salón 88 y José Sardá

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más.

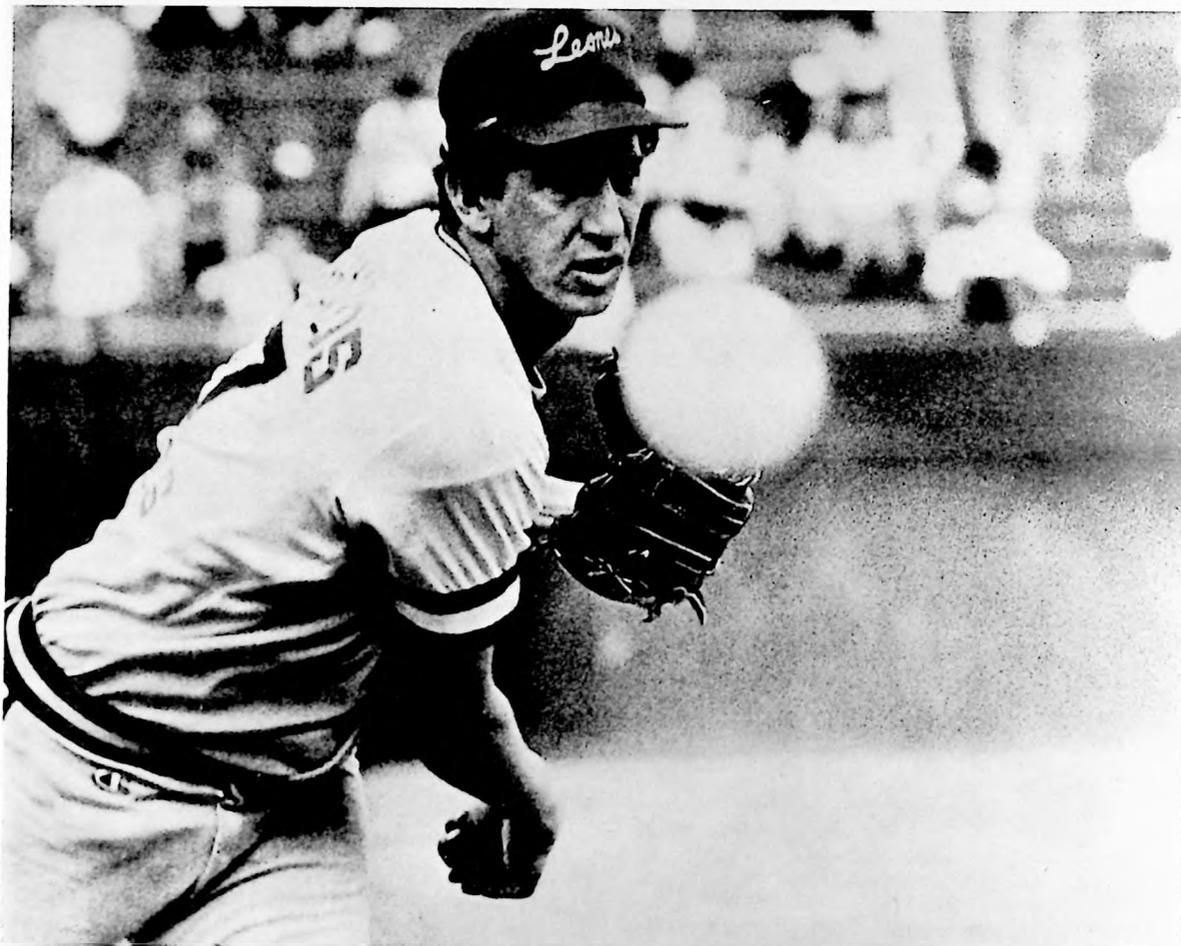
Susan Sontag

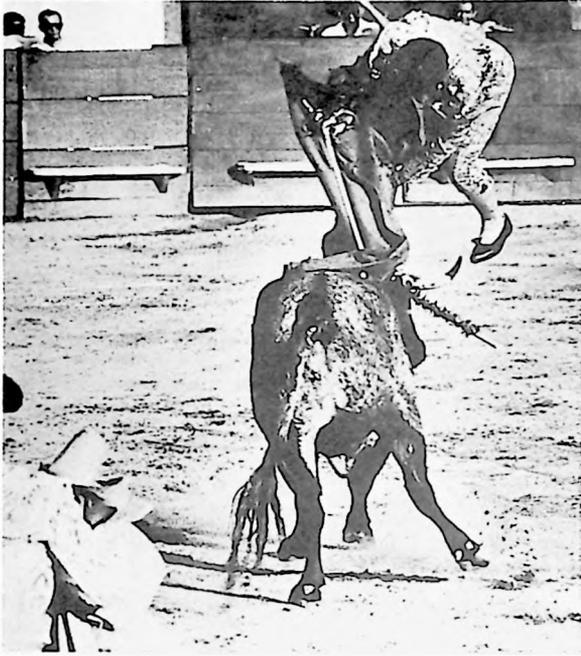
La sección de fotógrafos invitados del Salón 1988 tuvo a tres figuras de indiscutible rango: Paolo Gasparini, Luis Brito y José Sardá.

El trabajo de Gasparini es un eslabón en la línea de continuidad definida desde sus audiovisuales hasta hoy, en su necesidad de concebir la obra como un *mosaico*, en el cual la complejidad de lo *real* alcanzara una dimensión metafórica coherente. Su trabajo en este Salón ocupa el espacio de un gran mural, que en nuestra primera captación perceptiva se nos presenta como un conjunto abigarrado dentro del cual vamos distinguiendo formas, situaciones, personajes y circunstancias. Gasparini insiste en este concepto en el cual la totalidad es el objetivo de la búsqueda fotográfica, para la representación de un universo sincrético.

LAURA ANTILLANO

Fotografías de José Sardá





Por su parte Brito, eligió imágenes diversas de sus trabajos, con independencia definida en forma y fondo. El anciano, las rosas, los perfiles del grupo de monjas, un rostro que emerge entre el follaje, el fragmento del cuerpo de un ave, todo nos habla de las atmósferas típicas del ojo de este fotógrafo, dentro de una brisa de solitaria nostalgia. Fuertes contrastes de una geometría, que sin buscar rasgos audaces, nos da referencia de un equilibrio interiorizado de objeto o personaje.

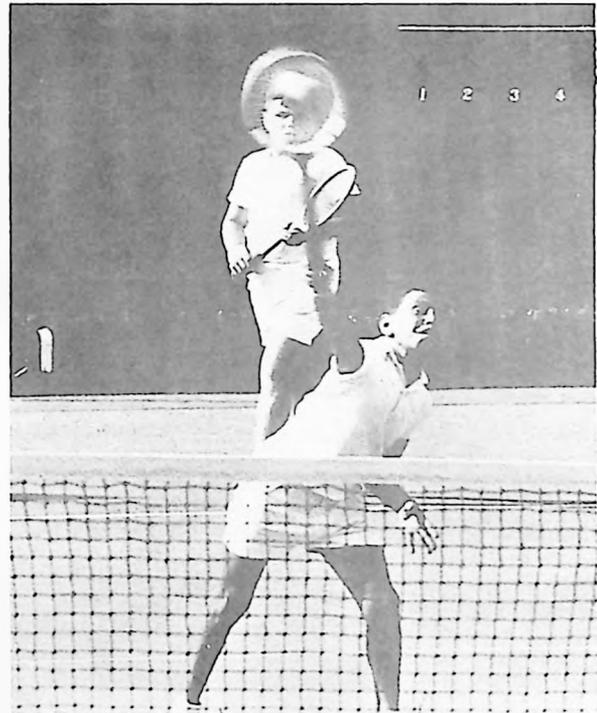
José Sardá es la mayor sorpresa del trío. No porque su trabajo no tenga anclaje anterior en nuestra memoria, sino porque no nos es habitual el encuentro con sus imágenes en los muros de una sala. Las fotos de Sardá tienen la vida, la energía multiplicadora de la foto de prensa.

Y es que, el acto de fotografiar para él se parece a la aventura en el instante del enfrentamiento con el misterio, con el peligro, con el riesgo.

Un viajero decidido a investigar nuevas vivencias, se carga con los pertrechos que considera fundamentales y emprende el trayecto, entonces ocurren los *encuentros*. Si es un cazador de osos polares y logra sobrevivir a la primera embestida, sabrá que seguirá recibiendo nuevos arañazos, mayores o menores en relación con la destreza y la dimensión de su contrincante, aprenderá igualmente a qué horas y en qué lugares puede o no encender una fogata, los vientos, los contratiempos, en fin, los avatares, todo le irá siendo con la experiencia más o menos previsible, y por tanto más fácil de dominar. Lo mismo debe ocurrirle a Sardá con relación a la escena deportiva. El es el fotógrafo capaz de lanzarse a la pista a esperar la última nube de polvo levantada en la meta por el caballo ganador. El tiene un sexto sentido que le indica cuando la pelota se encajará en la red para hacer el gol, él intuye la transformación del rostro

del boxeador en medio de su furia por ganar el último round, en medio del cansancio y los brillos de la jornada. Las fotos de escenas deportivas de Sardá tienen la carga de energía de la situación que representan. Sardá es capaz de interiorizar, de penetrar a la manera de un duende la circunstancia de ese ser humano cuya tensión está concentrada en la pelota, en los guantes, en la brida del caballo, en el agua de la piscina, en las posibilidades de su cuerpo y en la dimensión del reto al que está sometido; el fotógrafo está allí cumpliendo de manera magistral con el principio enunciado por Cartier-Bresson del conocimiento del *instante decisivo*. Para Sardá importa la emoción, la posibilidad de captar el momento, de entender el proceso interior, sus declives y sus impactos, y los detalles exteriores de esa circunstancia. El encuadre en sus fotografías es muy importante porque define la *flexibilidad* de un cuerpo que se adapta a la búsqueda de la escena, de los detalles que darían al posterior observador de su fotografía, el acontecimiento en toda su dimensión.

Pensamos que la calidad del trabajo de José Sardá en su género, es una de las más calibrables en el mundo, basta hojear cualquier revista internacional deportiva para saberlo. En hora buena el Museo tuvo a bien invitarle al Salón 88.



El Caribe fortificado de Ramón Paolini

Una forma de ver el Mar

JOSE GREGORIO BELLO PORRAS

La iconografía caribeña tiene lugares ineludibles. Tópicos de rigurosa visita, mental o geográfica. Playas de blancas arenas, y cocoteros cargados de fruta, aves paradisiacas, bebidas multicoloradas con prodigo contenido etílico, mulatas de exuberante belleza y exiguo ropaje, algún rancho con techo de palma y de vez en cuando, para completar la vista, un ruinoso castillo de postal como parte de la toma de una bahía de azules multitonales aguas. Es, por supuesto, la imagen turística, el tipicismo exótico, el disfraz que oculta una palpitación más profunda que Ramón Paolini trata de captar, desde hace tiempo, desechando la utilería propia del folleto de agencia de viajes.

Para Paolini, arquitecto dedicado al rescate del acervo cultural y fotógrafo sin presumirlo, el Caribe es una forma de mirar el mar. Podría decirse también que es una manera de afrontar la vida, tanto para el que lo experimenta como parte de su cotidiano quehacer y existir, como para el ojo sensible que se acerca a él queriendo descubrir su fondo y su trasfondo humano.

El Caribe fortificado, una exposición que conjuga la fotografía con el documento arquitectónico, histórico y cultural, es parte de ese desentrañamiento telúrico y marítimo, más allá de lo pintoresco, que emprende el autor.

Paolini, hacedor de la casi absoluta mayoría de las fotos expuestas en este **Caribe**, entiende la fotografía, en este caso, como el ente transmisor de un mensaje sobre lo que significa y sobre lo que es el patrimonio cultural americano y del Caribe, en particular. Como autor fotográfico muestra cierto pudor ante el arrojado de constituirse como tal. Prefiere definirse como arquitecto, preocupado por preservar la memoria pétreo. Sin embargo, admite que esa transmisión del mensaje, mediante el recurso fotográfico, no es fruto de una simple y maquinal transcripción paisajística, sino un acto de constancia en el ejercicio del ver. La imagen es tan poderosa, expresa Paolini, que depende del estado de ánimo del visor. Sólo la perseverancia logra descubrirla en la forma capaz de transmitir lo que el fotógrafo sabe y siente.

El Caribe fortificado es parte de un proyecto de mayor alcance sobre el Caribe. Incluye cinco exposiciones. Anterior a ésta, **Vemácula** enfrentaba también el problema de la arquitectura tradicional caribeña. Después vendrán: **Los puertos del Caribe**, imágenes de las ciudades costeras que indagarán la interrelación entre el hombre y su contexto, traducida en concepción y obra. **Los monumentos del gran Caribe**, ambiciosa proposición que pretende sintetizar, a través de la visión de algunos pocos monumentos

por cada país de la región, lo que significa esa visión única del mar que poseen estos pueblos ribereños. Y, finalmente, en 1992, **El color, síntesis cultural de un pueblo**, cerrará el ciclo, tratando de exponer, a través de la riqueza cromática, todo lo que significa el Caribe.

Es, pues, a través de privilegiar el sentido visual y en el énfasis de percibir como un todo, cómo se construye una concepción que excede la sensación momentánea.

Este proyecto, donde la arquitectura habla con el lenguaje fotográfico, explora también la interioridad del constructor. En la obra de Paolini, el contexto humano toma forma y se estructura casi como un problema narrativo. La relación con el individuo da significado a la obra, bien de piedra o de papel. Ello se experimenta, especialmente, en las tomas sobre Haití que hallamos en **El Caribe fortificado**. El establecimiento de interrelaciones entre los sujetos humanos con lo mineral, con lo vegetal y con lo animal, en una especie de síntesis de los reinos, explica el impactante efecto de la imagen en el visor.

El Caribe fortificado es una exposición itinerante y con el poder de la simultaneidad. El haber empleado la foto impresa, trabajo de alta calidad realizado en los talleres de Editorial Ex Libris, facilita la ubicuidad de la muestra. Esta aborda, precisamente, el problema espacio temporal, específicamente no en el contexto filosófico a que estos términos nos tiene acostumbrados, sino en el del enfrentamiento cotidiano del hombre con su pasado y con su entorno. Una de las preocupaciones de Paolini parece ser la de captar esos espacios de luz en el momento oportuno y transmitir con ellos el ámbito histórico del que ahora los deshabita.

No todas las obras presentadas poseen el mismo poder expresivo, aunque tengan la corrección del documento, pero todas están destinadas a ese logro comunicacional en el que alguna de las partes actúa como hilo conductor hacia otra para integrar un todo coherente en el que cada elemento logra validez.

Paolini si bien no cae en la apología tecnicista sobre el proceso de captar las imágenes, sí advierte que el formato apaisado que le ofrece la película y la cámara de 35 mm. se adecúa más a su forma de ver la foto.

Pero, más allá de todos los detalles, la razón de su trabajo, de los logros de un producto bien llevado a cabo, se halla en la pasión por lo que hace. Expresar esta pasión es mitigar una angustia personal, expulsar ese demonio del creador. Y, así queda dicho a través de sus fotos o de su palabra.



La historia de una historia no contada

JOSE ANTONIO NAVARRETE

Historia de una historia

La historia de la fotografía comienza su historia en los años 20 y 30 del presente siglo. Innovaciones técnicas de gran importancia se popularizaron entonces en el mercado fotográfico. El reconocimiento definitivo de la fotografía como un medio *particular* de creación artística, se evidenció en la aceptación del trabajo de las vanguardias y la incorporación ulterior de sus obras a las colecciones permanentes de instituciones tales como el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Bellas Artes de Boston, entre otras. El programa ideológico-estético de la fotografía *live* contribuyó a revalorizar y rescatar la producción de los llamados pioneros de la fotografía moderna. El debate teórico-artístico vanguardia vs. pictorialismo, fijó como línea progresiva para el momento determinados criterios sobre *lo fotográfico*, que exigían una mirada retrospectiva hacia la historia del medio y una interpretación sistematizada de sus productos. Este interés por la historia de la fotografía se hizo sentir con fuerza en E.E.U.U., Francia, Inglaterra y Alemania, los centros más poderosos del poder cultural imperialista.

Aparte de los artículos publicados sobre la materia —imposibles de rastrear desde estas latitudes, pero sin dudas existentes,⁽¹⁾— se editan los primeros libros. Georges Potonniée publica en París, en 1925, su *Histoire de la Decouverte de la Photographie*, volumen que abarca, siempre desde Francia, hasta 1851. En 1930 la *Societats Verlag*, de Francfort, publica *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-1870*, libro con 200 ilustraciones y una breve introducción de sus autores, Helmut Bosser y Heinrich Guttman. A comienzos de esta década se imprime *Geschichteder Photographie*, del químico J.M. Eder, obra en la cual el investigador dedica su atención a la descripción de inventos y procesos fotográficos, por lo que constituye el primer ejemplo importante de historia de la técnica fotográfica. En 1931, de Camille Recht, sale a la venta en París y Leipzig *Die Alte Photographie*. En 1932, de Heinrich Schwarsz, se edita en Londres y Nueva York *David Octavius Hill. Master of Photography*. En 1936, la fotógrafa alemana Gisele Freund —quien en 1933 había huido de



Manuel Alvarez Bravo, *Ventana de Los Magueyes*.

Alemania a París, después de haber cursado estudios de sociología e historia del arte en Francfort— presenta en La Sorbona la primera tesis de doctorado sobre la historia de la fotografía. **Photography. A Short critical history**, debido a Beaumont Newhall, es publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1937. En este primer intento reconocido de sintetizar el proceso histórico-fotográfico, dedicando atención a los aspectos estético-críticos, Newhall afirmaba: *A comprehensive bibliography of photography does not exist*. Su libro ayudaría, sin dudas, a allanar el camino. En 1938, aparece en Nueva York la obra de Robert Taft **Photography and the American Scene: a Social History 1839-1889**, un estudio sobre la fotografía norteamericana en la etapa señalada. En 1939, es divulgado en inglés **The History of photography, its Relation to Civilization and Practice**, libro del alemán Erich Stenger editado en Leipzig el año anterior, en el cual Stenger analiza el tema propuesto fundamentalmente con ejemplos alemanes. En el propio año de 1939 se divulga en Londres **Victorian Snapshots**, dedicado a la obra de Paul Martin.

En los años cuarenta nuevos títulos se suman a los anteriores, de entre los cuales quisiéramos des-



Alfredo Boulton, Serie: Prisioneros, 1946-50.

tacar tres: **Cent and de photographie 1839-1939**, de Georges Potonniée, publicado en París en 1940; **Histoire de la Photographie**, de Raymond Lécuyer, también impreso en París en 1945, y **The History of Photography from 1839 to the present day**, libro de Beaumont Newhall cuya primera edición data de 1949, el cual constituye una versión ampliada y revisada de su obra anterior. Ya en esta década *concluye* la conformación de una bibliografía de base afanada por presentar una visión global de la historia de la fotografía.

En los últimos años ha crecido el número de libros sobre el tema en el mercado editorial de Europa Occidental y E.E.U.U. Un rasgo lo domina: su absoluto desconocimiento y menosprecio del proceso histórico-fotográfico de la mayor parte del mundo: Asia, África y América Latina, aunque pudiera incluirse también a Australia y, con algunas excepciones, a Europa Oriental.

Hasta fecha reciente sólo fotógrafos latinoamericanos tales como Manuel Alvarez Bravo o Alfredo Boulton habían obtenido algún reconocimiento internacional, en particular en E.E.U.U., en años en que la estrategia cultural del imperialismo norteamericano comenzó a interesarse por el arte de nuestro continente.⁽²⁾ En 1942 el Museo de Arte Moderno de Nueva York le compra fotos a Manuel Alvarez Bravo, y en 1946 Alfredo Boulton hace una exposición individual en la misma institución. Pero si descontamos que la obra del primero comienza a aparecer posteriormente en los libros de historia de la fotografía, alcanzando una mayor repercusión internacional, podemos afirmar que la producción fotográfica de Latinoamérica ha sido excluida totalmente de la bibliografía sobre el tema editado en las potencias capitalistas occidentales. Se ha llegado hasta el absurdo de excluir aquella zona de la obra de los fotógrafos norteamericanos que en el siglo XIX residieron temporalmente o trabajaron en nuestro continente, tales como Charles D. Fredricks, Edward Anthony o Muybridge. Este eurocentrismo —más o

menos consciente, absolutamente predominante— lastra aun aquellos intentos de brindar un panorama diversificado del quehacer fotográfico.⁽³⁾ En América Latina, la investigación de la historia de su fotografía es un fenómeno que data de los años setenta, en sincronía con la consolidación del movimiento fotográfico continental. En 1976, Gilberto Ferrez y Weston Naef publican en Nueva York **Pioneer Photographers of Brazil**. En 1977, Boris Kossoy publica en Sao Paulo **Hércules Florence, a decoberta isolada da fotografia no Brazil**; Keith McElroy su **The History of Photography in Peru in the 19th century, 1839-1876**, en Nuevo Méjico, E.E.U.U., y en Venezuela la exposición **Con la fuerza y verdad de la luz de los cielos. Orígenes de la fotografía en Venezuela**, es acompañada de un catálogo que constituye un estudio de la fotografía en el país en el siglo XIX, elaborado por varios autores a partir de un trabajo investigativo de equipo. En 1978, se edita el catálogo **Imagen histórica de la fotografía en México**, con artículos diversos sobre la historia de la fotografía mexicana, como divulgación de la muestra de igual nombre inaugurada con motivo de la celebración del I Coloquio Latinoamericano de Fotografía en la capital azteca. En 1979, los **Apuntes para una historia de la fotografía en Cuba**, de María Eugenia Haya, acompañan la primera exposición histórica de la fotografía cubana, que es exhibida en México, D.F.

Ya en la presente década, numerosos artículos, catálogos y otros nuevos libros —entre ellos **Imágenes del Río de La Plata 1840-1940**, de Amado Bécquer Casaballe y Miguel Angel Cuarterolo, quizás el más importante— se han sumado a los anteriormente citados. No obstante, aún en los países que ya han iniciado la investigación de su pasado fotográfico queda mucho por hacer: artistas olvidados que descubrir, otros que exigen una valoración integral de su trabajo; hechos que precisar, criterios que demostrar. Por demás, ¿qué sabemos, por ejemplo, de la historia de la fotografía en Centroamérica? Nos encontramos, entonces, en la vía hacia el conocimiento de la historia de la fotografía continental, cuya indagación hoy consolida sus pasos iniciales.

Años de colonialismo y neocolonialismo han atentado contra nuestro proceso de autoconfirmación nacional. Recordemos que el calificativo de *bárba-*

Augusto Stahl. la primera locomotora de Pernambuco, 1858.



AMADO ESCOBAR CASABALLÉ-MICHEL ANGELO QUATTROCI



IMAGENES DEL RIO DE LA PLATA

2^{da}. EDICIÓN



Crónica
de la fotografía
rioplatense
1840-1940

EDITORIAL DEL FOTOGRAFO

que se niegue la reproducción de las imágenes para su estudio a las instituciones encargadas de su custodia y mucho más a los particulares que trabajamos con ellas. Esta situación es desde luego —concluye la autora— propia de todo país capitalista en que cualquier objeto de arte puede resultar una buena inversión.⁽⁶⁾

No han sido comunes en Latinoamérica actitudes como las del inclito doctor Juvenal Urbino, quien, a la muerte del fotógrafo para niños Jeremiah de Saint-Amour, convenció al alcalde de la conveniencia de comprar el archivo de placas fotográficas para conservar las imágenes de una generación que acaso no volviera a ser feliz fuera de sus retratos, y en cuyas manos estaba el porvenir de la ciudad, según nos relata García Márquez en **El amor de los tiempos de cólera**. Por demás, ni siquiera la adquisición por entidades estatales de importantes colecciones de negativos o fotografías ha garantizado la conservación adecuada de las mismas. En diciembre de 1984 —a guisa de ejemplo— fue inaugurada en el Centro Cultural Las Malvinas, de Buenos Aires, una exposición de fotos hechas de los negativos originales de la colección Witcomb,⁽⁷⁾ perteneciente al Archivo General de la Nación, con el fin de llamar la atención de las instituciones culturales del Estado y la opinión pública sobre el estado alarmante de contaminación por hongos que presentaba dicha colección, de no menos de 250.000 placas, según cálculos, como consecuencia de haber sido guardada desde 1961 en un sótano permanentemente húmedo, que se vio temporalmente afectado, incluso, por filtraciones resul-

tantes de roturas en las cañerías de desagüe del edificio. Este material, por añadidura, no se encontraba catalogado.⁽⁸⁾

Otro factor que frena el proceso de investigación de la fotografía latinoamericana es el referido a la carencia de cuadros especializados, con dominio de las técnicas y métodos contemporáneos de la investigación histórico-artística, que además posean un conocimiento lo más profundo posible de la fotografía como medio.

El III Coloquio Latinoamericano de Fotografía incluyó como resumen de las discusiones del evento las recomendaciones siguientes respecto a este problema:

Ante la evidencia de que la fotografía es una disciplina sin historiadores auténticos, se formularon criterios que reconocen los aportes, las carencias y la necesidad de dilucidar quiénes somos y cuál es nuestra identidad, la clarificación de qué trabajos hechos en América Latina sirven a la tarea acometida, el logro de instrumentos que preserven la fotografía, tan útil cuando de conservar el patrimonio cultural se trata.

Entre tales ideas está la de que para el IV Coloquio se contemple la participación de historiadores y sociólogos cuya misión, desde ahora, sería ocuparse con tiempo del asunto; la creación de un taller sobre metodología de la historia de la fotografía y de la sociología de esta disciplina en América Latina; extender los límites del diálogo a través de la participa-

ción de especialistas de cine y televisión, reunirnos para intercambiar conocimientos sobre la historia de la fotografía de América Latina sin esperar el IV Coloquio y nombrar una comisión que recogiera estas iniciativas con documentos, metas y objetivos muy concretos con vista a su consideración en el próximo encuentro (...)⁽⁹⁾

A lo anterior, se suma la insuficiente actividad teórica que se desarrolla en el continente en torno a la fotografía. Si bien los Coloquios de Fotografía han contribuido a superar esta situación, y, en consecuencia, ya se puede hablar de la fragua de un pensamiento latinoamericano al respecto, todavía los frutos del mismo no son sistemáticos. La crítica de la fotografía es, quizás más aún, insuficiente.

Pese a lo señalado, ya en América Latina existe una experiencia acumulada en las investigaciones teórica e histórica de su literatura y arte, que constituye antecedente orientador para el necesario trabajo con la fotografía. Particularmente entre el segundo lustro de la década del sesenta y el primero de la del setenta, se desarrolló una corriente de pensamiento interesado en definir los presupuestos para la elaboración de una teoría de la literatura latinoamericana. Asumir esta tarea como un acto de descolonización se convirtió en el criterio rector de tales presupuestos.

En cuanto a la historia de la fotografía, ya sabemos que el colonialismo cultural tiene que ver con más de un aspecto. Estos serían, *grosso modo*: —la dependencia tecnológica, resultante de la dependencia en el terreno de la economía; —la adopción de modos expresivos, corrientes fotográficas, etc., foráneas; —la implantación de criterios valorativos a partir de *lo que se hace y cómo se hace* en las metrópolis desarrolladas, y, en suma, a aceptar lo que nos dan por bueno como bueno.

No obstante, sería una actitud infantil reducir a *sólo colonialismo* las múltiples facetas que se contienen en todos y cada uno de estos aspectos. De hacerlo, la frase izquierdista pelagra de tropezar con la realidad y divorciar la reflexión de la tozuda práctica. El hecho de que los historiadores de la fotografía hayan construido sus criterios de valoración teniendo presente las fotos de Disderi o Carjat y no otras —para señalar un ejemplo ya frecuentado—,⁽¹⁰⁾ desestima a las últimas por omisión, independientemente de que haya malas fotos de la Emperatriz Eugenia muy divulgadas, y refinadas *cartes-de-visite* hechas en el estudio habanero de Fredricks y Cohner que pocos conocen. Es preciso subvertir esta situación. Pero participar en una reformulación de la historia de la fotografía, que elimine las pocas serias jerarquizaciones y limitados juicios estéticos que plagan los libros de historia euro-norteamericanos, no exige ignorar el valor ajeno, cuando sea legítimo, por simple vanidad aldeana, sino, por el contrario, insertar nuestra historia en la corriente real de los logros universales. En la base de dicho trabajo está el estudio comparativo porque, al fin y al cabo, de lo que se trata es de definir el aporte significativo nuestro —a nivel nacional y regional latinoamericano— a la cultura fotográfica mundial. Ello sólo puede concebirse como el rescate de nuestra imagen particular, como afirmación y reencuentro de nuestro ser.

INDICE DE NOTAS:

- 1) Por ejemplo, la revista norteamericana *Coronet* publicó en abril de 1939 el artículo de Elmo Scott Watson *Way out West*, reseña de la vida y actividad del fotógrafo norteamericano del siglo XIX Stanley J. Morrow. En mayo del mismo año publicó *A portfolio of seven historic photographs*, que reunía fotos de Daguerre, Bayard, D.O. Hill y R. Adamson, Charles Victor Hugo y Julie Margaret Cameron.
- 2) Suárez Suárez, Orlando. *La jaula invisible. Neocolonialismo y plástica latinoamericana*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1986.
- 3) Como ilustración de esta tesis puede verse: Tausk, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- 4) Resumen de las discusiones del III Coloquio Latinoamericano de Fotografía (material mimeografiado), p. 3.
- 5) Al parecer, al igual que nuestra literatura, nuestra fotografía corresponde a un *tipo europeo* de fotografía, cuyos límites podemos encerrar —hasta el momento— en el marco geográfico cultural de Europa y América, contando ambas Europas —Occidental y Oriental— y América. La existencia de este *tipo europeo* permite extender a la fotografía una recomendación hecha por el teórico cubano Desiderio Navarro para la elaboración de distintos niveles de generalización teóricas de los problemas de la literatura:
La existencia de esta comunidad suprarregional implica, sin duda, la existencia de una frontera contra la que se estrellarla toda eventual 'especificomanía' latinoamericana, todo aislacionismo más antieuropeísta que antieurocentrista.
Pero también es cierto que no sabemos a priori por dónde pasa esa frontera, lo que es precisamente una de las incógnitas que debe despejar la teoría de la literatura latinoamericana. Por otra parte, ella nos recuerda que las generalizaciones europeas confirmadas sobre material latinoamericano no son necesariamente universales, pues bien pueden ser simplemente 'europoides'. Por último aquí hay también una invitación a construir una síntesis teórico-literaria suprarregional: por así decir, una teoría de la literatura europoide. Tal vez surjan dudas respecto a la utilidad intrínseca de esta última, pero lo cierto es que la construcción de esa mediación entre la síntesis regional y la universal tiene cierto valor auxiliar, en modo alguno desdeñable, para la constitución de una teoría literaria comprobadamente universal (...)
Navarro, Desiderio. *Otras reflexiones sobre eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América Latina y Europa*. Casa de las Américas, La Habana, año XXV, n.º. 150, mayo-junio, 1985, p. 77.
- 6) Dorronsoro, Josune. Comentario a la ponencia de Sara Facio: *Investigación de la fotografía y colonialismo cultural en América Latina*. II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México, D.F., p. 111.
- 7) El inglés Alejandro S. Witcomb se estableció como fotógrafo en Buenos Aires en 1878, y, a su muerte en 1925, le sucedió al frente de su estudio su hijo Alejandro hasta 1945, fecha en que muere este último.
- 8) La colección Witcomb en el Archivo General de la Nación (catálogo). Centro Cultural Las Malvinas, Buenos Aires, diciembre, 1984.
- 9) *Idem* 4, p. 3-4.
- 10) Canales, Claudia. Comentario a la ponencia de Sara Facio: *Investigación de la fotografía y colonialismo cultural en América Latina*. II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México, D.F., p. 114.

FICHA BIOGRAFICA

José Antonio Navarrete. Licenciado en Historia en la Universidad de La Habana. Actualmente se desempeña como Especialista del Museo de Bellas Artes de La Habana. Ejerce la crítica y la investigación histórica de la fotografía. En 1987, dictó en Mérida y Caracas el taller *Problemas teórico-metodológicos de la investigación de la historia de la fotografía latinoamericana*.

El cuestionamiento de un fotógrafo: Danny Lyon

MARIA TERESA BOULTON

Danny Lyon es lo que llamamos un fotógrafo comprometido. Norteamericano, nació en Nueva York en 1942, una ciudad que él no amó y que en una de sus entrevistas llamó, *uno de los lugares menos interesantes de los Estados Unidos*. Graduado en historia en la Universidad de Chicago, se convierte en uno de los pocos fotógrafos de esa generación que posee un título universitario.

Lyon, por su posición frente al mundo y a la fotografía, se sitúa en la corriente cercana a Robert Frank del cual fue amigo. Sus fotografías y películas, —pues Lyon es también un cineasta documentalista—, se refieren al mundo de los marginados (en preferencia al *objetivo* mundo marginal) pues el centro de sus trabajos se teje siempre alrededor de personajes míticos del sub-mundo que este fotógrafo convierte casi en héroes. De esa manera desfilan ante nuestros ojos los personajes del mundo de los motociclistas; de los prisioneros en las cárceles de Texas; de los indocumentados que vienen de México a buscar trabajo; de los niños abandonados de Bogotá; de las prostitutas de Cartagena; de *Willie*, un chico que fue sentenciado múltiples veces por daños menores.

En *Aperture*, revista notoria de fotografía norteamericana, Belinda Rathbone comenta sobre este fotógrafo: *La carrera de Danny Lyon en la fotografía y en el cine ha sido una aventura en la vida privada de los que están fuera de la ley. A través de su lente hemos viajado con una banda de motociclistas de Chicago, entrado en la prisión de Texas, vagado con los "gamines" en Colombia, deslizado en los cuartos de las putas de Cartagena, y hecho auto-stop a través de la frontera mexicana con indocumentados. La identificación personal de Lyon con sus personajes, que él hace evidente al señalar a sus amigos específicos como héroes, es una expresión de su rabia por las convenciones de la clase media norteamericana. Pero mientras Lyon ha revestido a sus personajes con un status casi de ficción, este hecho no puede ser descartado como únicamente un material de auto-expresión.*

Este vínculo emocional y subjetivo —hasta romántico— con un mundo triste e injusto, difícilmente reconocido por una sociedad acostumbrada al pragmatismo y no al sentimentalismo, le ha valido una crítica adversa frente a su obra.

Conaives, febrero 9, 1986.



Jonathan Green en el libro, *A critical History, American Photography*, comenta: *El trabajo de Lyon desde su primera aparición al comienzo de los sesenta, fue intencionado como un comentario social. Fotografiando a los miembros menos aceptables de la sociedad, él constantemente ofreció el vigor e independencia de sus personajes como paradigma del sentimiento de lo anti-conventional expresando: 'Para mí estas personas pueden vivir, al filo de la existencia, vidas más extremas que otras, pero también poseen más realidad y sentimiento'... La abierta militancia de los temas, el apoyo de las causas liberales, y la vieja asociación de Lyon con Robert Frank —los dos formaron una sociedad cinematográfica, Sweeney Films, en 1969— convirtió a Lyon en el más extravagante y aplaudido joven fotógrafo de la década. Sus comentarios sociales eran un espejo de la fantasía de la Nueva Izquierda sobre la igualdad aventurosa, el cruce cultural en las comunidades, y el machismo revolucionario. Su trabajo persiguió la honorable tradición norteamericana de convertir al malandro en un héroe cultural. Su periodismo personal lo hizo aparecer como la respuesta de los sesenta a la personalidad de Robert Frank.*



FE 3-7-1968 Pa P. J. J. J.
Febrero 7. Puerto Príncipe

Desgraciadamente no funcionó. Lo que Frank hizo en un libro, Lyon no lo concretó en cuatro. En retrospectiva su visión parece molestanamente conservadora: ruidos y furias basados en temas radicales que nunca se materializaron en un periodismo exitoso o en arte. Era la medida de los tiempos —y una lección de las vicisitudes del juicio crítico— donde los espectadores y los críticos estaban tan abrumados por la radicalidad de sus planteamientos que nunca percibimos que Lyon jamás encontró una forma que complementara o abarcara el tema. Lyon, que inicialmente fue contemplado como el más radical de estos jóvenes periodistas personales, ahora debe ser reconocido como el más conservador pictorialista.

Palabras fuertes para este fotógrafo que se habla aventurado en los caminos sin salida. Pero es verdad que Lyon nunca encontró su puesto como artista o como provocador. Para unos sus imágenes eran demasiado estetizantes y por ende carentes de realidad y para otros el tema era demasiado crudo y consecuentemente asustaba y era poco comerciable. También se le criticó que su obra fuera dirigida a un público ya concientizado sobre estos problemas sociales, anulando cualquier respuesta que indujera un cambio fundamental. *En este respecto, casi toda investigación social y objetiva es probablemente una pérdida de tiempo y de dinero. A lo peor puede servir para legitimar el poder y aliviar la mala conciencia,* exclama J. Ronald Green en su artículo de **Afterimage**.

También se le criticó a Lyon de ser un revolucionario machista, típico de su época, pues tanto en sus películas como en sus fotografías las mujeres pasan

desapercibidas sin una imagen *digna o esperanzadora* para ellas. En algunas excepciones encontramos imágenes fugaces de su madre y abuela en su última película, **Born to Film**, que trata la relación con su padre y con su hijo como herederos de un oficio (fotográfico y cinematográfico); en algunas imágenes de su esposa con los hijos y en fotografías de las prostitutas como protectoras de sus jóvenes héroes. En realidad a Lyon le interesa más el héroe que la heroína, o por los menos peca de sexismo en ese respecto, preferencia que difícilmente pasa por alto en la década de los ochenta norteamericanos.

Aparentemente Danny Lyon es un personaje contradictorio y así lo expresa el crítico, Tomas Albright, cuyo comentario es el más apreciado por el fotógrafo. *La vida, en esos films (y fotografías) no es un continuum sin borde, pero un collage de yuxtaposiciones e incongruencias abruptas: rápidas corrientes de asociaciones libres; suaves, casi estáticos pozos reflectivos a los cuales las películas regresan cada vez. Sus enfrentamientos y choques alcanzan a veces una intensidad extenuante, como si Lyon viera demasiado al mismo tiempo: el dolor en conjunto con la exuberancia y la alegría; la indignidad y rabia y la necesidad de luchar en contra de ella, pero también la futilidad o por lo menos las limitaciones drásticas del discurso, de los intentos de racionalizar hasta la propia actitud; el hecho que hasta los desterrados y rebeldes están inmersos en el Sistema, chupando de las latas de cerveza Schlitz mientras se sujetan de los renovados carros hechos en Detroit.*

El último libro publicado por Danny Lyon, **Merci Gonaïves**, versa sobre la rebelión haitiana a raíz de la huida de **Baby Doc Duvalier** y de los enfrentamientos

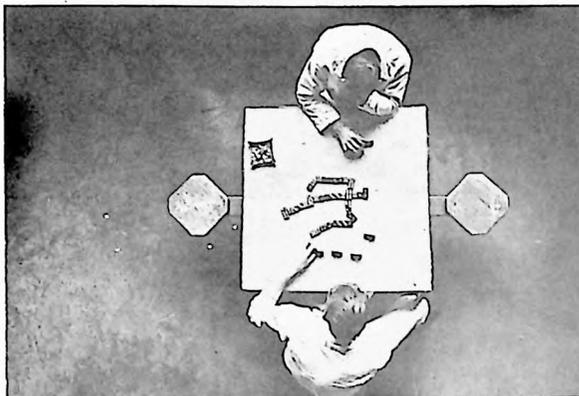


Cruzando el río Ohio



Knoxville, 1967

Wall Unites, Huntsville, 1967



que ocurrieron en enero, febrero y marzo de 1986 cuando la junta de gobierno permite la reaparición de los temibles *Tonton Macoute*. El texto es también de Lyon y el compromiso de sus imágenes lo encontramos así mismo. Lyon hace un recuento personal y autobiográfico de su enfrentamiento, como fotógrafo, y como hombre comprometido con la historia, a la represión policial cuando era testigo y víctima de los abusos de poder. Para Danny, la responsabilidad del gobierno norteamericano no está ausente del regreso a las viejas prácticas violentas y aplastantes. Cuando en el curso de la inestabilidad que sigue al escape de Duvalier, se cometen asaltos y saqueos para satisfacer a un pueblo hambriento, y el comercio se queja de falta de *orden* y *ley* para poder operar, Haití recibe una ayuda de 10 millones de dólares de los Estados Unidos para *modernizar* la armada y reemplazar a la temible policía secreta de *Baby Doc*.

Este libro fue publicado por el propio Lyon a través de su editora, **Bleak Beauty**, pues según sus palabras, tres editoriales universitarias y **Apertura**, que se declaran *sin fines de lucro*, se negaron a editarlo, más aún, la prensa de la Universidad de Florida prefirió publicar un libro sobre caballos porque era más comercial. Danny luego exclama: *¿Somos libres? ¿Libres de escribir informes sobre eventos que nadie quiere publicar? ¿Estamos honrados por nuestra ineficacia colectiva? ¿Acaso los subsidios y becas que nos dan son gratificaciones para la complicidad en el asesinato?...* (Danny ha recibido varios subsidios, entre ellos, el *Guggenheim* para fotografía y cine). Luego la frase final del libro es la siguiente: *Parece que para mantener una democracia en nuestro*



New México, agosto 1979

pais, los hatianos perderán la oportunidad de conseguir una para ellos.

Otra vez Danny Lyon logró su propósito. Como lo explicaba en una de sus entrevistas, le interesa mucho más que en sus fotografías los otros se expresen que decir su propia opinión. Es verdad, gusten o no, las fotografías de Lyon echan el cuento, a mi modo de ver magníficamente, de esa verdad que él escogió.

Yo lo conocí brevemente en N.Y. cuando estuve hace tres años. Parecía nervioso e intranquilo, como si alguien lo estuviera persiguiendo. Se quejaba que sus películas no eran atendidas por la televisión comercial. En esos días pasaban, con gran publicidad, en los cines de Soho, un documental de Mary Ellen Mark sobre los niños bogotanos y esto parecía afectarle pues su propia película sobre el tema (hecho con apenas una cámara y el reproductor de sonido pero muy bella y patética), nunca fue distribuida más que personalmente. No obstante, dentro de su amargura, era un hombre que parecía poseer una gran cantidad de amor (así lo certifican sus fotografías). Me dijo: *Cuando llegaron mis padres, refugiados de Rusia, adoraron este país pues les brindaba un puesto afectivo donde vivir. Esto ahora se acabó. Es esto lo que me da rabia.*

Bibliografía:

Jonathan Green, *A Critical History, American Photography*, Harry N. Abrams, 1984, N.Y.

Aperture, n° 103, Belinda Rathbone, *The Films of Danny Lyon: of Myths and Men*.

Danny Lyon, *Pictures from the New World*, Aperture, Inc., 1981, Millerton, New York, 12546.

Danny Lyon, *Mercy Gonaives*, Bleak Beauty Books, 1988.

Afterimage, n° 8, marzo, 1988, J. Ronald Green, *Bleak Beauty, the Critical Reception of Danny Lyon's Films*.

Libros publicados por Danny Lyon: *The Bikeriders, Conversations with the Dead, The Paper Negative*, Pictures from the New World, Mercy Gonaives.

Películas distribuidas por *Bleak Beauty* de su propiedad: *Social Sciences 127, Llanito, El Mojado, Los niños abandonados, Little Boy, El Otro Lado, Dear Mark, Born to Film*.

CINE: AMBRETTE MARROSU
FOTOGRAFIA: JOSE GREGORIO BELLO PORRAS



Oscar Lucien. **FIEBRE: UNA HISTORIA SIN TIEMPO** (Proposición metodológica para el estudio del film). Cuadernos ININCO N° 9. Caracas, 1985, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Con una fecha de edición a todas luces retrógrada al momento de la escritura, está circulando en ámbitos universitarios este estudio dedicado a la lectura histórica del cine, aplicada a un film en particular: *Fiebre* (Juan Santana, 1976).

En sus referencias teóricas, el estudio se basa principalmente en Marc Ferro, el historiador que impuso en 1975 esta especie de nueva disciplina llamada Cine/Historia y del cual Lucien, por demás, ha sido alumno; complementariamente, en la definición de ideología de Emilio De Ipola, el estructuralismo de Todorov y otros, la semiología de Metz, y en otras reflexiones pertinentes, de estudiosos de la relación entre cine e historia. De tales referencias, Lucien extrae su compromiso analítico, vinculándolo al otro compromiso —ineludible tanto para el cineasta como para el investigador, pues el autor es ambas cosas— con la problemática del cine venezolano.

La escogencia de *Fiebre* entre las varias opciones que ofrece lo que Lucien llama *cine*

nacional y otros *nuevo cine venezolano, cine industrial*, etcétera, se justifica por una parte por ser una de las primeras realizaciones que, desde 1973, se plantean explícitamente como film histórico y, por otra, por ser *un film privilegiado por cuanto aludía a una época y a una generación de hombres que con el tiempo se convertirían en los ductores de la democracia venezolana*. Razones cronológicas y temáticas suficientes, que ponen en juego los signos ideológicos tanto de ese determinado surgimiento cinematográfico como de la sociedad venezolana post-guerrilla en general.

El estudio defiende el desglose o segmentación de la película mejor de cómo lo práctica, por dos razones. La primera reside en las condiciones artesanales de la edición, que por cierto afectan negativamente toda la publicación por la frecuencia de errores de transcripción y la falta de diagramación racional. La segunda, porque la opción de uso del término *secuencia* no está razonada previamente, por lo cual por ejemplo podría discutirse la categoría de secuencia que recibe el *flash back* del discurso de Estanga, tan integrado a la celebración de su graduación como el paso de Teresa frente a la universidad —calificado sólo como *insert*— está integrado a la conversación preparatoria de la fiesta en el Club Paraiso; o también, en un punto mucho más importante, por qué la tercera y última parte de la película (*Palenque*, con duración de 22' 15") queda incluida en su totalidad en la Secuencia N° 40 y última. Este punto es particularmente interesante porque el análisis de la estructura narrativa, que más adelante constituye el desarrollo de la segmentación, pone en evidencia la hipótesis de que esa tercera parte de la película ya no puede considerarse como un enunciado narrativo sino meramente descriptivo, presentándose como *una síntesis del régimen penitenciario* donde se terminan de perder los referentes cronológicos, progresivamente

más débiles a medida que la película avanza, lo cual se vincula con la hipótesis general de que *Fiebre* es *una historia sin tiempo*.

Es decir, las consideraciones más penetrantes del estudio quedan por momentos a merced de lo implícito, faltándoles en parte el orden, la claridad y la minuciosidad necesarias al discurso científico aun cuando de ciencias humanas se trate. Afortunadamente, el problema no impide los indudables logros del análisis. En particular, los dos resultados más importantes de ésta —la detección de la ausencia del tiempo *referencial* (cronológico e histórico) y de la instauración de un distanciamiento nostálgico, *de época*— adquieren en la argumentación interpretativa relieve suficiente para probar su certeza. Hizo falta, fundamentalmente, una ampliación de las conclusiones que desarrollar la vertiente ideológica del análisis en el sentido de una muy posible generalización, más allá de la película misma. En efecto, incluso y aún más —como en este caso— cuando el discurso cinematográfico sobre la historia falla en establecer las conexiones con el presente, el análisis puede y debe relevar esta siempre existente conexión, que aquí lograría el diagnóstico de una visión contemporánea negadora de la significación misma de la historia, es decir del presente como parte de ésta y, en consecuencia, como responsabilidad.

En conclusión, los límites de este estudio no logran ofuscar sus hallazgos, que apuntan certeramente a núcleos fundamentales de la ideología venezolana contemporánea. Sólo nos queda auspiciar una segunda edición, ajustada y dirigida a un público más amplio, que tendría todas las posibilidades de estimular la profundización y discusión de importantes temas para debatir, hasta hoy lamentablemente marginados.



José Enrique Monterde/Drac Mágic. **CINE, HISTORIA Y ENSEÑANZA**. Barcelona, 1986, Editorial Laia. 295 pp.

El mérito mayor de este texto es el de entregar un compendio excepcionalmente claro y pertinente del conjunto de reflexiones teóricas contemporáneas sobre el cine como forma específica de discurso y como reflejo (tanto analógico como significativo) de lo real, en función de la historiografía. Decimos *historiografía* y no —siguiendo a Monterde— *enseñanza de la historia*, porque a pesar de la modestia de este autor catalán el libro se proyecta con mayor fuerza hacia la problemática de la investigación que de la didáctica. Lo que predomina es la demostración de la validez del film como documento del presente y discurso sobre el pasado, por encima de su defensa como instrumento didáctico.

En la relación entre las dos vertientes reside el segundo gran mérito del libro, y su originalidad. Monterde advierte —y respalda decididamente su planteamiento fijando la autoría del texto tanto en sí mismo como en el grupo de trabajo a que pertenece— que la obra es el fruto de un colectivo (*Drac Mágic*) dedicado a hacer posible la aplicación didáctica de los medios audiovisuales a la enseñanza en la educación for-

mal media. Se percibe entonces, por una parte, cómo una actitud intelectual exigente ha generado, a partir de un objetivo eminentemente práctico, el entendimiento y la profundización teórica; y por otra parte cómo no sólo el conocimiento teórico, sino también su constante confrontación con la práctica y por tanto su reelaboración en función de objetivos concretos, han generado igualmente un aporte de avanzada en el camino de la realización de una educación nueva, no sólo superficialmente antiautoritaria sino capaz de permitir y provocar en los estudiantes la posibilidad de producir nuevos conocimientos.

De ahí que el empeño didáctico del propio libro se transfiere en una especie de teoría del conocimiento de la historia que se vincula al cine y a lo audiovisual en general de ninguna manera por un afán de puesta al día tecnológica sino, con más profundidad, a raíz de la mutación en curso de la cultura humana, que tiene en lo audiovisual su detonante y característica fundamental, junto con la cibernética. Claro que este aspecto no se desarrolla en el libro, pero éste contiene indicios suficientes de una lúcida conciencia en este sentido.

Para lograr esta profundidad y clarificación en su enfoque, era necesario que el libro estuviera —como lo dice la introducción del autor— *desigualmente dividido entre un corpus teórico y una serie de apéndices prácticos*, constituidas por simples *muestras de cosas hechas*. De los seis capítulos, en efecto, cuatro constituyen una teoría del conjunto *Cine/Historia: Cuestiones previas ¿Qué es el cine? Interdisciplinariedad y análisis filmico. Tiempo, Cine e Historia. Cine/Historia: tres posibilidades; El film como reflejo de la sociedad; El film como discurso histórico; y Cine y trabajo histórico*. Sin duda el marco teórico de esas exposiciones cuenta fundamentalmente, con los antecedentes de Marc Ferro y Pierre Sorlin y de la tendencia de la *historia de las mentalidades* a que pertenecen, pero incluye, mejor dicho integra, con coherencia y claridad, los aportes de muchos otros teóricos —de la historia, del arte, del cine; estructuralistas, semiólogos, sociólogos, filósofos— logrando la formulación de un discurso más completo y preciso.

El quinto capítulo —*Tipología del film histórico*— es teórico-descriptivo e introduce eficazmente al campo concreto de la indagación, dirimiendo a la vez la problemática de los gé-

neros cinematográficos y los criterios de selección y uso del material. El sexto y más breve es *Sobre la aplicación didáctica* y los tres *Apéndices* que siguen —ejemplos resumidos de experiencias— constituyen su complemento, ulteriormente ampliado por las secciones bibliográficas y filmográficas.



Franco Zeffirelli. ZEFFIRELLI. Buenos Aires, 1987, Javier Vergara Editor.

La autobiografía se ha convertido en uno de los principales géneros editoriales contemporáneos. Pertenecer nada menos que al filón de los *best-sellers* planificados. En algunas, felices ocasiones, responde todavía a la necesidad auténtica de ejercer la memoria como meditación aún creativa de seres excepcionalmente fecundos, durante el proceso de limitación progresiva que le impone la vejez. Otras veces es inducida por redactores y editores a raíz de sus intereses profesionales y empresariales. Otras más, fruto de legítimas astucias, brotado de necesidades de supervivencia o simple narcisismo de seniles talentos. En cualquier caso y prescindiendo del negocio editorial, la autobiografía tiene un potencial informativo y emotivo apreciable, que complementa en muchos sentidos la obra cumplida por el autobiógrafo y, más allá, una época o un fenómeno cultural.

Como operación editorial, este Zeffirelli publicado originalmente en inglés y en Estados Unidos, es bastante transparente, tanto con respecto al mercado como con respecto a su autor, cuya anglofilia florentina —respuesta inocente y por tanto legítima a la docta y fecunda pasión británica por el arte y la tierra toscana— tuvo todo el tiempo de trasladarse a la mucho más rentable industria cultural estadounidense.

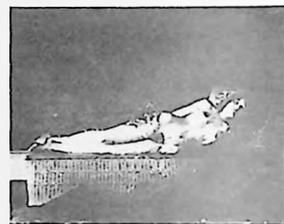
Claro que a uno le pone los pelos de punta el titilito, insólitamente indecente en tanto que aplicado a una autobiografía. Pero el problema mayor es el que se presenta a los interesados en el cine, quienes, por más que repasen la filmografía de Franco Zeffirelli, no logran situar su obra sino en función de determinadas operaciones de divulgación industrial de la cultura, a las cuales no se puede seguramente restar importancia comunicológica, pero tampoco puede dársele mayor importancia como aporte individual a la expresión cinematográfica. Brillantes *puestas* de Shakespeare, trasiegos sin duda milagrosos de la ópera (Puccini, Verdi) al cine, imponentes *puestas* al día del antiguo kolossal (Jesus of Nazareth); pero jarabes lamentables al momento de hacer cine desde el cine (*The Champ, Endless Love*); única proposición propia, *Brother Sun, Sister Moon*, que diluye su vigoroso interés histórico en la trampa complaciente de aquel *paz y amor* que, no sin marihuana, hizo estragos en los setenta de la capacidad de subversión de la juventud.

A los pobres cinéfilos y filmólogos, no les queda sino el hecho de que Zeffirelli mantuvo una relación amoroso-profesional con Luchino Visconti, aproximadamente del 46 al 52. Pobre consuelo, pues este maestro de la *puesta* sólo logra transmitirnos su eufemístico *savoir faire* —y, sin duda, *savoir vivre*— acompañado por el más originario anticomunismo de sacristía (sabiamente reprimido para gozar en paz de la reverberación aristocrática) y por el destape de la indudable y harlo conocida maldad del gran viejo, cuyo arte revela el Zeffirelli no haber comprendido jamás. El todo sazonado por un enfoque global rencoroso y chismoso, que no encuentra compensación ni en posibles informaciones útiles ni, mucho menos, en reflexiones inteligentes.

Ignoramos si los amantes del drama y el melodrama podrán encontrar mayores satisfacciones en este libro, y nos inclinamos a pensar que sí lo harán escenógrafos y vestuaristas. En cuanto a los cazadores de vidas privadas, también podrán sacar algún provecho con las anécdotas sobre María Callas, Elizabeth Taylor y otros: eso es parte del pavoneo de Zeffirelli.

Por lo que se refiere a la historia más personal de su autor, sería interesante si tuviera que ver con una persona interesante: el dramatismo de su patética infancia, de su juventud traumatizada por la guerra, de sus recientes sufrimientos

quirúrgicos, serían conmovedores en sí mismos. Pero la vía de sublimación intentada por Zeffirelli en el camino de la salvación de su alma —un cristianismo a la vez beato, culposo y esteticista— no funciona nada bien. La prueba puede estar en el reciente anatema que se permitió lanzar contra Scorsese y su *Ultima tentación...*



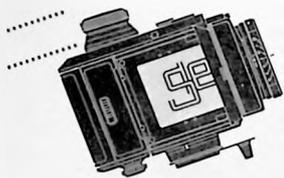
CATALOGOS Y MUESTRAS FOTOGRAFICAS EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES

No todas las exposiciones fotográficas han tenido la suerte de pasar a una memoria conservada en un catálogo o algún material impreso. Su intencional efímera existencia se encuentra en precarias condiciones para el recuerdo. Sólo la salva la relación de algún dato archivado. En esta oportunidad, nos valdremos de algunas de esas anotaciones para hilar la sucesión de exposiciones fotográficas acaecidas en el Museo de Bellas Artes de Caracas desde su fundación.

En la anterior entrega revisamos el más reciente acontecer fotográfico, impreso en los catálogos de la referida institución. Ahora reseñaremos, brevisísimamente, lo que pasó desde 1941, cuando el conde Barton de Montbas abrió el museo al género, exponiendo 39 fotografías.

En 1943 Alfredo Boulton mostró 89 fotografías. Fue el primer venezolano que accedió a esas salas para mostrar fotos. Sin embargo no se hizo catálogo de este evento.

Una exposición de *Paris y sus alrededores*, realizada entre julio y agosto de 1950, reúne abundantes fotografías de diversos autores. El catálogo de 19 páginas, con texto de Gaston Diehl, presenta lo que, como modalidad, se repetiría en el futuro: la fotografía sirve como documento ilustrativo.



Eugène Atget



como medio más que como finalidad de la exposición.

Privilegiando lo fotográfico, pero aún como medio documental, expone R. Razetti en 1952. El tema será el de los diablos de San Francisco de Yare. Juan Liscano hace la presentación en el catálogo de 7 páginas.

Ese mismo año, Mario Briceño Iragorry escribe el texto para la presentación de 397, entre las cuales se incluyen fotografías. Paisaje de Caracas fue el título de la exposición.

Carlos Herrera Fernández hará su primera exposición en el M.B.A. en septiembre de ese mismo año 52, 143 obras nombradas en un díptico sin texto explicativo. En 1953 exhibirá 50 fotos, tomadas en los alrededores de Caracas, Los Teques y Choroni, esta vez no hubo catálogo. Herrera volverá al Museo en julio de 1956 con 119 obras.

En el año 1953 se celebró el VII Salón venezolano de artistas plásticos independientes, evento que se repitió al año siguiente. La fotografía participó en ambas oportunidades.

Graziano Gasparini presentó en 1955 su muestra de **Arquitectura religiosa colonial de Venezuela**, el catálogo ilustrado con 8 fotos en blanco y negro anuncia el incremento de la gráfica en este tipo de publicación.

En 1956 Fina Gómez presenta una exposición fotográfica con motivo de la publicación del libro **Raices**, en donde los poemas de Pierre Seghers conviven con las fotos de la Gómez. Ella retornará al museo en 1962 con una exposición de la que no se conoce catálogo.

Pasarán cinco turbulentos años para que vuelva a mostrarse la fotografía en los predios del Museo. Paolo Gasparini presenta en 1961 **Rostros de Venezuela**, una exposición de cincuenta obras. Existe de ella un plegable con cinco ilustraciones en B/N, diseñado por Vittorio Garatti y con notas de Juan Pedro Posani.

Ojos de la juventud es el título de una muestra de 60 fotografías expuestas en 1962.

Fue organizada por la Kodak y reúne a una serie de artistas estadounidenses no profesionales del género.

En el mismo año Juan Martínez expone 48 fotos, 6 páginas de catálogo sirven para la ilustración biográfica sobre este fotógrafo español.

En 1963 la exposición de adquisiciones y donaciones al M.B.A. muestra algunas fotografías dentro del cúmulo de obras recién llegadas. Será lo único sobre el género que el museo presente ese año.

En 1964 hubo tres muestras que incluyeron a la fotografía. La primera de Eddy Navarro, quien con ella hace un homenaje especial a Marcel Duchamp. La presentación impresa correspondió al escritor Guillermo Meneses y el diseño gráfico corrió por cuenta de Angel Luque produciéndose un catálogo de diez páginas. La segunda exposición se refiere a la **Vida ambiente y obra de Thomas Mann**. Esta muestra, organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Federal Alemana, reúne 261 obras de diversos autores, sobre el mencionado escritor alemán. Hay un catálogo de 24 páginas. En la tercera José Sigala presentó algunas de sus fotografías en una muestra titulada con su propio nombre. No quedó recogida en ningún catálogo.

Un plegable reseña la exposición nombrada como **El mundo de Atget**, realizada en 1965 con 56 obras del afamado fotógrafo francés. Gert Leufert fue el responsable del diseño del catálogo.

Un tríptico ideado por Alirio Palacios presenta la muestra **Ernest Haas: el arte de ver**, exposición esta abierta los me-



PRIMERA MUESTRA DE FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA VENEZOLANA AVEF

ses de febrero, abril y mayo de 1966.

Ese mismo año tuvo lugar el **Primer Salón Anual de Fotografía**, organizada por el M.B.A. y el INCIBA. Correspondió a José Luis Salcedo Bastardo la presentación del salón en un díptico diseñado por Fernando Irazabal. Nos queda la duda si el calificativo de Anual, del salón, se refería sólo a ese año.

En 1969 continúan las exposiciones fotográficas en el M.B.A., con otra muestra de Fina Gómez, titulada **V sobre papel**. Otra muestra de interés, inaugurada ese mismo año es la de **Fotografías de George Krause: México, España, Costa Rica**. A los efectos se hace un catálogo, diseñado por Gert Leufert. El referido fotógrafo norteamericano vuelve a exponer, en 1974, 33 obras. El catálogo de esa exposición, de 12 páginas, fue diseñado por Alvaro Sotillo.

En 1973, Lilia Walewski presenta 15 obras en el Museo. De esta exposición se conserva un díptico.

Gorka Dorronsoro expone en el Museo en varias oportunidades, la primera en 1974 lleva el título de **Gorka Dorronsoro: 21 fotografías de la serie Paraguaná, Venezuela**. 29 páginas y diez ilustraciones guarda el catálogo diseñado por Alvaro So-

tillo. En 1976 el mismo autor presenta **Sueños de éxito**, exposición renombrada de la que no hay catálogos sino un afiche.

En ese mismo año de 1976 se inaugura **Aproximación al desnudo**, exposición de 23 obras de diversos artistas, de la que no se guarda registro impreso. En ese año también se presentó **Pedro Terán: blancas paredes**, exposición en la que el artista recurre a la fotografía entre otras muchas técnicas utilizadas.

Enrique Bostelman: fotomorfosis. Una búsqueda de integración a través de la fotografía nos presentó 146 obras de este destacado artista mexicano, entre enero y febrero de 1978.

Once fotógrafos brasileños presenta 70 obras de la que se nos muestran once en el catálogo de 12 páginas diseñado por Ibrahim Nebreda. La muestra tuvo lugar entre septiembre y octubre de 1980.

La primera **Bienal del Arte Venezolano**, celebrada en 1981, convocó a la fotografía entre las técnicas a ser expuestas. El catálogo de 32 páginas así lo certifica.

Roger Welch, fotografías se expuso entre diciembre del 81 y enero del 82. También de esta muestra es posible encontrar catálogo.

En 1982 se celebra la **I Muestra de fotografía contemporánea venezolana** con 192 obras de diversos artistas. En las 16 páginas de catálogo se recogen interesantes textos de destacados estudiosos de la materia.

Paisaje interiores, de Shirley Fisher es una interesante exposición realizada en 1984. En ese mismo año se presentan otras tres muestras fotográficas: **Visiones**, que reúne obras de artistas de Estados Unidos, Francia y Venezuela; **Franco Fontana: fotografías** y una selección de 35 obras del fotógrafo colombiano Ignacio Gómez Puliado. De cada una de las tres se hicieron dípticos.

1985 se abre en el Museo de Bellas Artes con **Aires del norte: Fotografías del Canadá**. Son 63 obras de varias firmas, empuñadas en recoger visualmente la geografía de ese dilatado país.

El resto de la trayectoria de la fotografía en el M.B.A. fue recogida en la entrega anterior de **Enquadre**.

La memoria de la imagen sobre papel pervive. Toda otra consideración queda para ejercicio del lector.



Arismendi, de Harel Calderón

Arismendi

El crítico y el realizador están unidos por su profundo e incondicional amor al cine, ese extraordinario medio que ofrece infinidad de posibilidades para comunicar un mensaje. Ambos deben velar con el mismo fervor por preservar y estimular esa actividad, siempre y cuando no sea sólo en términos estrictamente comercialistas. Se le exige al cineasta al menos un mínimo de compromiso con la realidad que lo rodea, con el tema que ha escogido para plasmarlo en imágenes. La crítica profunda, analítica y cuestionadora jamás podrá ser acusada de ser un ejercicio pasivamente observador, mas si se señala las fallas y virtudes de cualquier realizador o producto cinematográfico. Evidentemente que es a partir de la obra que el crítico no sólo da su opinión acerca de la misma sino que también puede ofrecer su propia reflexión sobre el tema desarrollado, ocurriendo de esta forma una interesante y necesaria confrontación que a veces es totalmente conflictiva. Si se agrega esa, considerada noble y primordial, función de la crítica de servir de orientación y formación de un cierto público exigente, es difícil entender entonces que alguien diga no interesarle la crítica porque la considera un ejercicio

inútil. Si es así ¿por qué entonces defenderse e insultar cuando la crítica no le es favorable? ¿Qué pasaría si nadie hablara ni mal ni bien de su obra?

En este sentido los cortometrajistas llevan todas las de perder debido a la casi nula difusión de sus productos, impidiendo alguna reflexión sobre los mismos, no obstante pudiéndose encontrar algunas veces obras más interesantes que algunos de los largometrajes exhibidos y de los que necesariamente hay que hablar.

Si bien es imposible negar la existencia de críticos superficiales, excesiva e innecesariamente apasionados por lo que vieron o incapaces de comprender lo que han visto, es igualmente cierta la presencia de cineastas que utilizan el cine de una forma descaradamente nauseabunda (entiéndase estrictamente comercialista) que parece más bien proyectar un irremediable odio hacia el medio. Afortunadamente Harel Calderón parece no pertenecer a este tipo de realizadores que, en lo referente al cine nacional, ya se cuenta lamentablemente con algunos de ellos.

Este joven cineasta, formado en la Universidad de Nueva York, expresa en sus primeros trabajos (*Arismendi* y *Marucho, el modelo*) muchísimo

amor y respeto por el lenguaje cinematográfico. Sobre todo en su documental *Arismendi*, plagado de hermosas imágenes pretendidamente poéticas. No encontramos aquí ni un sólo encuadre torpe o de mal gusto. El documental posee de principio a fin una sobresaliente impecabilidad. Pero *Arismendi* sufre de deficiencias a nivel informativo y de la ausencia de una verdadera postura del realizador frente al tema que aborda.

En principio hay que buscar el mapa para descubrir que *Arismendi* es un pueblo del estado Barinas a orillas del río Guanare. Y según nos lo dice el documental sus habitantes al parecer viven expresamente de la caza de babas, o debe ser quizás la actividad principal de ese pueblo. Es aquí donde el cineasta aumenta nuestro interés al mostrar, de forma insistente y minuciosamente detallada, la realización de esta actividad, siendo este el centro de interés de todo el documental y no la vida y los problemas de los habitantes de un pueblo del llano venezolano, como hablamos creído al principio del film, donde la cámara y la banda sonora nos describen espléndidamente la estampa de *Arismendi*, la cual es además totalmente identificable con cualquier pequeño pueblo llanero.

El documental avanza mostrándonos planos hermosos por cierto, del río, un par de planos largos de los cazadores en lo que lo único que sucede es la conversación, incomprendible en la banda sonora, que sostienen delante de la cámara; le siguen escenas de la caza de babas y su despellejamiento. No encontramos en ningún momento un cuestionamiento, una acusación. Simplemente, se contempla. *Arismendi* nos incomoda puesto que no se está ni a favor ni en contra de lo que se está narrando. Por otra parte la voz en off que se presenta, sólo es para recitar el poema de Pablo Neruda que está intercalado con los intertítulos que dividen el documental. No está presente la palabra de la comunidad —¿no era ese acaso el rasgo más sobresaliente e importante del documental de los 80?— quedando esta obra como un hermoso poema dedicado a ese pueblo y a sus cazadores. Nada más.

Pero todo intento de acercamiento a lo que nos rodea, a lo que es nuestro, toda obra que nos demuestre la existencia de un país que no es solamente Caracas, vale la pena destacar

y defender. Por otra parte es justo confiar en que Harel Calderón nos enseñe, en futuras incursiones, otros rasgos, igualmente positivos, de sí mismo.

PABLO ABRAHAM

ARISMENDI. Venezuela, 1987. *Guión, dir. y son.:* Harel Calderón. *Prod.:* Harel Calderón, Ricardo Malamoros. *Dir. fot.:* Ricardo Malamoros. *Mon.:* Rubén Abruña. *Mús.:* Ricardo Teruel. *Mezcla.:* Amado Dehesa, Bolívar Films C.A. *Asis. cám.:* José González Olivier. *Narración.:* Nancy Gil. *Poema.:* *Adioses* de Pablo Neruda. *Cazadores.:* Edis Alexis Rondón, Jaime Gregorio Rondón, José Andrade, Mikal Andrade, Ulan Jesús Andrade, Roque Jacinto García, Angel David Cancines, Caridad Mirabal, Enrique Boye, Ramón Castrillo. *Español. Color. Dur.:* 28 min. 16 mm.

Candelas en la niebla

De todos son conocidas las dificultades de hacer cine en nuestro país, cuestión que puede ser corroborada por cualquier realizador, sea de largo o cortometraje, algo que no deja de ser desesperanzador para quien sueña en llevar a cabo su primer film. Si algo hay que admirarle al cineasta venezolano, en primer término, es haber rodado el film, y más aún haber logrado terminarlo y exhibirlo.

Todavía existe la creencia de que la disponibilidad presupuestaria suficiente o no, con que se cuenta a la hora de rodar, tiene que ver necesariamente con la calidad de la obra en sí. Nada más falso que eso. Y para justificarlo es necesario dar un ejemplo como el del neorealismo italiano, movimiento cinematográfico que se dio en la post-guerra en un país devastado, lleno de miseria y ruinas. ¿Acaso Rossellini o De Sica no tuvieron suficientes problemas de todo orden, en filmar en (y a) una sociedad destruida? Allí están las películas neorealistas, referencia obligada para cualquiera que se interese en el cine y cuya influencia aún se sigue percibiendo. Allí está también *Pequeña revancha* de Olegario Barrera, que fue realizada con

las uñas y, además de ser una de las mejores cintas producidas en el país, es una encantadora película.

El problema real es otro, se trata de la presencia o ausencia de talento. Pero también puede ser, unido a esto, la formación del realizador. De talento, formación, originalidad y sensibilidad no sólo estaban dotados los autores neorrealistas sino también Orson Welles, quien a los 25 años realiza la obra cumbre de la cinematografía mundial, *El ciudadano Kane*, y también S.M. Eisenstein, quien con sólo 27 años filma esa otra gran obra que es *El Acorazado Potemkin*; y, para no irnos muy lejos, Glauber Rocha, quien realiza a los 23 años *Barravento* y dos años después, la extraordinaria *Dios y el diablo en la tierra del sol*. Y podríamos seguir enumerando.

Sucede también que hay películas modestas, baratas y sencillas que sin embargo nos conmueven porque nos hablan de problemas humanos o de temas con los cuales rápidamente nos identificamos, pero así-

bien lograda banda sonora— y no haber poseído el suficiente talento para lograr coordinarlo en un mensaje o bien coherente, sugerente o revelador, o en todo caso, para entregarnos un espectáculo entretenido.

Candelas en la niebla, no dudamos, aborda un tema fascinante para cualquier cineasta venezolano que se interese por nuestra historia: la hazaña del caudillo Juan Pablo Peñalosa durante la época gomecista, época por cierto, que casi no ha sido tocada por el cine nacional. Pero el tratamiento equivocado de lo histórico, la incoherencia del guión y la excesiva artificiosidad que posee toda la obra, despojan de cualquier interés al hecho de que el caudillo andino se haya enfrentado a las fuerzas gomecistas. Al terminar el film uno se pregunta acerca de cuál ha sido la reflexión del realizador sobre el tema en cuestión, pero uno descubre, sin mucho esfuerzo, que no la hay de ningún tipo.

Con el estudio de la historia política venezolana nos damos cuenta que las luchas que los caudillos llevaron en el pasado

sible en el siglo XIX, es necesario citar a J.L. Salcedo Bastardo⁽¹⁾: *El caudillo es el nuevo dirigente; es una potencia inquestionable, síntesis humana de poder material —físico, económico, social—, aureoleado con la magia del prestigio y de su inefable proyección carismática. Autoritario, elemental y arbitrario, de cualidades positivas y negativas confundidas, es capaz de obrar prodigios en la vida social. (...) Respecto a la labor del caudillo, mayormente negativa, se advierten en ella dos acentuadas fallas: una ética y otra intelectual. La primera, es la crisis de verdadero patriotismo y el empeño de sustituir a éste, ...por el más burdo egoísmo; deficiencia moral es su nunca satisfecha rapacidad y la inclinación irresistible al autocratismo arbitrario y corruptor... En cuando a las luces, el caudillismo acusa evidente penuria mental cuando se niega a percibir la Patria grande, obnubilado por la aldea y también cuando desprecia por impropia de 'macho' y de 'jefes' a la cultura como calidad del espíritu... Tal vez esto último no tenga importancia, pero revisado así el hecho histórico*

concluye con la consabida celebración hacia nuestra actual democracia, algo de lo que debemos estar muy orgullosos. ¿Para qué entonces toda la hazaña de Peñalosa? Evidentemente que sólo para conocerla y admirarla y en ningún momento tenerla como ejemplo para nuestras luchas actuales. De tal manera que el asunto queda como si las luchas del caudillo andino hubiesen tenido sentido sólo durante la época gomecista, la cual se caracterizó por el oprobio, las persecuciones, el abuso del poder, los asesinatos, y ¿por la corrupción?, ¿la burocracia?, etc. Es decir, un momento histórico que ya hemos superado. Celebremos pues.

Pero la falla mayor, o una de tantas, está sobre todo en el guión, donde se observa la incapacidad de estructurar la narración de forma coherentemente lineal. Basta con decir que ni siquiera están presentes las más elementales reglas que conforman la estructura de cualquier relato: introducción, desarrollo, clímax y desenlace. Ninguna escena o secuencia de *Candelas en la niebla* es capaz de integrarse con suficiente solidez tanto a la que le sigue como a la que le precede, resultando el film como una sucesión de pequeños cuentos, anécdotas, que repito, en conjunto no logran conformar un verdadero argumento filmico. Por esta misma razón, los personajes no son ni siquiera siluetas sino manchas puestas aquí, allá, más adelante o más atrás, que desaparecen sin dejar huella en lo que aparentemente creemos es la trama del film. Por esto nos preguntamos: ¿para qué la presencia de Juan Vicente Gómez?. ¿sólo para celebrar de nuevo la telenovela interpretada de Rafael Briceño? Ni el personaje de Blanca Baldó —la mujer que se integra a la lucha de Peñalosa después que el *canalla* de Eustoquio Gómez la deja sin marido— posee el más mínimo desarrollo interior al igual que el Eustoquio interpretado por Fernando Gavidia; ambos personajes compiten en horizontalidad —y también para saber quién es más volátil y etéreo— con el edulcorado caudillo Juan Pablo Peñalosa (Gustavo Rodríguez), por lo tanto es ingenuo esperar, o ver, grandes actuaciones, más cuando los diálogos son demasiados literarios y recitados de forma mecánica.

Todavía falta, lamentablemente, algo que señalar, como si todo lo dicho antes no fuera suficiente. *Candelas en la niebla* es la película más artificialmente estética que se haya hecho en el cine nacional. Sorprende y molesta el excеси-



Candelas en la niebla, de Alberto Arvelo Mendoza

mismo hay mamotretos cuya única función es la de no servir absolutamente para nada.

Con *Candelas en la niebla*, y es quizás el primer ejemplo en el cine nacional, podemos percatarnos de haberse contado con todo en bandeja de plata —un par de actores de reconocida trayectoria, una impresionante producción en lo referente a vestuario y escenografía, hermosos escenarios naturales, suficientes extras para las escenas de multitudes, una

estuvieron siempre detrás de un fin: el poder. Lo que se traduce perfectamente como *quitate tú para ponerme yo*. Sin ningún cambio político, social o cultural, un caudillo triunfante venía a ocupar el puesto del derrocado. Cipriano Castro y el mismo Juan Vicente Gómez fueron caudillos que lucharon contra las fuerzas establecidas.

Para ampliar esta descripción del caudillo, personaje que se hace propiamente vi-

tomando en cuenta las características señaladas, entonces, cualquier intento que pretenda presentarnos a esos protagonistas de nuestra historia inmediata como ejemplo de luchadores sólo con ideales revolucionarios, humanitarios, igualitarios y justicieros suena a falso, ingenuo y a necedad. Para colmo, *Candelas en la niebla*

(1) J.L. Salcedo Bastardo, *Historia Fundamental de Venezuela*, págs. 400-406

vo interés por la impecabilidad, la immaculada apariencia del vestuario y de la escenografía. Todo es nuevo, limpio, blanco, como las ropas de los campesinos o de los generales y soldados; las casitas de los pueblos, los carros de la época así como los decorados de los interiores revelan claramente el brochazo reciente, restándole definitivamente realismo al film, como si las fallas anteriormente señaladas no hubieran sido suficientes para acabar con cualquier intento de este tipo. ¿Dónde está la pobreza, la miseria de la que tanto se nos ha hablado de la época gomecista?

En fin, seguir enumerando fallas y torpezas sería un juego todavía más largo de lo que ha sido y demasiado sado-masquista, en el cual no estoy dispuesto a seguir participando. Resumiendo diría que al hablar de juventud siempre pensamos, y no sin razón, en impetuosidad, en irreverencia, en anticonvencionalismo, en cuestionamiento, rasgos característicos que se hace muy difícil de percibir en este segundo trabajo de Alberto Arvelo Mendoza, quien no obstante contaba con sólo 19 años al abordarlo. ¡Oh hermosa juventud, pocas veces te conviertes en obstáculo para lograr una meta! Pero si se trata de echarle la culpa a alguien, parte de la misma la tienen quienes fueron capaces de financiar semejante proyecto cinematográfico. Como dice el dicho *la culpa no es del ciego sino de quien le da el garrote*.

Si después de esto existe alguien capaz de invertir suficiente dinero en una película a sabiendas de las pocas posibilidades de recuperarlo, pues todavía hay esperanza.

PABLO ABRAHAM

CANDELAS EN LA NIEBLA. Venezuela, 1988. Dir.: Alberto Arvelo Mendoza. Guion: Alberto Arvelo Mendoza, Ramón Vicente Casanova. Sobre la novela de este último. Prod. gen.: Ramón Vicente Casanova. Alberto Arvelo Ramos. Prod. ejec.: Alberto Arvelo Ramos. Luis Cornejo. *Jefe de prod.:* Luis Cornejo. *Prod. campo:* Patricia Cáressi. *Asis. dir.:* Raul Sanchez, Henry Paez. *Dir. fot.:* Fernando Jover. *Dir. artis.:* Edgar Rodríguez Larralde. *Mont.:* Leonardo Henriquez. *Escen.:* Dulila Santana. *Vest.:* Solange Arvelo. *Mus.:* Hugo López Chirico. *Script.:* Miviva Piazza. *Cám.:* Freddy. *Foco:* Hipólito Rojas. *Ilum.:* Alvaro Rojas. *Maquill.:* José Funes. *Son. dir.:* Simón Fleischer. *Bandas:* Sielmo Gramito. *Mezcla:* Francisco Ramos. *Maquill.:* Miguel Ángel Casals. *Aurora Casals. Efects. espec.:* Pino Carroza. *Intérp.:* Gustavo Rodríguez. Rafael Briceno, Luis Pinar, Fernando Gavida, Antonio Dagnino, Blanca Baldo, Oscar Berrizbeitia, Edilio Peña, Luis Cornejo. *Compñ. prod.:* Sociedad Suramericana de Cinematografía C.A. Español. Color. 35 mm. Dur.: 90 min. Distribuye: I.A.D.F. Estreno: 17/08/1988.



Un día de éxito ¡por favor! de Luis Alberto Lamaia

Un día de éxito, ¡por favor!

Resulta casi imposible sustraerse a las desventajas de un personaje, construido sobre la base de sus continuas peripecias que lo llevan a una desgracia creciente y fatal; patrón abusador, búsqueda de un rol de actriz, seducción por parte de un galán, pérdida del hogar, peligro de caer en la prostitución, asesina del galán corruptor, persecución de la policía y captura, todo lo anterior unido a un mundo onírico, imbuido de imágenes tiernas hacia un ciego que apenas conoce pero que se convierte en el reducto de su ternura.

Este personaje de la joven y linda payasa, se encuentran delineado con los contornos precisos del melodrama folletinesco de fines del siglo pasado, que se ha extendido a lo largo del nuestro en lo que, una Teoría de la Comunicación, ha llamado Mass Media y cuyo rasgo distintivo podría ser lo que Abraham Moles ha definido, bajo el nombre de *Kitsch* como: *la aceptación social del placer mediante la comunión secreta de un mal gusto calmante y moderado*.

Contrariamente el cortometraje nacional, ha sido definido por sus hacedores y defensores como un producto marginal de esa industria cultural destinada a los mass media. Entonces, ¿bajo qué intereses asume los patrones narrativos de esa industria, de cuyos intereses económicos carece?

Circunstancias históricas precisas lo determinan así. Porque en la práctica los cortometrajes de ficción se asumen como un paso a la realización de un largometraje comercial y nunca como una actividad particular, con sus propias reglas dentro del trabajo creativo fílmico.

UN DIA DE EXITO, ¡POR FAVOR! Venezuela, 1987. Guion, dir. y mont.: Luis Alberto Lamaia. Prod.: Omar Mesones. Fot.: Rolando Loeweslein. Asis. dir.: Elizabeth Amiel. Cám.: Carlos Tovar. Foco: José Gregorio González. Dir. arte.: Aura Guevara. Son.: Mario Nazoa. Asis. prod.: Alejandro García, María Gabriela Colmenares, Tomás Sánchez. Maquill.: Mary Duarte. *Jefe electr.:* Luis Rojas. *Asis. cám.:* Ignacio González. *Asis. mon.:* Pascal Marcos. *Intérp.:* Maricarmen Regueiro, Franklin Tovar, Millon Quero. Español. 35 mm. Color. Dur.: 23 min.



Marcucho, el modelo, de Harel Calderón

Marcucho, el modelo

¿En qué pensaba Marcucho, mientras encaramado en la tarima aguantaba inmovible las horas de pose de la Escuela?... ¿Qué visiones, qué recuerdos, qué propósitos pasarían en lenta covatadura por la mente del modelo?... (1)

Esto es algo que uno se pregunta al terminar de ver las imágenes que recrean en la gran pantalla el relato de Leon-

cio Martínez (Leo). El texto escrito no pasa de ser una muestra de destreza descriptiva que rinde homenaje a la figura de un bedel, quien fue modelo (años ha...) para los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. El personaje como tal, en el cuento, sólo posee una característica distintiva: un cuerpo de caracteres griegos idóneo para ser dibujado y una estructura muscular y ósea de singular armonía para el estudio científico. El espíritu que sostiene ese andamiaje perfecto, no lo encontramos en el relato escrito. Sin embargo, Marcucho se alcoholiza, pierde el aspecto, y muere. Algo entonces (piensa uno, buscando la lógica del sentimiento a toda creación) debió en algún momento atravesarle la médula espinal del alma. Pero en realidad el alma del cuento es el cuerpo de un anodino modelo llamado Marcucho, resultando una historieta bastante modesta y sin mayor importancia.

Volviendo entonces a las imágenes del filme que motiva este escrito, se puede plantear otra interrogante: ¿cuál puede

ser la idea de alguien que elige esta pequeña pieza para re-
imortalizarla en el formato de 35 mm. del cine?

La anécdota simple y escueta de un hombre que en vida fue modelo de escuela y al morir, modelo de laboratorio, puede resultar interesante si se le construye una verdadera historia de fondo, si se le da vida a ese ser y alma a ese cuerpo, para luego explicar en una leyenda: *... inspirado en el cuento homónimo de Leoncio Martínez*. Pero la fidelidad que guarda el conjunto total de las imágenes con el texto original en cuanto a su sentido de fondo, no enriquece en nada a la historia ni logra hacer palpitar su contenido visual. Puede pare-

(1) Meneses, Guillermo: *Antología del Cuento venezolano*, Monte Avila Editores, Caracas, 1984.

cer incongruente pedirle al cine que supere la esencia de una narración en la cual se basa, pero ha sucedido cuando la pieza literaria es de poca significación. Tratándose de obras de reconocido valor, resulta un reto y un alarde de destreza y talento (o también una insensata audacia, en algunos casos) plasmar en los fotogramas el mundo que otros han construido en la literatura (el viejo Vs. entre literatura y cine).

Marcucho (en la película) es una figura distante, ajena a un contexto concreto porque, aunque viene del campo, no existe nada que lo ubique o diferencie entre ese medio y el recién adquirido de la ciudad. La toma en la cual se observa en el espejo nos induce a pensar (entre otras tantas opciones, porque para adivino, Dios o Mandrake) que existe un toque de narcisismo en el joven, quien a raíz de reconocerse bello decide partir a la ciudad, y prueba suerte justamente como modelo de artistas. Marcucho jamás habla ni emite un juicio. Ni siquiera gruñe (cierto que no tendría por qué). Come en alguna oportunidad. El tiempo de su vida se estructura como alegoría al tiempo de trabajo del hombre, que a su vez remite al de la creación: seis fragmentos temporales para su vida activa, y el séptimo, el de descanso, para morir. ¿Qué motiva la elección de este modo? ¿Qué papel juega como significativo en el contexto de la historia o de la vida de Marcucho? Y ¿qué produce la muerte de éste? *De todas las posibilidades...* ¿*El Destino*? Una *licencia creativa* un tanto desperdiciada.

Es difícil, por no decir imposible, que alguien del común (salvo un individuo de carácter etéreo, y entonces ya no sería común) se identifique con la persona de Marcucho, porque Marcucho no es un personaje, no es un ser que imponga una presencia con un sentido real. Es sólo la imagen vacía de una idea. En una oportunidad se insinúa un contacto (del 3er tipo...) con una de las estudiantes de la academia. Pero, incapaz de articular palabra y tomar la iniciativa para establecer comunicación con ella, permanece mudo. Y la joven, tan elevada, tan artista, demuestra que su brevisimo interés por él obedece sólo a razones de fascinación netamente profesional. No existen intereses de índole personal o humano, y la abismal frialdad que reina de punta a punta en el relato es tal, porque no hay nada que se le oponga, no hay valores antagónicos para establecer diferencias. A la final, si Marcucho sentía o pensaba o soñaba o embrutecía, es algo que a nadie le puede importar un cuerno. Si



Música nocturna, de Jacobo Penzo

no le interesó ese aspecto a Leoncio Martínez, y Harel Calderón decidió ser fiel a ese desinterés, sólo resta pensar que no vale la pena preocuparse por eso. El espíritu del Hombre puede, pues, desaparecer sin dejar huella. Pero al menos, resta la esperanza de que su cuerpo sea inmortal.

Eso es más o menos lo que se percibe (y se deja de percibir) en los 28 minutos que dura este filme. Aparte de eso, es justo decir que este joven realizador demuestra poseer un sentido de la construcción de la imagen altamente desarrollado. Tiene un marcado gusto por los planos fijos, pero armónicos, elegantes y precisos. Logra mantener un ritmo justo en perfecta sincronía con la banda sonora, y la fotografía es impecable. Aunque parezca paradójico, no hay excesos ni incongruencias en la presentación del relato. Las limitaciones, carencias o deficiencias del mismo obedecen, como dije anteriormente, a la fidelidad que guarda con el original en que se inspira. Y fue su elección ser parco.

Imágenes hermosas, casi perfectas... como el cuerpo de Marcucho. Pero al igual que éste, *bellas sin alma*, como dice la canción.

Se trata de su segundo cortometraje, aunque ha salido si-

multáneamente con el primero, *Arisemendi*, documental que se revela mucho más interesante como propuesta, manteniendo la calidad filmica y guardando similitudes estilísticas y narrativas. Pero el día que este joven trabaje más con su lado intuitivo que con el analítico, valdrá la pena pagar el precio de una butaca en tercera fila para disfrutar de su Cine.

MARJORIE MIRANDA G.

MARCUCHO, EL MODELO. Venezuela, 1987. Dir.: Harel Calderón. Prod.: Karen Schwartzman, Harel Calderón. Guion.: Harel Calderón, basado en un cuento de Leoncio Martínez. Prod. ejec.: Diana Sánchez, Philippe Toledano. Dir. fot.: Marc-Andre Bailigne. Dir. arte.: Karen Schwartzman. Prod. técnica.: Ricardo Malamoras, Sidhar Guevara. Mont.: Teresa Casique. Son.: Edgar Torres. Asis. dir.: José González Olivieri. Asis. cam.: Fabio Anteri. Asis. prod.: Flor Mevorach. Asis. dir. arte.: Janet Pacheco, Oswaldo Liza. Electr.: Martín Zanelli, Miguel Berzales. Antonio Osuna, Rambo. Maguñistas.: José G. Amarista, José G. Prieto. Mús.: Bartók, Beethoven, Handel, Mozart, Paganini. Mezcla.: Amado Dehesa, Bolívar Films. Lab.: Futuro Films. Interp.: Pedro Bastidas, Mariana Zapata, José Luis Seijas, Silvestre Chacón. Sr. Mendoza, Cruz Sánchez, Eberly Arbeláez, Germano Arce-silla, Helen Areingdate, Chicho Carlí, Ana Carrasco, Guicho González. Español. Color. Dur.: 27 min. 35 mm.

Música Nocturna

Una de las peores especies de pobre diablo es la de quienes reniegan de sus orígenes, para no parecer subdesarrollados o inferiores. Se criaron comiendo arepas, sancochos y hallacas, pero ahora dicen que su paladar no soporta esa comida de chusma, porque está habituado a la *baguette*, el *cassoulet* y el *faisandeu à la normande*. Entran en éxtasis delante de unas rayas de Jackson Pollock, pero abominan de Reverón. No resisten a Ramos Sucre, pero lloran cada vez que leen a Pessoa. En fin, no hay necesidad de extenderse en las alusiones, porque se trata de un tipo de mentecato muy abundante y conocido.

Sólo hay una especie peor de pobre diablo, y es la de quienes se aferran ciegamente a lo autóctono, para no parecer traidores a la patria. Son los que prefieren indigestarse con una hallaca podrida antes que reconocerle algún defecto, y aseguran que la Capilla Sixtina no le da por los pies a la basílica de La Chinita, y que Johann Sebastian Bach es un cuerno de chivo al lado del maestro Sojo. En este caso tampoco hace falta prodigar los detalles, porque estos mentecatos, como los mencionados en primer término, son también muy numerosos y familiares.

Gracias a la honda y sostenida decadencia del cine venezolano en los últimos años, los críticos cinematográficos de este país corren un riesgo muy alto de convertirse en uno u otro de los dos tipos de mentecato antes descritos, o al menos de parecerlo. Si elogian a las películas europeas o norteamericanas, mientras que no hallan sino defectos en las nuestras, dan la impresión de caer en el primero; y si ante obras manifiestamente malas, pero criollas, se muestran indulgentes, entonces dan la impresión de caer en el segundo.

Pero así como algunas hallacas son excelentes y otras son incombibles, de la misma manera, aunque la mayoría de las películas venezolanas sean deficientes, otras son de mucha calidad. Menos mal que existen obras como *Pais portátil*, *El pez que fuma*, *La empresa perdona un momento de locura*, *La casa de agua*, *Oriana*, *Pequeña revancha*, *Anita Camacho*, *Macu* o *Reflejos*. A la hora de señalar defectos en el mal cine venezolano, es preciso recordar al bueno, para que no se piense que los reproches provienen de una obsesión antinacional.

Ahora bien, hay un mal cine venezolano que es simplemente mediocre, o defectuoso, pero hay otro que es pésimo y rebasa todos los límites posibles del mal gusto, la torpeza y el absurdo. Se trata de una suerte de género vernáculo, caracterizado por presentar una serie interminable de truculencias —degollinas, muertes a balazos, violaciones, destripamientos, mutilaciones, palizas, etc.— con profusión de sudor, polvo, ropas destrozadas y mucha salsa de tomate. El ambiente preferido para situar estos espectáculos es el de los bares y prostibulos de zonas marginales. A fuerza de incoherencias y vacíos, las tramas de estas películas son prácticamente inexistentes y se reducen a meros vehículos para presentar la mayor cantidad posible de escenas de sexo y violencia, sin orden ni sentido alguno. El clímax de esta infeliz orientación es *Con el corazón en la mano*, pero horrores como *La manzana de Santa Bárbara*, *Colt Comando 5.56*, *Pirañas de puerto* o *Inocente y delincuente* no se quedan muy atrás. Y ahora llega *Música nocturna*, para disputar con méritos suficientes el primer lugar.

La trama principal es sencilla. Dos bandas de hampones están en guerra, y cada uno de los jefes es amigo íntimo de un inocentón saxofonista de tercera, que toca por las noches en una orquestalucha de cabaret.

Gracias a su candidez, el saxofonista es exitosamente utilizado por una de las bandas, durante una larga noche llena de peripecias, para tenderle una emboscada al jefe de la otra y matarlo. Asqueado, el saxofonista denuncia todo y al día siguiente acepta servir de señuelo a la policía para que ésta masacre al estado mayor de la pandilla traidora. Como se ve, una idea de la que fácilmente hubiera salido un guión emocionante y entretenido. En cambio, se prefirió acumular una serie de subtramas, muchas de ellas sin conclusión, y superponerlas a la principal hasta hacerla inintelligiblemente confusa, todo con el fin de tener un pretexto para distribuir a lo largo del film la mayor cantidad posible de escenas sangrientas, sexuales y sentimentaloides. Estas últimas, con la inevitable explotación de los dos estereotipos ya infaltables en esta clase de atentados contra el cine: la maternal prostituta madurona y el amigo del alma, preferiblemente colombiano. Con ambos, como se ha hecho de rigor en estas películas, el protagonista se echa muchos tragos y derrama sus lagrimitas. Sólo que, en *Música nocturna*, el talento y el buen gusto de guionistas y director hicieron que los amigos del alma fueran varios, con lo cual se logró multiplicar las ocasiones para que los tipos se manosearan a fondo, llenándose la piel y la ropa de una interesante combinación de barro, moco, vómitos y sangre. Al parecer, en la lúcida óptica del realizador esto hace más realista, intensa y profunda la presentación de las relaciones humanas, al tiempo que vuelve muy taquillera la cinta. Indudablemente, *Música nocturna* está muy lejos de *La casa de agua*, en todos los sentidos que puedan atribuírsele a la lejanía.

Pero todo lo anterior no fuera nada, en caso de que la película hubiera sido medianamente bien hecha, hablando en términos técnicos. La fotografía y el sonido están ciertamente muy correctos, de modo que el desastre en la dirección, el montaje y la actuación queda dolorosamente resaltado. Carlos Carrero, por ejemplo, parece un zombie que necesita al menos diez segundos entre frase y frase o, mejor, entre grito destemplado y grito destemplado. Gritos de paso, cuya indole de chirridos de puerta oxidada es perfectamente nítida gracias a la ya señalada excelencia del sonido. Por desgracia, esa misma nitidez hace patente el hecho de que los gritos no coinciden con los movimientos de la boca de quien supuestamente los pro-

fiere, pues la película fue hecha a toda prisa, sin tiempo para detenerse en minucias como la de asegurar un doblaje mínimamente decoroso.

Las incontables fallas de esta película, tanto en su concepción global como en los detalles de realización técnica, la convierten en un producto paródico sin habérselo propuesto. El público se divierte que da gusto durante las escenas sexuales pretendidamente dramáticas, que en realidad no pasan de cantinfléricamente grotescas, como la de la muerte de la mujer drogada que copula con el saxofonista en el sanitario de un cabaret. En esto, lo mejor de la película son las imitaciones cómicas no intencionadas. Alejo Felipe tiene a su cargo la interpretación de un filósofo caribeño ciego, que toca el piano y dirige una peligrosa banda de delincuentes, pero arranca carcajadas en el público por su prodigiosa semejanza con el personaje de *El rey del sabor* interpretado por *Ruylo* en la *Radio-rochela*. Estas bufonadas involuntarias alcanzan sus límites máximos en los monólogos de Carlos Carrero junto a la cuna de su hijo, los cuales hacen que los escasos asistentes a las salas donde se proyecta la cinta literalmente se retuerzan de risa en el suelo, recordando los monólogos de *Joselo* junto a la cuna de *Danielita*.

Y, por supuesto, quienes amamos al cine venezolano también podríamos reírnos con gusto de esta comicidad no deliberada, si no fuera porque es difícil disfrutar con las desgracias de la gente de uno. Lo que provoca es llorar por el cine venezolano. Y por Venezuela.

PEDRO JOSE MARTINEZ

Pacto de Sangre

Una obra de arte debe ser (al menos en mi concepto) la objetivación de una complejidad. Con esto quiero decir que en aquellas películas que personalmente prefiero, siempre advierto la manifestación de un malestar, de un trastorno experimentado por el realizador ante ciertas y determinadas inquietudes que son las que lo llevan, en definitiva, a filmar. El arte (y por consiguiente el cine, hay que recordar esta filiación tantas veces pasada por alto) es una forma de explorar estas inquietudes y no una manera de darles respuesta.

Jamás he sentido ningún placer en aquellas películas que parten de un *concepto* más que de una vivencia. Mientras que en éstas la forma revela las complejas relaciones de una situación vivida por los personajes, vehiculizada a través de un soporte dramático adecuado (la forma revela esta complejidad, es la que le da sentido), en aquellas se *dirigen* las situaciones y los personajes, ahogándolos en la obligada función de significar un concepto que preexiste a la operación propiamente cinematográfica (si esta verdad preexiste al cine, al lenguaje del cine, entonces ¿para qué hacer la película? ¿para preguntarse qué?). Aún peor son aquellos films en los que los realizadores ejercen su pereza intelectual partiendo de un tema que ya tiene ganado el interés del público. Interés que nada tiene que ver con la película pues su valor está separado de la realización de la misma, existe antes de que esta haya sido filmada. Obviamente, esta es la operación comercial más común, la escogencia de recetas (el consabido sexo, la violencia, las persecuciones, la venganza) como valores que *hacen* la película.

Pacto de sangre pertenece a un extraño híbrido que poco a poco se consolida en nuestro país y que pretende ser lo suficientemente *artístico* como para reivindicar las buenas intenciones de sus realizadores (casi siempre mediante esa horrorosa y *démodé* tendencia a los *conceptual*), pero toman como punto de partida un atrayente gancho comercial que asegure la asistencia masiva del público. Demás está decir que semejante cosa sólo puede conducir al desastre, pues la operación genuinamente artística jamás puede operar sobre el vacío de una receta, y mucho menos justificarla. Lo *artístico* entonces, degenera en esteticismo, en grandilocuencia inútil.

MUSICA NOCTURNA. Venezuela. 1988. *Dir. mont. y prod. ejec.:* Jacobo Penzo. *Guión:* Jacobo Penzo, Frank Baiz, Amparo Montalva. *Jefe prod.:* Freddy Núñez. *Asis. prod.:* María Virtudes Pita. *Prod. campo:* Valerio del Rosario. *Fund. prod.:* Marie France Molly, Rafael Font. *Dir. int.:* Andrés Agustí. *Cám.:* José Gregorio Cheo González. *Foco:* Efrain Gula. *Asis. cám.:* Frank Toledo. *Electric.:* Luis Rojas (jefe), Francisco Silva, Franklin Campos. *Maquin.:* Antonio Subero, David Alvarez (asis.). *Mús.:* Thomas Chaplin. *Mús. adicional:* Valerio del Rosario. *Son. refer.:* Gerardo Guverneur. *Dir. arte.:* Ramón Aguirre. *Escen.:* Ramón Aguirre, Julio César Esquea, Richard Gómez. *Maquill.:* Rita Pérez. *Vest.:* Ana Felia Grillel. *Elec. espec.:* Juan José Rendón. *Foto fija.:* Roxana Toaldo. *Chofers.:* Mario Buracilla, Rodolfo Buracilla. *Lab.:* Tiuna Films. *Intérp.:* Pedro Lander, Carlos Carrero, Alejo Felipe, Alfredo Sandoval, Pedro Durán, Abril Méndez, Antonieta Colón, Yanet Camero, Pedro Ramón Romera, Régulo Pérez, Alfredo Medina, Frank Smith, Enrique Suárez. *Mantiquilla.:* Henry González. *Comp. prod.:* Jacobo Penzo Producciones C.A. Español. *Color.* 35 mm. *Dur.:* 100 min. *Distribuye.:* Pellmex. *Estreno:* 21/09/1988.



Pacto de sangre, de Malena Roncayolo

Pacto de sangre no propone nada y sería más inofensiva si tuviera menos pretensiones. Bella fotografía quizás (o a lo mejor solamente cuidada), un caserón solitario y lleno de recuerdos, una pareja incestuosa que vive su vejez en la culpa que poco a poco los va expulsando de la casa. Sí, bueno ¿y para qué?

Existe el incesto, claro, una pasión prohibida que lleva a los protagonistas a asesinar a la consabida e insoportable prima venida, quién sabe para qué, de Europa a la provincia venezolana de los años veinte o treinta o cuarenta, quién sabe cuándo (el eterno cliché de la mujer liberada educada en Francia. ¿O era Inglaterra?) Pero, ¿es qué se profundiza en algo sobre el incesto como para no pensar que es una receta más de las tantas que se inventa el cine?

Es terriblemente difícil desentrañar el sentido de Pacto de sangre, porque simplemente no logra coordinar ninguno, y esto por las fracturas de su estructura que no logra soldar el cortometraje original con el añadido posterior. Naturaleza del híbrido: la parte artística (un cortometraje que no toca los circuitos comerciales) y la comercial (el incesto como simple pretexto para rellenar hasta llegar a un largo que aspira a estos circuitos).

La realizadora Roncayolo insiste en que no es su intención enjuiciar el incesto. Peor que eso: no dice nada al respecto.

Sinceramente creo que no es necesario hablar más del asunto.

RICARDO GARCIA

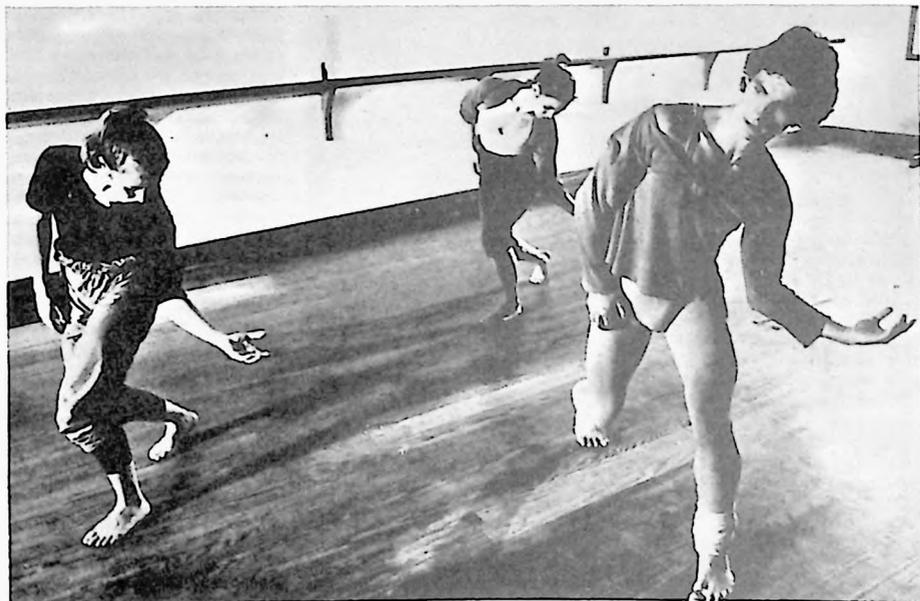
PACTO DE SANGRE. Venezuela, 1988. Dir.: Malena Roncayolo. Guion.: Diana Lichy. Prod.: Thaelman Urgelles. Fot.: Eddy León. Mon.: Juana Jacko, Mariana Piekarsky. Mús.: Waldemar D'Lima. Intérp.: Hilda Vera, Orangel Dellín, Soraya Camero, Tomás Graterol, Abby Raymond, Vilma Ramia, Nelson Segre, María Luisa Foresti, Raúl Xiques. Español. Color. 35 mm. Dur.: 87 min. Distribuye.: Pelimex. Estreno.: 27/07/1988.

Releve

Pocas veces, se ha realizado en el país cortometrajes sobre danza. Hecho lamentable si consideramos las infinitas posibilidades plásticas del tema. Sin duda alguna el grupo Danzahoy es el ritmo y el movimiento y Degas la luz y el color.

Entre todas las opciones posibles, Lucien, opta por la más directa; planos abiertos de una sala de ensayo con tres bailarines, planos individuales de cada bailarín, prolongación del movimiento de un bailarín a otro, homogenización del tiem-

Releve, de Oscar Lucien



po a través de un montaje fluido de los diferentes días de ensayo y simetría entre el ritmo de la banda de imágenes y la banda sonora. Todo lo cual da como resultado una conjunción correcta de imagen y sonido, pero no trasluce ninguna exploración particular del movimiento de los cuerpos en el espacio, ni un estudio profundo del ritmo dentro de un plano en relación a los planos contiguos. Tampoco, parece haber una determinación particular en la composición interna del cuadro, como por ejemplo, en el plano final, recreación acertada de una obra de Degas y que pone en evidencia la posibilidad de asumir un trabajo fílmico como una exploración de formas, luz y color. Posibilidad que ha sido escasamente aprovechada en este caso.

Si hay algo que lamentar, es la falta de vuelo creativo, de indagación del lenguaje cinematográfico que parece opacar todos los trabajos hechos en el país en la última década.

ROSAURA BLANCO

RELEVE. Venezuela, 1987. Guion y dir.: Oscar Lucien. Dir. fot. y cámara: Hernán Toro. Mon.: Eduardo Vera. Mús.: Ricardo Teruel. Coreografía: DANZAHOY. Son.: Armando Dehesa. Vest. y maquillaje: Sandy Jelambi. Script.: Virginia Sardi. Asis. prod.: Rafael Straga. Prod. ejec.: Luna Benítez. Prod. y distribución: Lucien Films. Intérp.: Adriana Urdaneta, Luz Urdaneta, Jacques Brocquet. 35 mm. Color. Dur.: 11 min.



Reportaje especial, de Oscar Lucien

Reportaje Especial

La corrupción es un tema inagotable para los venezolanos. Los políticos la utilizan para promover sus ascensos y escaladas durante las campañas electorales y luego se enriquecen con ella. Los vecinos se entretienen en largas y acaloradas discusiones para pasar el rato sin darse cuenta u obviando que también muchos de ellos viven de la especulación, el dinero *fácil*, el soborno. Las amas de casa, los niños, los estudiantes, la población toda se entretiene conversando al respecto.

Ahora llega el cine y se interesa por el tema más abierta o directamente. El *Escándalo* es quizás uno de los más recientes ejemplos en el campo del largometraje. Aquí el tema es abordado *seriamente* esto es: de una manera muy poco venezolana.

Afortunadamente llegó Oscar Lucien y abordó el tema con las armas del celuloide de una manera más coherente con el proceso histórico que ha vivido el fenómeno político-social-económico y más coherente también con la idiosincracia nacional. Oscar Lucien prefirió tomarse la cosa con mucho humor y nos ha invitado a hacer lo mismo. Riamos pues.

Reportaje Especial emana corrupción por los cuatro costados. Todos sus protagonistas son corruptos. Desde la reportera y su jefe que manejan la corrupción moral a través del chantaje sexual, hasta los técnicos del canal de televisión: corruptos en sus vicios laborales. Corruptos son los personajes que representan todos los sectores que atacan este fenómeno en un océano de verbo inútil, que termina por apoyar, en lugar de atacar, el hecho cuestionado.

Divertido resultarla que para obtener el financiamiento de la película Lucien se involucrara en la corrupción del amigo que

empuja el proyecto; la del muchacho del laboratorio que roba cola negra del lugar donde trabaja para venderla a quien desesperado no la consigue; la del sonidista que hace transferencia de sonido a bandas perforadas con material robado y durante horas de estudio cobradas directamente al cineasta sin que la empresa se entere siquiera. Pero claro que todos estos son supuestos; pero es que la corrupción en nuestros países se ha convertido en algo tan natural que, quién puede imaginarse que algo pueda marchar sin contar con este motor.

¿Acaso existe un venezolano que de alguna manera no se involucre tarde o temprano en un hecho de corrupción por pequeño que este resulte? Esto es imposible. Todos, antes o después, nos veremos en la situación de estar tentados a corrompernos o a corromper. Es casi ya un rasgo propio. Por eso Reportaje Especial resulta un acierto, un tiro certero en el blanco. Para qué hacer largos discursos moralistas sobre algo que se hace a la luz pública sin ningún tipo de pudor. Lo mejor es hacer lo que ha hecho Lucien. Divertirnos y pasar el rato agradablemente al aceptar tal cual somos: todos unos corruptos. Con este tributo a la corrupción Oscar Lucien se ha convertido en el primero que hace algo para redimirnos a todos los venezolanos. Gracias Oscar.

RODOLFO GRAZIANO

REPORTAJE ESPECIAL. Venezuela, 1988. Dir.: Oscar Lucien. Guion.: Carlos Oleyza, Oscar Lucien. Prod.: Carmen Elena Nouel, Magdalena Roselló. Fot. y cámara.: Hernán Toro. Mont.: Eduardo Veta. Son.: Edgar Torres. Mús.: Alberto Slezinger. Dir. arte y maquillaje.: Sandy Jelambi. Script.: Rolando Zapata. Asis. cámara y loco.: Ely Quintero. Maquinista y util.: Victor Zorpa. Jefe electr.: Leonardo Reyes. Asis. prod.: David Flores, José De Freitas. Foto fija.: José Luis Velásquez. Disa. Italo. Isabel Urbaneja. Música.: Amado Dehesa. Lab.: Bolívar Films. Afiche.: Pedro León Zapata. Prod. y distribución.: Lucien Films. In-

térp.: Vilma Ramia, Alejandro Corona, Edgar Torres, Julio Sosa, Juan Sadala, Iván González, Alejandro García, José Domínguez, Nicolás Curiel, Eduardo Gil, Betty Reyes. Español. 35 mm. Color. Dur.: 12 min.

Trompe L'Oleil

Desde el comienzo de la película, cuando vemos una interesantísima toma donde la cámara recorre el pasamanos metálico de una escalera mecánica, ya presentimos que algo bueno se avecina. Cuestión de *feeling* que luego se confirma en las sucesivas tomas de esta película que por su gran calidad visual se hizo merecedora este año del I Premio del Festival Nacional de Super 8, arrasando además con la mayoría de las menciones que se otorgan en el evento de Punto Fijo.



Trompe L'oleil. (Foto Ricardo Alcaide)

En *Trompe L'Oleil* un personaje femenino de rostro hierático deambula por la ciudad. Su travesía comienza en las ultramodernas instalaciones del Metro y finaliza en una vieja casona del siglo pasado (La Villa Santa Inés en Caño Amarillo) donde la joven *¿vive?*, *¿trabaja?* *¿se reencuentra con su pasado?* No lo sabemos en realidad. Lo cierto es que allí, en medio de las ruinas, la protagonista experimenta una serie de sensaciones, de proyecciones mentales, de encuentros y desencuentros con su *doble* (que la ha seguido desde el comienzo) y de extrañas vivencias con los fantasmas de su imaginación, que desembocarán en la *¿muerte?*

Esto a grandes rasgos es lo que sucede en la película. Pero en realidad. ¿Cuál es el tema? ¿Cuál es el planteamiento central de la historia? ¿La búsqueda del doble? ¿La frustración del artista? Es difícil precisarlo, especialmente si se toma en cuenta que este Super 8 de 15 minutos de duración —según palabras de sus realizadores— *no quiere narrar nada, pero tampoco es pura apariencia.*

De carácter fundamentalmente experimental —aunque con ciertas pinceladas de ficción— en *Trompe L'Oleil* la ambigua anecdota no es más que un pretexto para enseñar una serie de imágenes que, por efectos del montaje, logran conformar un *producto* audiovisual de excelente factura. Porque, evidentemente, no es el contenido, el fondo de la película lo que reviste mayor interés sino la estética, la forma, el *cómo* estos jóvenes realizadores han traducido en imágenes sus ideas.

En cada plano hay, evidentemente, una búsqueda visual por parte de los realizadores. La cámara (muy bien trabajada por Sara Maneiro) fue concebida, por ejemplo, como un *ojo*

que *mira* lo que sucede frente a él desde los ángulos más insólitos lo cual, sumado a la excelente fotografía, contribuye a crear en la película atmósferas verdaderamente especiales.

Cabe destacar también en este *engaño visual* que es *Trompe L'Oleil*, su carácter ecléctico por ser una película donde no sólo entran en juego elementos tradicionalmente utilizados en el cine como la música, sino otros medios expresivos como el video, la fotografía, la animación y, sobre todo, las artes plásticas.

Todo ello convierte a *Trompe L'Oleil* en una auténtica experiencia sensorial, en un recorrido visual por los caminos del arte y en una alucinante aventura para nuestros ojos.

ALEXANDRA CARIANI K.

TROMPE L'OLEIL. Venezuela, 1988. Guion. prod. y dir.: Colectiva. Dir. fot.: Sara Maneiro. Cámara.: Sara Maneiro, Alfredo Sánchez Rodríguez. Mont.: Cora Wallde, Silvia Briceño. Mús.: Billy Cobham. Penguin Café Orquesta-Fiz de Fuz y otros. Intérrp.: Silvia Briceño, Mariela Briceño, Valentina Izaguirre, Isabel Galeya, Emilia Azcarate, Marino Maragno, Alvaro González, Elvira Castejón. Español. Color. Dur.: 15 min. Super 8.



Augusto Pradelli durante el rodaje.

Zapara, isla de pescadores

Los buenos documentalistas tienen la virtud de convertir lo cotidiano de la realidad, lo aparentemente insignificante del entorno en algo excepcional y fuera de lo común para el espectador. Y es que lugares, situaciones, tradiciones y personajes, todo es susceptible de ser filmado y digno de convertirse en película siempre y cuando haya unos ojos suficientemente curiosos y sensibles que se detengan allí y capturen en el celuloide las imágenes irrepitibles de ese encuentro.

Porque más que hallazgo —palabra que remite más al resultado de una búsqueda— el documental es producto de un encuentro entre el realizador y aspectos de la vida en cualquier lugar o época, un encuentro donde ambos —el sujeto que filma y el objeto filmado— establecen una comunión en el tiempo.

Es precisamente de esos encuentros con lo cotidiano, con los juegos, los niños, las tradiciones y la gente del Zulia que el joven Augusto Pradelli ha obtenido la *materia*, el contenido para realizar películas como *Piragua* (Primer Premio Conac Jóvenes Cineastas, 1986) *Muerte al traidor*, *Piratas*, *Toas*, *Con la zurda* (III Premio Conac Jóvenes Cineastas 1987) y *Zapara*, recientemente premiada en el Festival Nacional de Super 8 en Punto Fijo, de la cual me ocuparé en esta nota.

Zapara es un documental sobre la isla de ese nombre que divide el Golfo de Venezuela del Lago de Maracaibo. Es un lugar muy conocido en la región no sólo por su abundante pesca sino porque aún conserva un fortín antiguo, que en la época de la colonia servía a los españoles para defender y contrarrestar a los intrusos piratas,

Si bien la película presenta evidentes fallas de montaje (dura 48 minutos cuando muy bien podría haberse resuelto en la mitad de ese tiempo), un guión que por momentos resulta excesivamente reiterativo y explicativo de la imagen y un trabajo de fotografía regular (muy inferior al logrado en *Piragua*, donde la calidad estética de las imágenes se trabajó más cuidadosamente), *Zapara* es un documental digno de aplausos por varias razones.

En primer lugar porque ofrece una panorámica bien completa sobre esa zona venezolana prácticamente desconocida; porque a nivel informativo es un documento de innegable valor —producto de sus investigaciones personales— y por la cantidad de detalles interesantes y originales que Pradelli —como buen periodista que es— logró capturar con la cámara.

Los que tuvimos la oportunidad de ver la película en Punto Fijo, nos sentimos fascinados, por ejemplo, al conocer la especial manera que tienen los pescadores de la zona de cubrirse el rostro completamente para salir al mar; los coloridos instrumentos que utilizaban para ello; las eternas esperas nocturnas —al ritmo del juego de cartas— mientras los camarones deciden caer en las redes y las carreras de caballos que hacen en la playa, como una de las distracciones fundamentales de los zapareños. Muy bien resuelto aparece también en la película, todo lo relacionado con las muchas supersticiones que guarda la gente en torno al fortín, protagonistas de más de una misteriosa historia de terror.

Pradelli nos acerca a estos y otros detalles de una manera casi directa, como si la pantalla fuera una ventana a la que nos asomamos sin intermediarios. Y ese es otro gran acierto de *Zapara*: la imperceptible pre-

sencia del director y el camarógrafo, que se diluye en la historia. En la película todo transcurre con naturalidad, sin tensión, como si no se estuviera filmando y los personajes se mueven y actúan tal como son espontáneamente.

A pesar de las fallas ya mencionadas *Zapara* logra mantener el interés del público, logra deslumbrarlo con las curiosidades de la isla (si no que lo digan todas las personas que permanecieron pegadas a sus sillas durante la proyección). Logra —y quizás esto es lo más importante— involucrarnos con todos esos zapareños que, ajenos a los avances tecnológicos, han optado por llevar un modo de vida muy particular, desarrollando formas y técnicas de pesca auténticas, transferidas de generación en generación. De ellos, de la región —estamos seguros— difícilmente nos olvidaremos.

ALEXANDRA CARIANI K.

ZAPARA, ISLA DE PESCADORES. Venezuela, 1988. Dir. y mon.: Augusto Pradelli. Guión: Augusto Pradelli, Carmelo Raydan. Prod. asoc.: Eloy Blanchard. *Asis prod.*: Consuelo González. *Asis dir. y script.*: Alberto Santana. *Dir. fot.*: José Luis Angarita. *Cám.*: Ricardo Rubio. *Prod. graf.*: "Kromatica". Producciones Audiovisuales. Español. Color. Dur.: 48 min. Super 8.



La noche de los lápices, de Héctor Olivera

La noche de los lápices

Héctor Olivera adquirió renombre a través de una de las películas más importantes del cine argentino *La Patagonia Rebelde* (1974), que rescata un episodio histórico, ocurrido en los primeros años del siglo, en el que los trabajadores del Sur arriesgaron todo en una lucha por la justicia social y fueron aniquilados en la tristemente conocida *semana trágica*.

Caracas presencia ahora, otro largometraje testimonial, que recrea una noche doblemente oscura por los hechos que en ella se sucedieron.

El país del Sur creyó, en 1973, que por fin la democracia sentaba sus reales en el gobierno, y aquel período aciago que venía viviendo desde 1966 nunca volvería a repetirse. Pero los argentinos se equivocaron. Después de la muerte del líder máximo y fundador del peronismo, el gobierno quedó en las manos expertas de Isabel, quien era manipulada por el siniestro y maquiavélico (con el perdón de Maquiavelo) López Rega y el apoyo de la paramilitar Triple A. Esta situación apuró un nuevo golpe de estado que instaló a la dictadura y a los militares fascistas en el gobierno, desde 1976 hasta 1983, año en que asumió el actual presidente, Raúl Alfonsín, elegido democráticamente.

El citado período que va desde 1976 a 1983 ha sido una etapa que debería avergonzar, no sólo a los argentinos, sino a toda la humanidad. Un ejemplo, tan sólo una pequeña muestra de lo que fue ese período deplorable de la historia argentina, está narrada en la película de Olivera.

La escogencia de una situación casi infantil: esos adolescentes, casi niños, casi adultos, con toda la carga del idealismo llevado a su máxima expresión, reclaman algo que creen justo y que es inofensivo: el boleto escolar para los estudiantes del bachillerato. Los integrantes del Centro de Estudiantes fueron secuestrados, torturados y desaparecidos, salvo uno de ellos, quien logró sobrevivir, no sólo al trato carcelario, infrahumano a que

fue sometido, sino que fue *blanqueado* (su prisión fue reconocida por el Poder Ejecutivo Nacional) y luego de cuatro años de cárcel quedó en libertad y aportó el testimonio que fue aprovechado por Olivera para rescatar su historia.

La frescura de los jóvenes personajes sobrevive a la tortura y a la prisión. Pero Olivera cae en dos debilidades: las sesiones de tortura son muy explícitas y extensas —no por ello irreales—, pudiendo caer en complicidad con el espectador morboso, y los diálogos están sobrecargados de consignas, que le quitan la realidad y humanidad a los personajes, mostrándolos como alienados intelectuales, cuyo discurso peca de panfletario. Estos momentos de fanatismo ideológico (frases tan válidas como *Cada pueblo tiene el gobierno que merece; Toda la vida hay que luchar; No tengo tiempo; Estás de un lado o del otro; Los protagonistas de la revolución son los pueblos, no los hombres*), pierden fuerza por su uso sistemático) se intercalan con los de gran madurez, como cuando Claudia le reclama a su padre haberle enseñado a luchar y ahora intentar detenerla para sobreprotegerla.

A través de la historia escogida por Olivera, vemos otros conflictos desencadenados por la represión: el miedo, la paranoia, los hijos nacidos en presidio, la manipulación periodística; la solidaridad de las madres en la desgracia, la hipócrita posición de la policía y el clero frente a sus desesperadas búsquedas, la brutalidad de los torturadores...

A pesar de la desaparición de los 232 adolescentes, entre los cuales se encuentran los jóvenes cuya situación es recreada en la pantalla, el boletín estudiantil sigue vigente. Esta referencia, al final de la película, es un acento puesto a todo el mensaje que ella lleva implícita, porque la lucha no fue en vano, porque, ¡a qué costo!

Desde el punto de vista formal, se puede observar la falta de experiencia actoral de los jóvenes, que cubren sus carencias con la gracia de su juventud. La música de Castiñeira de Dios imprime fuerza a las diferentes atmósferas, iluminadas con precisión, en que se desarrollan las acciones, montadas de una manera efectiva y contundente. Pero el punto más destacable de la película reside en su valor testimonial, sobre todo para el conocimiento de una gran capa de la clase media argentina que niega haber conocido la situación vivida por su país, cuando las detenciones, secuestros y atropellos eran realidades cotidianas con

las que se enfrentaba cada ciudadano, estuviera o no comprometido con la lucha por la libertad del país. El golpe contundente que es mostrar esa realidad tiene como función primordial no olvidar, para no volver a caer en la complicidad con los intentos golpistas con que coquetean muchos argentinos, quienes todavía no aprendieron la lección.

LILIANA SAEZ

LA NOCHE DE LOS LAPICES. Argentina, 1986. Dir.: Héctor Olivera. Guión: Héctor Olivera, Daniel Kon, basado en el ensayo histórico-periodístico de María Secane y Héctor Ruiz Núñez. Asesor testimonial: Pablo Díaz. Prod.: Fernando Ayala. Prod. asoc.: Alex Sessa. Jefe prod.: Carlos Lalreite. Asis. dir.: Lizle Otero. Dir. fot.: Leonardo Rodríguez Solís. Mús.: José Luis Castiñeira de Dios. Escen. y vest.: María Julia Bertolotto. Son.: Norberto Castronuovo. Edic.: Miguel Mario López. Estudios.: Baires Films, Don Torcuato (Bs. As.). Lab.: Citeco. Est. son.: Sincrosound. Intérrp.: Alejo García Pintos, Vita Escarido, Pablo Navarro, Leonardo Sbaraglia, José M^a. Monje Berbel, Pablo Machado, Adriana Salonia, Héctor Biondini, Tina Serrano, Lorenzo Quinleros. Comp. prod.: Aries Cinematográfica Argentina S.A. Español. Color. 35 mm. Dur.: 101 min. Distribuye.: Blancica. Estreno.: 12-10-1988.

Búsqueda Frenética

La mayor parte de la filmografía de Roman Polanski permite reflexionar acerca de una serie de posiciones filosóficas, respecto al mundo que vivimos, a las relaciones interpersonales, a la educación religiosa recibida, e incluso, a las fuertes e inexplicables creencias populares. Con visión pesimista de las posibilidades de sobrevivir en un mundo indiferente, o torturados por traumas psicológicos, los personajes polanskianos viven aislados, indefensos e impotentes: tres seres viven una relación claustrofóbica acentuada por el aislamiento de una nave en que se encuentran, en *El cuchillo en el agua* (1962); la protagonista de *Repulsión* (1965) vive asediada por los ruidos y fantasmas de una casa a la que cree con vida propia; una pareja es acorralada por los gangsters, en una isla solitaria, en *Cul-de-sac* (1966); *El Baile de los vampiros* (1967), profesor y alumno pasean su soledad entre aldeanos ignorantes y vampiros sedientos; Rosemary vive espía y prisionera de su esposo y vecinos en *El bebé de Rosemary* (1968); Treilkowski es perseguido por sus alucinaciones en *El Inquilino* (1976).

Así como los filmes citados, Polanski imprime gran importancia al desarrollo psicológico de los personajes, en sus otras obras (*Macbeth*, 1971; *Qué,*



Búsqueda Frenética, de Roman Polanski

1972; *Chinatown*, 1974; *Tess*, 1979) pone el acento en la historia que está contando, dejando apenas esbozados unos seres que se comportan de acuerdo con las circunstancias, buscando, quizás, un éxito comercial que, no por ello, le quita calidad a su obra.

Dentro de este segundo grupo de películas podemos ubicar *Búsqueda Frenética*. Más comercial que reflexiva, nos presenta la historia del Doctor Walker, quien junto con su esposa regresa a París, donde pasarán su luna de miel, después de muchos años. Con qué delicadeza, una serie de percances vendrán a cambiar el clima de paz que buscan los viajeros. Un cauchero que explota, una maleta cambiada, una llamada telefónica misteriosa, empañarán la alegría de esta segunda luna de miel. Polanski incluye elementos que subrayan la angustia que va invadiendo al espectador, como por ejemplo, la presencia nada agradable del basurero (que, además, sirve para marcarnos el tiempo diegético, equivalente a dos días, en que se desarrolla la historia contada); una llamada de la pareja viajera a sus hijos, para enterarse que el pequeño está solo, pues su hermana se fue a una fiesta; o el recorte de la figura maternal, en la foto familiar, que imprime mayor dramatismo a la situación, que si se hubiera utilizado una foto de pasaporte cualquiera.

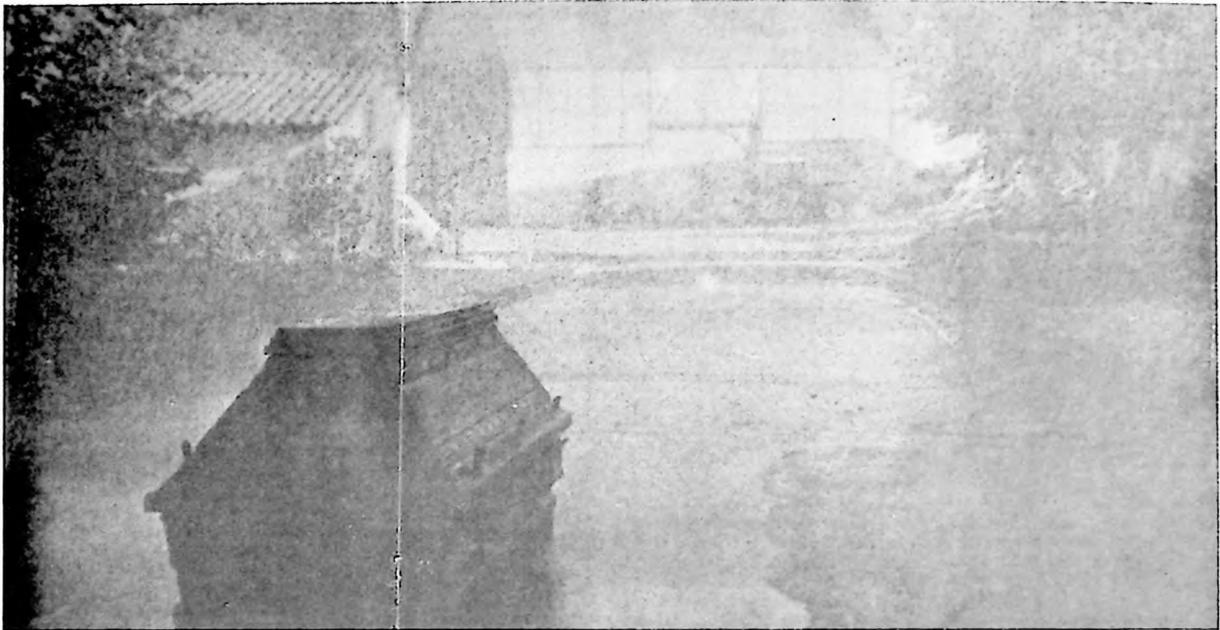
El Dr. Walker, magistralmente interpretado por Harrison Ford, comenzará una "búsqueda frenética", que encontrará obstáculos tales como trabas burocráticas, aislamiento debido al desconocimiento del idioma, una moral complaciente que entorpecerá la búsqueda y la impotencia de encontrarse totalmente solo, hasta que, vencido, decide tomar la investigación por su cuenta, encontrándose en una situación desconocida e inexplicable,

moviéndose entre asesinatos sin razón y misterios insondables. La compañía de una joven implicada, ignorante también del juego en el que está involucrada, los llevará a un final previsible.

Las largas escenas de tensión (visita a la casa de Dedé, ingreso al apartamento de Michelle por el tejado...) están efectivamente realizadas, y cuentan con la complicidad de elementos cómicos, tales como frases o gestos ingeniosos, que funcionan como relajantes para el espectador. Es una lástima que una impecable producción, un exquisito afán preciosista en los decorados, una magistral dirección, una destacable actuación, un montaje y fotografía efectivos, pierdan fuerza frente a un final previsto y a un velado e imperdonable racismo.

LILIANA SAEZ

BUSQUEDA FRENETICA (Frantic) Estados Unidos/Francia 1988. Dir.: Roman Polanski. Guión: Roman Polanski, Gerard Brach. Mús.: Ennio Morricone. Prod. Thom Mount, Tim Hampton. Edic. Sam O'Steen. Dir. fot.: Witold Sobocinski. Dis. prod.: Pierre Guffroy. Dis. vest. Anthony Powell. Reparto: Margot Gaflier (Francia), Bonnie Timmermann (Estados Unidos). Asis. dir. Michael Cheyko (1^a), Michael Ferry (2^a). Cam. Jean Harnois. Mezcl. son. Jean-Pierre Ruh. Gerente prod.: Daniel Szuiter. Maquill. Didier Lavergne. Pelinados: Jean-Max Guerin. Util.: Marcel Laude. Oper. luces: Francoise Lautiac. Cam. segun. un. Pascal Lebegue. Microfonistas: Jean Martin, Mathieu Imbert. Edic. son. Jean Goulder. Efects. son.: Jean-Pierre Lelong. Jefe locac.: Olivier Thon. Styomistas: Yvon Sausseau, Marcel Gellier. Jefe electric.: Jacques Touillaud. Coreografía: Dert la Chapelle. Intérrp.: Harrison Ford, Betty Buckley, Dilly Soumare, Dominique Virton, Gerard Klein, Stephane D'Auderville, Laurent Spielvogel. Comp. prod.: Warner Bros/Mount Company, Inglés, sub. esp. Color. 35 mm. Dur. 90 min. Distribuye.: M.D.F. Estreno.: 18/09/1988.



Heimat, de Edgar Reitz

Heimat

Marcado por el dolor, el nuevo cine alemán ha ocupado un lugar de prestigio en el mundo contemporáneo. A partir del Festival de Oberhausen de 1966, una nueva generación de cineastas, liderizada por Alexander Kluge, gritaba su desprecio a un cine nacional que optaba por el silencio y el vacío ante las miradas acusadoras que el mundo lanzaba sobre ellos. Con lúcida obsesión alemana se gestó ese cine que desesperadamente busca respuestas a tantas interrogantes que se ciernen sobre esa nacionalidad. El fenómeno nacionalsocialista sobrepasaba la política y apuntaba a la existencia individual. Los compromisos íntimos pesaban demasiado. Frente a la acusación extranjera se sumaba ahora la indagación interior, era el viaje hacia la identidad. Pero antes fue necesario que se expandiese el humo de las chimeneas de los campos de exterminio, que pasase la borrachera del milagro económico, que surgiese la rebelión ante el confort. El estallido no se hizo esperar. Los Bande Meinhof ocuparon la escena. La clase media se declaró incondicional de la ayuda americana y se lanzó en cacería tras Rudy Deutske. Henry Böll, Gunther Grass, Peter Handke escribieron verdades alemanas cargadas de frísteza e inconformismo. Por su parte el cine dinamitaba el descanso alemán. Fassbinder era implacable con sus com-

patriotas y consigo mismo. En **Alemania en Otoño** hace decir a su propia madre frases atrozmente reaccionarias. Fleischman rueda **Escenas de caza en la baja Baviera** y trasluce la conducta nazi en la cotidianeidad de una aldea que intenta linchar a un joven acusado de homosexual; Volker Schlöndorff echa mano de Robert Müsil y filma **El Joven Torless**, un estudio acucioso de la maldad. Werner Herzog enfrenta situaciones límites lo que le vale acusaciones de invocar un espíritu que tanto daño le ha hecho a los alemanes. Después de filmar **Hitler un film de Alemania**, Siberberg recibe una descarga crítica que lo acusa de *antialemán*. Se va de Alemania declarando que *nada tiene que ver con los alemanes que Alemania es un país muerto*. La ironía, el sarcasmo y la desfachatez campea en las películas de Werner Schroeter, Robert Van Ackeren, y Rosa Von Prumheim. Se apoderan de los mitos y clichés de la clase media para ridiculizarlos y destruirlos. Las mujeres no se quedan atrás y se lanzan en estampida, Margarethe Von Trotta, Helma Sander-Brahms, Ulrike Ottinger, indagan la psicología femenina en ese período histórico. Wim Wenders se lanza solitario por carreteras para chocar finalmente con el muro de Berlín en **El curso del tiempo**. El amaneramiento y la exquisitez nutre la obra de Jean Marie-Straub, intentando hacerse imposible para la masa.

Con este panorama el nuevo cine alemán ha revelado intencionalmente el malestar de la conciencia, la utopía del olvido y un ajuste de cuentas consigo mismo. Es aquí donde surge **Heimat (Terruño)** de Edgar Reitz, la película más larga que he visto: Quince horas, veinticuatro minutos y diez segundos. Armada en once capítulos, narra la vida de María Simón que nació en 1900 y murió en 1982. Era hija del alcalde de Hunsrück, se casó con Paul, tuvieron dos hijos: Antón y Ernst. Un día Paul fue a despedirse. Vino la guerra. María se enamoró de Otto, un ingeniero que trabaja en la construcción de una autopista que pasaba cerca del pueblo, de él tuvo un hijo ilegítimo: Hermann. A los doce años tuvo noticias de Paul, se habló a América y se convirtió en un rico hombre de negocios. Los hijos pelearon en la guerra. Antón fue tomado preso en Rusia, Ernst fue derribado de su avión en Francia. Sobrevino la derrota, llegaron los americanos. Fueron tiempos duros, de hambre y miseria. Regreso de Paul con la insolencia de un magnate. Antón, con la ayuda económica de su padre montó una fábrica de objetos ópticos y prosperó económicamente. Por su lado Ernst le fue mal en sus negocios y se separó de su esposa burguesa. Hermann creció como un joven rebelde y sensible y se transformó en un compositor famoso. En el entierro de María se reúnen todos los personajes en medio de la lluvia.

Con una estructura de filmario lineal y ajustada a la cronología histórica, el discurso de Reitz encaja la particularidad de los personajes en situaciones totales de la sociedad alemana. Son gente simple que protagoniza la historia involuntariamente. Los retratos de los personajes son obra de orfebrería guionística. Los caracteres, gestos y situaciones traducen nitidamente el drama de los personajes. Partiendo de la humillación del pacto de Versalles nos internamos en la cotidianeidad de la familia Simón, con un Paul aturdido por la guerra, enamorado de Apolonia, una gitana repudiada y humillada por el pueblo. Un amor imposible, donde se evidencian los primeros síntomas de discriminación racial que luego se convertirá en bastión ideológico del nazismo. El matrimonio de Paul con María es la salida a la frustración, pero él no soportará una relación sin amor y la rompe sin decir adiós, marchándose de Alemania repudia a un país que le niega realizarse en el amor. Esta situación sentimental crece y muere durante las secuelas de la derrota de la primera guerra mundial, tomando vida el ánimo revanchista, la soberbia alemana y la esperanza de que Alemania sobrepasará tan difícil situación. Apolonia no es más que una *cabeza de turco* sobre las que descargan los derrotados las humillaciones recibidas. Con significativa astucia, el autor hace aparecer por primera vez el indicio nacionalsocialista en un burdel

de Berlín a donde ha ido Eduardo, hermano de María, que se encuentra enfermo de los pulmones, allí conoce a Luzie, una prostituta que alegremente se abraza al nazismo. Juntos regresan al pueblo y se convierten en los propagandistas de ese movimiento tan de moda en la capital. Estos sucesos y la composición de los personajes adquieren amplios significados. La enfermedad de Eduardo es que el aire de la derrota le es irrespirable, el nazismo lo cura. El mal regresará después del cuarenta y cinco. Pero Eduardo ha contraído una nueva enfermedad: El nazismo. Se lo contagia Luzie, como si fuese sífilis; de allí que el burdel sea el centro del contagio. Con habilidad y destreza Reitz dibuja con profundidad los caracteres de este matrimonio: Luzie ambiciosa y frívola encuentra en el nazismo la salida de su humillación prostibularia y manipula a su marido que carece por completo de voluntad. La mansión que se construyen en Hunsrück devela el esplendor económico que el nazismo le dio a Alemania. Progresan asidos al poder. Eduardo es nombrado Alcalde del pueblo y la vida social corre a manos de Luzie. Riqueza y miseria humana en la mansión señorial adonde no llegaran los padres de Luzie, quienes mueren en un accidente automovilístico como queriendo decir con esto que no todos los miserables tendrán acceso al poder. Sin presentarlos ya lo hemos conocido. Esa gente no tenía nada que ver con el nazismo.

La autopista que construyen en Hunsrück es la vía de acceso del nazismo a los sectores más humildes de la población alemana. Los tentáculos que van apresando a los marginados. Es por esta coyuntura que Otto conoce a María y surge una auténtica relación amorosa y ella encuentra un padre para sus hijos y revela en ese romance su soledad, su condición de víctima. Esos amantes son potencialmente antinazis pero carecen de ideales, se pierden entre la masa, no se expresan políticamente. El personaje de Otto, amoroso y sentimental no encaja dentro de la maquinaria política. Durante la guerra, la especialidad de él consistirá en desarticular bombas, un oficio arriesgado que no es una muestra de coraje, simplemente no le tiene miedo a la muerte; de allí su carácter taciturno, sinuosamente atormentado. Cuando la bomba lo vuela reconocemos que estamos frente a un suicidio premeditado.

En *Heimat* la situación política se traduce en la organicidad de los personajes. Hábilmente

el guión evade que los personajes hagan interpretaciones de la realidad. A Reitz le interesa obsesivamente cómo el nazismo se traduce en fórmula de vida y de sentimientos. La imagen de Paul marchándose de espaldas al espectador; la soledad de María, las depresiones de Otto, las alegrías de Luzie, la resignación de la abuela Katherina son de por sí posturas y definiciones ideológicas, su participación inconsciente en ese fenómeno histórico.

La guerra no se presenta en iconografía bélica sino sus resultados en la intimidad familiar. Los que no se declaran nazis se resignan a los hechos. Tan solo hay un acto voluntario de rebeldía, el sobrino de la abuela que es detenido por comunista. Y lo que asombra es la resignación de los personajes ante los acontecimientos, porque el autor revela que más que al apoyo popular al nazismo quien lo hizo posible fue el silencio cómplice de las mayorías. No se trata de evasión de culpas sino un registro histórico sin maniqueísmos morales. Es una interpretación de la historia donde los personajes carecen de voluntad individual frente al destino, ellos sólo son barro de tiempo sujetos a un movimiento de masas que ciegamente avanzaba hacia su propia destrucción.

La relación política con el drama de los personajes arman con inteligencia el contenido de las situaciones, cuando María recibe la carta de Paul anunciando su llegada estalla la guerra con Polonia. Nuevamente la guerra hace imposible el encuentro sincero de los esposos. La imposibilidad de Paul de recuperar a su familia. Ese encuentro necesariamente tiene que darse después de la guerra, durante la derrota y tendremos a un Paul americanizado, que llega con la insolencia de un magnate, con su carro elegante y su chofer negro. Pareciera venir en plan de venganza. Frente a la miseria de los alemanes, él se erige en un antialemán. Su huida lo ha alejado de los suyos y goza la derrota de Alemania, un país que nunca comprendió su amor por Polonia. Quien lo recibe feliz es Luzie, convertida abiertamente en pitiyanki, renegando del nacionalsocialismo que tan fervientemente había apoyado. En esta actitud se va develando la clase media alemana de postguerra.

El encuentro de Paul con sus hijos se da en plena ebullición del milagro económico. Antón y Ernst ejemplifican a cabalidad este tránsito histórico. Antón se viene caminando desde Turquia hasta Hunsrück. Pero ese vagar no es reflexivo sobre

los desastres de la guerra, sino que interiormente va pensando la fórmula de enriquecerse y lo logra en las patentes de unos objetos ópticos de su invención. El dinero lo aportará el padre, pero a él le cuesta reconocerlo. Lo que debiera haber sido una reflexión nacional se tira a un lado para proponer inmediatamente la reconstrucción económica. Es el espíritu pragmático de la burguesía contemporánea alemana, para quienes la guerra, —lo dice Antón— no fue más que un mal negocio.

Por su parte Ernst hace sus riquezas en el mercado negro y arrastra interiormente el nacionalsocialismo. Pese a haber sido derribado de su avión en Francia insiste en volar. La conversación con su instructor es abiertamente significativa: *Ya no hay más cielo para los alemanes. Quizás dentro de 99 años responde Ernst.* Quien va a condensar el malestar social va a ser Hermann, el hijo ilegítimo de María. Su amor por Clara enfrenta los convencionalismos sociales. En él se dibuja el joven rebelde de los años sesenta. Enfrenta la autoridad de Antón y se va a Berlín donde se convertirá en un famoso compositor. Es el personaje de Hermann que sensible e inteligentemente interpreta el pasado, cuenta con la ayuda económica de su padrastro. Para él su madre *Es una mujer de la masa* y su familia es *gente sin ideales, necesarios al Führer aunque después sufran las consecuencias.*

El último capítulo de *Heimat* *La fiesta de los vivos y de los muertos* es la síntesis interpretativa de la historia que se ha contado. Los personajes pierden su frescura y cotidianeidad y empiezan a interpretarse a sí mismos. El film, rompe sus propuestas formales. Conversaciones intelectuales, imágenes oníricas y ruptura abierta con el realismo para mostrarnos a una Alemania unida por el progreso pero dividida en sus sueños.

Para lograr este fresco familiar, Reitz le ha otorgado a su película una linealidad narrativa que se rompe en la policromía. Casi todo en blanco y negro da sorprendentes pasos al color y al total naturalismo, como para hacer recordar que la historia es real históricamente en sus significados y que no pierde su veracidad. El trabajo fotográfico es excepcional en la iluminación, sombras, detalles de los rostros, claroscuros profundos y acentúan el mundo interior de los personajes. Las secuencias se componen con proliferación de personajes que recuerdan a las películas de Fellini.

Hay imágenes de impactante y conmovedora belleza: La noche del reencuentro de Paul y María, Ernst conversando con un soldado durante el cautiverio; Hermann masturbado por Lotti; el entierro de María bajo la lluvia.

El film es esencialmente de personajes y el trabajo interpretativo de los actores es magistral. Reitz ha logrado reunir un casting extraordinario. Los personajes transmiten a plenitud los nexos familiares, son capaces de crear atmósferas sentimentales en leves gestos, interiorizan de manera convincente el paso del tiempo. Marita Bauer en el papel de María es atrozmente patética, sobria y serena acumula dentro de sí los sucesos familiares, envejece más allá del maquillaje.

Con este film-mamut, Reitz se afirma como un cineasta de inteligencia arrolladora, narra con fuerza, una fuerza que nunca se resquebraja en su ritmo narrativo no obstante su extensa duración. La odisea de haber rodado esta película lo reafirma como unas de las mentes más lúcidas del cine alemán, sin lugar a dudas ha creado una obra maestra.

DAVID SUAREZ

HEIMAT (Terruño). 1984. Alemania Federal. Dir.: Edgar Reitz. Guión: Edgar Reitz, Peter Steinbach. Fot.: Gernot Roll, Mon. Heidi Hardorf. Mus.: Nikos Mamangakis. Teleplay: Franz Bauer. Vest.: Reinhold Paul, Ute Schwiipert, Regine Bätz, Son. Gerhard Birkholz. Prod. ejec.: Inge Richter. Prod.: Edgar Reitz Film Produktion, Joachim von Mengershausen (WDR), Han Kuvier (SFB). Intépr.: Marita Breuer, Dieter Schaad, Michael Lesch, Eva Maria Bayerswaller, Rüdiger Weigang, Karin Rosenack, Gertrud Bredel, Michael Kausch, Gudrun Landgrebe, Jörg Hube. Alemán, sub. esp. BIN y color. 16 mm. Dur.: 15 hs 24 min. 10 seg. Distribuye.: Asociación Cultural Humboldt. Estreno: 23-28/07/1988.

Peligro en la noche

Los franceses inventaron el concepto de autor, muy probablemente para sacudirse la mala conciencia de ver estupidas películas que eran solamente eso, estupidas películas hechas por estupendos artesanos que, sin imaginar que algún día habría críticos intelectuales, inteligentes y talentosos futuros cineastas, se dedicaban a narrar estupidas historias. Como todo disparate inteligente la idea del autor guardó de sí lo fermental y valioso y dejó de lado el mero disparate. Un autor es hoy un director que posee temas de los que habla siempre sin importar



Peligro en la noche, de Ridley Scott

el filme que está rodando, porque básicamente su historia es siempre la misma, y directores de este tipo existen, y se llaman Welles, Allen y hasta Bergman y Buñuel. También existen otros autores no menos talentosos pero cuya convivencia con géneros de mayor aceptación pública los hace acreedores al *status* de autores a pesar de rodar films que a veces tienen éxito. Huston es un buen ejemplo de esto, también lo es Hitchcock. Y finalmente están los otros directores, que son excelentes pero que carecen de un tema. Por algún motivo (de nuevo la herencia de los franceses pesa demasiado) estos directores son devaluados, porque *no son autores* y sólo han hecho buenas películas.

Ridley Scott parece ir en este camino. Los *duelistas* de 1978 es una estupenda adaptación de una novela de Conrad en el que la gratuidad del duelo se transformaba en parábola de la era napoleónica. *Alien* (1979) figurará, sin duda, en cualquier lugar de honor de los films de horror de todos los tiempos, tal vez porque trascendía el mero género para rozar el del grupo humano enfrentado a un algo mortífero e indestructible. *Blade Runner* (1982) era un fascinante ejercicio formal, con una anécdota policial, en el frente, la ciencia ficción en el fondo y una pátina metafísica que, al igual que *Alien* y *Los duelistas* envolvía el todo dejando una puerta abierta a la reflexión sobre la condición humana y su mortal destino. *Leyenda* (1985) era una ontería educada que rendía tributo a los cuentos de hadas sin más municiones que sus lujos de maquillaje y producción.

Este policial marca el ingreso de Ridley Scott a una temática secamente realista. Un policía debe cuidar a una testigo de un crimen. El policía es pobre y casado. La testigo es rica y bonita. El asesino es rico y malo. La testigo se enamora

del policía. El policía mata al asesino y se acuesta con la testigo. La esposa del policía se entera. El policía vuelve con la esposa. El policía es un pendejo.

El que la historia sea escueta no es grave. Lo grave es que lo que está detrás de ella también lo sea. Que los malos sean malos porque fruncen la cara o que la familia sea un valor supremo porque sí, son, por decir lo menos, ideas algo esquemáticas, que cuando intentan ser el soporte de un film de acción y de los móviles de las acciones de los personajes degeneran, inevitablemente, en el tedio. Un asesino que acecha a su víctima dejó de ser algo digno de suspenso desde el día en que la víctima era tan cándida que merecía que el asesino se llevara el final feliz. Tal vez por eso el suspenso debe ser condimentado con algo más y tal vez por eso Hitchcock, el referente inevitable del tema, se codeaba con el psicoanálisis. El crimen de por sí es aburrido en el cine, lo que entretiene es el grado de proximidad que guardamos con la víctima o con el asesino y lamentablemente para el Sr. Scott en esta película las víctimas son tan indiferentes, tan planas, que su proximidad, a un *Alien* mortífero e indescifrable nos provoca impaciencia, no preocupación o suspenso. Sería bueno que Ridley Scott recuperara sus bríos iniciales, si no como autor, al menos como director de calidad.

HECTOR CONCARI

PELIGRO EN LA NOCHE (Someone to watch over me) Estados Unidos. 1987. Dir.: Ridley Scott. Guión.: Howard Franklin. Prod. ejec.: Ridley Scott. Dir. fot.: Steven Poster, A.S.C. Disñ. prod.: Jim Bissell. Edic.: Claire Simpson. Disñ. vest.: Colleen Atwood. Reparto.: Joy Todd, C.S.A. Mus.: Michael Kamen. Prod. asoc.: Mimi Polk. Gerente prod.: Max Stein. Asis. dir.: Joseph P. Reidy (1º), Robert Yannetti (2º). Cóm.: John Koester. Asis. cám.: Alan Disley (1º), Candance Dewards (2º). Dec.

sets: Linda de Scenna. Edic. son.: Jim Shields. Mezcla son.: Gene Cantamessa. Dir. artis.: Chris Burian-Mohr. Util.: Art Shippee. Peinadas: Barbara Lorenz. Maquill.: Rick Sharp. Jefe lumin.: Jim Planette. Jefe tramoy.: Gregg Guellow. Gerente de locac.: Cliff T.T. Roseman. Microfonista.: Steve Cantamessa. Intérp.: Tom Berenger, Mimi Rogers, Lorraine Bracco, Jerry Orbach, John Rubinstein, Andreas Katsulas, Tony DiBenedetto, James Moriarty, Mark Moses, Daniel Hugh Kelly, Harley Cross, Joanne Baron. Comp. prod.: Columbia Pictures. Inglés, sub. espñ. Color. 35 mm. Dur.: 90 min. Distribuye.: M.D.F. Estreno: 05/10/1988.



Septiembre, de Woody Allen

Septiembre

Hace diez años el comediante Woody Allen sorprendió al mundo con un desliz llamado *Interiores*. La película comedia, para los incondicionales del *enfant terrible* del cine, que nos había hecho reír de la muerte, el sexo, la pareja y el sexo; al menos dos pecados, el primero, no incluir al director como protagonista y el segundo hablar en serio de lo que antes se había burlado (a saber, el sexo, la pareja, el sexo y la muerte). Los más incondicionales de los incondicionales optaron por defenderlo, no sólo porque *Interiores* con su historia de ambiente familiar cerrado, en el que un poco de oxígeno hace estallar conflictos reprimidos, era una excelente incursión en un nuevo estilo, sino porque con esa película se podía entrever que Allen siempre había hablado en serio de sus temas favoritos (ver supra) y que lo que cambiaba era el envase, no el producto.

La historia posterior pareció abonar esta teoría porque los dos polos de la carrera del director parecieron confluir en películas que combinaban ambas tendencias con una progresiva densidad reflexiva. Ya importaba poco, o más bien nada, que *Manhattan* fuera una comedia o que *Hannah y sus hermanas* un drama, o que Allen trabajara o no en *La rosa púrpura del Cairo*, todas ellas dibujaban un universo personal, discutible para algunos, pero en

todo caso válido, temática y expresivamente.

Esta introducción puede ser de utilidad a la hora de analizar **Septiembre** uno de los films más valiosos de la carrera del director y aquel en el que la depuración de los recursos expresivos alcanza su grado más elevado. Un grupo de personas en

un ambiente cerrado comienza a deshivaranar las relaciones que los unen, el miedo, el respeto, la atracción y el rechazo van configurando un mapa abarcador en el que las obsesiones de Allen dominan. Como siempre la película se entretiene en base al personaje más débil (Mia Farrow) en torno al cual circulan una madre hipérvital, una amiga solidaria pero igualmente débil, un enamorado torpe y el posible amor de un fracasado. No hay un solo plano exterior, el mundo sólo es conocido por los datos que nos dan los personajes. Este aislamiento (este ascetismo) le permite a Allen examinar de cerca la evolución de sus personajes en una intimidad pocas veces lograda.

Podríamos decir que no hay personajes nuevos en su obra, antes bien sus arquetipos progresan hacia una síntesis cada vez más abstracta: la debilidad tramposa, el fracaso que arrastra a los demás, la crueldad disfrazada de solidaridad, son temas que en mayor o menor medida dominaban toda la obra anterior. El progreso de **Septiembre** es hacerlos pasar a un primer plano, y dejar a sus protagonistas a merced de ellos. Lo curioso es la forma en que el director se mueve en torno a sus personajes. No hay piedad alguna. Tampoco condena. Parecería que el juicio se detiene ante la descripción y que Allen prefiriera alzarse de hombros a las cosas que suceden porque los seres humanos somos así y la suprema enseñanza moral está en el conocer.

se, y no en el predicar una diferencia que nos haga mejores. Este camino, iniciado en Manhattan y continuado en Hannah y sus hermanas parece llegar a una culminación en lo que constituye desde ya una de las obras más importantes de la década.

HECTOR CONCARI

SEPTIEMBRE (September). Estados Unidos. 1987. Guion y dir. Woody Allen. Prod. Robert Greenhut. Prod. ejec. Jack Rollins, Charles H. Joffe. Mus. Temas de Art Tatum, Cole Porter, Irving Berlin. Fot. Carlo Di Palma. Interp. Deiholm Eriekt, Mia Farrow, Elaine Stritch, Jack Warden, Sam Waterston, Dianne West. Comp. prod. Orion Pictures Corporation. Inglés, sub. esp. Color. 35 mm. Dur. 87 min. Distribuye. M.D.F. Estreno. 31.08.1988



Testigo, de Curtiss Hanson

Testigo

Día a día nuestra cultura cinematográfica se hace más limitada. Las cintas que se exhiben no muestran ningún criterio en su elección a no ser el comercial, y eso a ratos lo dudamos, pues nada explica la permanencia casi institucional de un *Dirty Dancing* y unas *9½ weeks*. Pero dejemos las quejas pues la cinta que nos ocupa tiene también su buen récord de permanencia, es por ello que lo que más llama la atención de éstas, reitero, permanencia indefinidas, fastidiosas e impredecibles, es que no son ni siquiera comercialmente buenas películas como por ejemplo *Terminator* o *The Secret of my Success*, ni tampoco taquilleras y mucho me-

nos visibles, esto vale para todos los casos antes mencionados.

Ahora bien, si de achaques se trata, es hora de volvernos a quejar de las traducciones, no sólo de la absurda que aparece en los subtítulos que libremente interpreta en 37.2 a la matín, que su señora tiene mal carácter, y no, pues se refería a la mujer que hace la limpieza en su casa, lo cual daba un toque de comicidad mayor. Hay otra que es peor pues atenta contra la unidad entre la obra y su título, a nadie se le ocurriría traducir a La Iliada como *Los cantos de los dioses olímpicos que narran dichas y desdichas*, es un absurdo, así, *Full Metal Jacket*, o la reciente *Frantic*, no dejan entrever las sutilezas que sus respectivos autores pretendieron dar a entender a través de sus títulos. Como Testigo estamos designando hoy a *The Bedroom Window*, y esto hay que aclararlo pues hay otros Testigos: *Witness*, de Peter Weir con Harrison Ford y *Eyewitness*, de Peter Yates con

William Hurt y Sigourney Weaver.

El director de *La ventana del cuarto*, es Curtiss Hanson quien también advierte ser el responsable del guión. Por experiencia sabemos que no es fácil cargar con el doble rol, y que son contados aquellos que lo han hecho dignamente, nombremos a mi juicio uno de los mejores: Lawrence Kasdan. Hanson no sólo se contenta con manejar una absurda cámara al comienzo de la cinta que se recrea en un monumento a Washington, y que en otro lugar se detendrá frente a un busto pequeño del mismo, como queriendo decir algo que tal vez se nos escapa por desconocer los detalles de la historia del país bendito por Dios, sino

que también muestra su inhabilidad en el primer diálogo sostenido por los protagonistas, donde no se transparenta el carácter de cada cual, el deseo, el secreto o el engaño.

Rubén Blades decía en *Sorpresas* algo así como: *A veces hablar resulta esencial pero otras veces es mejor callar, porque a veces hablar es un veneno mortal*. La ventana del cuarto parece regirse por este adagio, y como todos los thrillers eróticos lleva en su seno al secreto y a la pasión, recordemos *Body Heat*, *The Postman always rings twice* y *Prizzis' Honor*. Tratar de retomar paso por paso la trama de este film sería tan fastidioso como haberlo visto, sin embargo podemos detenernos a reflexionar en torno a la única escena que trata de hablar con imágenes, que se supone es la magia de este séptimo arte. Un maestro en estas lides es Ridley Scott quien nos comunica la masculinidad de la racionalidad del Alien o el insulto por la vía del origami en *Blade Runner*. La escena que nos ocupa es aquella en que los protagonistas discuten sobre la situación provocada por atestiguar en falso, él lo que había visto ella, de fondo está una pecera y la protagonista dice que no se va a involucrar. Diganos que Hanson nos pretende decir que la verdad es escurridiza, que como el agua se nos escurre entre los dedos, que la chica es tan escurridiza como un pez, y que por la condición líquida y frágil de la verdad, puede ser manipulada a sus anchas por aquel que aporta pruebas o que las obvia. Del resto no hay mucho más de qué hablar, a menos que nos vayamos por el camino de la sugestión. Ser testigo es una condición noble, usualmente se trata de alguien que posee una verdad que desencadenará una visión de la realidad totalmente diferente, se trata en el fondo de reflexionar en torno a la función específica que cumple el secreto. Así, detenernos en el papel que cumple la verdad según Hanson, es interesante: el protagonista es el único que lo sabe todo, que el pelirrojo es el malvado asesino, el móvil que lo impulsa a matar, la traición de su amante, la experiencia de la chica agredida, su condición de implicado, la miopía de la policía. ¡Basta, esto nos lleva a preguntarnos por qué era un ciudadano común! Sabe resolver situaciones que la policía no puede, y al parecer cumple mejor con el trabajo de ellos que con el suyo propio. Es el portavoz de la justicia, de la verdad magna y única.

Despierte Hanson, no es que quiera defender la posición de

Attenborough, pero las cosas son bien diferentes en este mundo cuando a usted se le ocurre luchar por la verdad. La paz, la justicia sólo son posibles cuando son impuestas por los organismos correspondientes, nadie puede imponer la suya aunque sea más real y conveniente... Nuestro personaje dice tener la razón, pero nunca da prueba, sólo a través de su empeño lo demuestra: ¿si el asesino muere al final, cómo sabe la policía que lo que cuenta el falso testigo es cierto? ¿Es que acaso, lo que está de fondo es que la verdad brilla por sí misma y que nunca cesa de manifestarse por más que se la quiera opacar? ¡Señor Hanson, por favor! Creo que últimamente no es el periódico su lectura cotidiana, creo que usted ignora la función social del secreto, sin él no podríamos juzgar nada: es un secreto la subida del dólar, lo de Blanca, que Superman es Clark Kent, que los secretos no son secretos, que la secretaria de Dexter a bien lleva su nombre. Hay muchos secretos pero su peculiaridad es que quien se empeña en divulgarlos la pasa mal. Por eso la gran crítica pasa por aquí: ¿qué visión del mundo nos quiere vender señor Hanson? ¿creo usted que la raza humana alcanzó la actual capacidad craneana para desperdiciarla en esto? El mensaje es excesivo y gazmoñamente moralizante: la justicia debe ser ayudada, la verdad defendida, los malos asesinados... Si la policía desconoce su trabajo, un civil debe enseñárselo.

Por último, vale la pena compararla con otras que en su género, si se han adentrado en aguas más turbulentas y profundas: la maldad de Kathleen Turner en *Body Heat* y *Prizzis' Honor*, en ambas se maneja la desfachatez, el ingenio para no dejar testigos, la manipulación de la verdad, el pisoteo de la inocencia y la justicia; la sensualidad de Jessica Lange en *The Postman always rings twice*, quien al igual que en el caso anterior usa la seducción que provoca la pasión desmedida, la alucinación de lo real, como el arma más letal. En estos casos siempre nos queda el consuelo de la reflexión ética pues el mundo no es gratificante, ni justo, ni bueno, ni verdadero. Terminó así, con una invitación: si usted lector sabe algún secreto, divúlguelo, vaya a los medios de comunicación, denuncie su descontento, exprese su malestar. Diga todo lo que sienta y padezca, y luego cuénteme a cuál celda fue a parar, con cuál funcionario se tuvo que entrevistar; no por nada, sino para aclarar ese pequeño

mal entendido que ellos no habrían podido resolver sin su preciada ayuda...

RHAYDA GUZMAN

TESTIGO (The bedroom window). Estados Unidos, 1987. *Guión y dir.*: Curtliss Hanson. *Prod.*: Martha Schumacher. *Mus.*: Michael Shrieve, Patrick Gleeson. *Intérp.*: Steve Guttenberg, Elizabeth McGovern, Isabelle Huppert. *Comp. prod.*: De Laurentis Entertainment Group. Inglés, sub. espñ. Color. 35 mm. *Dur.*: 90 min. *Distribuye.*: Blancica. *Estreno.*: 13-07-1988.

Walker

La mayor parte de las películas merecen ser vistas aunque sea una sola vez, pues siempre hay algo que aprender, aun de productos tan deleznable como **El ataque de los tomates asesinos**, **El rebaño de los ángeles** o **Rambo**. Son muy contadas las cintas absolutamente desprovistas de mérito, hasta el punto de hacer que uno deseara no haberlas visto nunca, ni una sola vez. En ese renglón sólo se inscriben poquísimos trabajos de extrema carencia de valor, como **Profesión: vivir**, **Atracción fatal** y **Flores en el ático**.

Por otro lado, cada quien tiene sus preferencias acerca de los films que pueden ser vistos dos veces: según los gustos, a lo mejor figuran aquí trabajos como **Casino royale**, **La terraza** o **Macu**. Asimismo, existe el selecto grupo de las que pueden ser vistas muchas veces, como quizás **El tercer hombre**, **Bonnie and Clyde**, **Pequeña revancha** y **Brazil**. Por último, cada quien guarda en lo íntimo de su espíritu una especie de escondido cielo personal donde habita el puñado de películas que pueden ser vistas todas las veces. Es posible que allí estén **La quimera del oro**, **El ciudadano Kane**, **Los siete samurais**, **Annie Hall** o **El expreso de la muerte**.

Walker es un raro caso de obra que no es que *pueda*, sino que *debe* ser vista dos veces. O, para emplear una expresión más rotunda, *tiene* que ser vista dos veces, si se desea llegar a una comprensión cabal de ella. Esto tiene su causa en el uso sistemático de una dosificación paulatina, medida con exquisito cuidado, de los elementos significativos y dramáticos, a lo largo de la narración. Esta insistencia casi patológica del realizador Alex Cox por introducir muy poco a poco las líneas temáticas y expresivas, produce el resultado angustioso de que uno caiga conscientemente en cuenta de las cosas, cuando hace ya rato que se las están diciendo. Y que experimente entonces cierta incomodidad, pensando en cuántas alusiones "susurradas", por decirlo así, se ha perdido



Walker, de Alex Cox

hasta el momento, aunque sea probable que de modo inconsciente e indirecto si las haya captado. La consecuencia forzosa de esto es que hay que ver la película por segunda vez, poniendo una atención especialmente aguda en los detalles, para sacarse el clavo y quedar tranquilo.

La anécdota histórica real que sirve de base a la trama, así como la trama misma, son ambas de una limpidez sin recovecos, aparentemente. Pero tal vez sólo aparentemente. A mediados del siglo pasado tuvo gran auge en los Estados Unidos la llamada doctrina del *destino manifiesto*, según la cual esa nación, por sus condiciones de composición étnica, potencial económico y moralidad puritana, estaba llamada a conformar y dirigir un imperio continental al inicio, hemisférico luego y planetario finalmente, todo ello por el bien de la humanidad. La doctrina de marras dio como fruto la conquista, anexión, compra o protección de territorios tan extensos y variados como Arizona, Colorado, Montana, Nevada, California, Nuevo México, Texas, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Panamá. Todos ellos, curiosamente, con nombres en castellano que todavía conservan. Otros, como Alaska, Hawái y Samoa, también fueron incorporados en esta misma época, a pesar de que sus nombres no estuvieran en castellano. William Walker fue un fanático creyente en la doctrina del destino manifiesto y, financiado por el tristemente célebre magnate Cornelius Vanderbilt, emprendió una expedición para civilizar (esto es, norteamericanizar) a Centroamérica, con el látigo en una mano y la Biblia en la otra. Este híbrido de filibustero y predicador dejó a su paso una estela de cadáveres en México y Nicaragua, llegando a controlar este último país en 1855, autoproclamándose Presidente en 1856. En 1857 fue derrocado, pero ello no impidió que continuara su tarea civilizatoria, matando

centenares de *nativos* en nombre de Jesucristo y de la cultura, hasta 1860, cuando los degenerados *nativos*, en un arranque de salvaje ingratitud, lo fusilaron en Honduras.

Walker estaba loco, sin duda, pero esto se hizo evidente sólo en la medida en que su poder fue creciendo. En principio, nadie mete en un manicomio a un ultrasuperpuro profesional que no se cansa de predicar la limpieza de sangre y la necesaria hegemonía que el destino reserva a los blancos de su país. A lo sumo, se dirá que es un muchacho moralista algo exagerado a quien no hay que tomar demasiado en serio, y mucho menos encerrar con camisa de fuerza en un cuarto de paredes acolchadas. Para cuando el candidato tiene un ejército tras de sí y empieza el baño de sangre, ya no hay manera de detenerlo hasta que lo fusilan en Honduras o se suicida en un bunker de Berlín. La ya citada técnica de dosificación paulatina de los efectos logra que en el espectador se dé el mismo proceso, pues al principio sonreirá con benevolencia delante de ese predicador, que es incluso simpático dentro de sus extravagantes manías de limpieza y disciplina. Hasta que se pone a limpiar a Centroamérica, destripando ancianos, mujeres y bebés con impecable disciplina, y entonces la benévola sonrisa se trueca en horror.

La técnica aludida permite muchas insospechadas transiciones. La película parece muy seria al principio, con todos esos señores decimonónicos discurriendo acerca de las conveniencias morales, religiosas, económicas y culturales. Después se hace cómica, cuando los señores se vuelven payasos de una guerra colonizadora de opereta, con sombreritos de cascabels y sonrisas pintadas. Por último, lo cómico se hace tétrico, cuando los payasos se dedican a pintarse sus falsas sonrisas

con rojo de sangre. Del mismo modo, la película se presenta al comienzo como un relato histórico más, erudito hasta el aburrimiento, pero conforme avanza va mostrando primero una cierta intemporalidad, como estudio genérico del fanático megalómano de todas las épocas, hasta mostrar su auténtico objetivo, que es referirse al fanático megalómano de nuestro propio tiempo. En el itinerario de esta progresiva revelación van apareciendo incongruentes objetos actuales, como ejemplares de *Time* y *Newsweek* en manos de Walker, una computadora en la oficina de Vanderbilt, un flamante Mercedes-Benz o un helicóptero estruendoso enviado por el Pentágono. Para cuando aparece en pantalla ese fervoroso creyente en la ética protestante y la supremacía blanca, que es el Presidente Reagan, ya el espectador ha comprendido la contemporaneidad de esta cinta sólo aparentemente simple y sólo aparentemente histórico-erudita.

Walker es un raro producto de la cooperación norteamericano-nicaragüense. Pudo haber caído en un insoportable pedagogismo izquierdoso y no lo hizo, logrando presentar en cambio una denuncia aguda del imperialismo actual y una penetrante visión de lo histórico, en un film emocionante, ágil e inteligente. Fue muy correctamente filmada y espléndidamente actuada, no sólo por las figuras que tienen a su cargo meras apariciones de camafeo, como Marlee Matlin y el gran Peter Boyle, sino sobre todo por el protagonista principal, Ed Harris. En suma, que Walker debe ser vista dos veces, para captar plenamente las sutilezas de comedido estilo, y puede ser vista muchas veces, por razones de simple disfrute cinematográfico.

PEDRO JOSE MARTINEZ

WALKER. Nicaragua. Estados Unidos, 1987. *Dir.*: Alex Cox. *Guión*: Rudy Wurlitzer. *Prod.*: Lorenzo O'Brien, Angel Flores. *Mus.*: *Prod. ejec.*: Edward R. Pressman. *Prod. Asoc.*: Debbie Diaz. *Mus.*: Joe Stimmer. *Son.*: Richard Beggs. *Edic.*: Carlos Puente. *Alex Cox*. *Dir. seg. unid.*: Miguel Sandoval. *Dir. fot.*: David Bridges. *Dist. prod.*: Bruno Rubeo. *Vest.*: Pam Tait. *Casting*: Victoria Thomas. *Miguel Sandoval*. *Asis. dir.*: Mary Ellen Woods (1°), Miguel Lima (2°). *Mezcla son.*: Peter Glos. *Sop.*: David Batchelor. *Dir. artis.*: Cecilia Montiel, Jorge Sainz. *Dec. set.*: Bryce Perrin. *Maquill.*: Morag Ross. *Peinados*: Miri Ben-Shimon. *Script superv.*: Mario Cisneros. *Intérp.*: Ed Harris, Richard Masur, Rene Auberjonois, Keith Szarabajka, Sy Richardson, Xander Berkeley, John Diehl, Peter Boyle, Marlee Matlin, Alfonso Atau, Pedro Armendáriz, Roberto López Espinoza, Blanca Guerra, Gerni Graham, William O'Leary. *Comp. prod.*: Una producción Edward R. Pressman en asociación con INCINE (Nicaragua). *Espa. Adoltingles* sub. espñ. Color. 35 mm. *Dur.*: 90 min. *Distribuye.*: Blancica. *Estreno.*: 10-08-1988.

Cine Canadiense

ALBERTO VALERO

Variada y reveladora de un joven cine que todavía se esfuerza por consolidar un perfil propio ha sido la muestra de seis largometrajes canadienses exhibida en Caracas a mediados de agosto.

Como el país mismo, la cinematografía enfrenta en aquel gigantesco país-continente el reto de una integración económica y cultural, dificultada precisamente por lo reciente de las migraciones que en él han buscado refugio, la magnitud de sus territorios y, desde luego, una vecindad incómoda que presenta incluso, según los más extremistas, el riesgo de la desaparición del Canadá como estado soberano.

Es un cine que apenas ha alcanzado la mayoría de edad y camina aún con las muletas de un amparo gubernamental gracias al cual puede, en ocasiones, traspasar las barreras de los consorcios estadounidenses que controlan la distribución de los productos locales.

Y, por añadidura, se trata de un cine en el que se dificulta descubrir los rasgos propios de la tan trajinada identidad nacional, que quizás consista en la sobreimpresión y entrelazamiento de las culturas centro-europeas, sajonas e indígenas que coexisten en tan vasto y casi deshabitado territorio.

El medio natural es personaje activo en las películas mostradas en la Sala Benacerraf: *La Zorra Gris* de Philip Borsos, se desarrolla en la Columbia Británica a principios de siglo, cuando comienza a

operarse la transición a una sociedad más urbanizada; en *Leallades* de Anne Wheeler, la realidad geográfica y el entorno étnico actúan como detonadores de la crisis que vive la pareja protagonista; y *Henry* de Francois Labonté transcurre en una villa de la provincia de Quebec.

El ingrediente psicológico está presente en casi todas las producciones: en el film de Borsos ya citado, donde con fino humor se presenta el drama laboral del asaltante de diligencias que debe adaptarse a una realidad más moderna; y en la obra de Robert Menard, *Una Jornada en Taxi*, donde otro expresidario busca la venganza en las calles de Montreal y concluye estableciendo una amistosa relación con el chofer que funge de cómplice involuntario.

Pero sobre todo en *Bach y Bottine* de André Melancon y *La Mujer del Hotel* de Lea Pool, esa indagación en la vida emocional de los personajes, alcanza una mayor calidad cinematográfica.

Bach y Bottine mereció numerosos galardones en festivales de temática infantil y juvenil en el mundo entero. Y con razón, porque el vínculo que delinea su director entre la pequeña Fanny, huérfana y desvalida, y Jean-Claude, el muchacho organista, está realizado con suma dignidad rozando apenas la tentación del melodrama.

Buena parte del éxito reside en los jóvenes actores, comediantes natos que con gran

sencillez nos arrastran a su drama íntimo en que el elemento musical y plástico juega papel preponderante.

Igual sucede en el largometraje *La Mujer del Hotel*, quizás lo más interesante de la semana canadiense, aunque la menos local de las películas presentadas.

Lea Pool no oculta sus influencias: Resnais, el suizo Daniel Schmidt, el belga André Delvaux, es decir la más conspicua francofonía, en un film con pretensiones, barroco, de ritmo letárgico.

Tres personajes se tropiezan en un hotel de Montreal y sus vidas se confunden con la trama que la heroína, una cineasta del lugar, trata de llevar a la pantalla; la idea original se transforma, e igualmente el personaje y la intérprete ya no serán los mismos a la calda del telón.

La inclusión de *La Mujer del Hotel*, de 1984, nos ha permitido, pues, conocer a una de las figuras más interesantes del cine canadiense y femenino, en general, que insistiría dos años más tarde, en *Anne Trister*, con un argumento bastante próximo en el que el ingrediente semítico vuelve a combinarse con la angustia de una artista —pintora, en este caso—, ante la carencia de raíces y el escepticismo sobre su necesidad.

En resumen, este primer contacto con el nuevo cine canadiense es meritorio por partida doble: como expresión de una industria que sólo con grandes dificultades accede a

las pantallas internacionales debido a limitaciones de distribución, en un país donde circunstancias similares nos impiden conocer el progreso cinematográfico de otras naciones.

Una segunda muestra sería, por ello, recomendable en breve plazo...

FICHAS TÉCNICAS

LA ZORRA GRIS 1988. Dir.: Philip Borsos. Prod.: Peter O'Brian. Guion.: John Hunter. Edic.: Frank Irvine. Fot.: Frank Tidy. Mus.: Michael Conway Baker. Intérrp.: Richard Farnsworth, Jackie Borroughs, Ken Poque. Inglés, sub. esp. Color. 35 mm. Dur.: 110 min.

UNA JORNADA EN TAXI 1985. Dir. y prod.: Robert Ménard. Guion.: Roger Fournier. Edic.: Marcer Pothier. Fot.: Pierre Mignol. Intérrp.: Jean Yanne, Giller Renaud. Francés, sub. esp. Color. 35 mm. Dur.: 90 min.

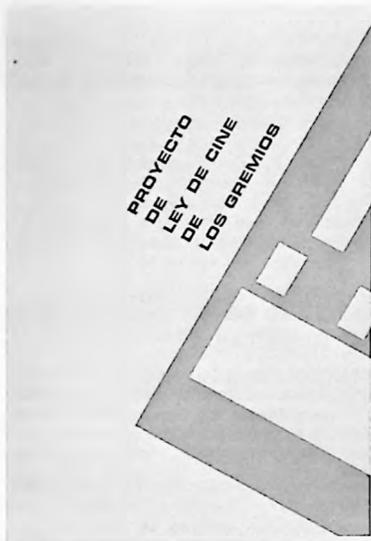
LA MUJER DEL HOTEL 1984. Dir.: Léa Pool. Prod.: AGPAV. Guion.: Léa Pool, Michael Langlois. Edic.: Michael Arcand. Fot.: Georges Dufaux. Mus.: Yves La Ferrière. Intérrp.: Paule Baillargeon, Luise, Marleau, Marthe Turgeon. Francés, sub. esp. Color. 35 mm. Dur.: 87 min.

HENRI 1985. Dir.: Francois Labonté. Prod.: Telefilm Canada. Guion.: Jacques Jacob. Edic.: André Corrivau. Fot.: Michel Caron. Mus.: Denis Larochelle. Intérrp.: Eric Brisebois, Jacques Godin, Marthe Turgeon. Francés, sub. esp. Color. 35 mm. Dur.: 92 min.

LEALTADES 1985. Dir.: Anne Wheeler. Prod.: William Johnson. Ronald Lillie. Guion.: Sharon Riis. Edic.: Judy Krusansky. Fot.: Vic Sarin. Intérrp.: Kenneth Welsh, Tancoo Cardinal, Susan Woodbridge. Francés, sub. esp. Color. 35 mm. Dur.: 96 min.

BACH Y BOTTINE 1986. Dir.: André Melancon. Prod.: Rock Demers. Guion.: Berardette Renaud, André Melancon. Fot.: Guy Dufaux. Mus.: Pierick Hoody. Intérrp.: Mahée Paiement, Raymond Legault, Harry Marciano. Francés, sub. esp. Color. 35 mm. Dur.: 90 min.

En pro de la Ley de Cine



Nuevamente se insiste en la revisión y aprobación de la Ley de Cine. El proyecto de Ley de Cine de los gremios data de junio de 1979 cuando fue introducido en la Comisión de Economía del Senado de la República. Posteriormente, en 1980, se iniciaron las conversaciones del Foro Cinematográfico que dieron lugar a la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine) en 1982. Una tregua se abre nuevamente ante las inmediatas posibilidades que este organismo mixto público-privado ofrece. Hoy, el aumento acelerado de los costos de producción y los innumerales problemas por los que atraviesa el cine nacional evidencian una vez más la necesidad de aprobación de una Ley que regule y proteja nuestra cinematografía. A propósito citamos un fragmento del artículo escrito por el cineasta Oscar Lucien, publicado en el diario El Nacional el día 24

de septiembre: ... Los cineastas, por nuestra parte, si bien hemos estado conscientes de la necesidad de un ordenamiento jurídico que oriente, regule y estimule la actividad, como lo testimonian los distintos encuentros, jornadas y congresos para producir materiales que orienten en este sentido, y que tiene su máxima expresión en el llamado proyecto de Ley de Cine de los Gremios ... hemos escudado nuestro esfuerzo en la asumida necesidad de producir las normativas necesarias para el desarrollo del cine, pero, por otra parte, y esto es fundamental, en la imperiosa necesidad de hacer películas, de hacer —como efectivamente se ha hecho— del cine venezolano una realidad contundente. Esto último ha traído como consecuencia inmediata que se dejara de lado la acción estratégica de lograr la ley, a cambio de soluciones más pragmáticas que permitieron realizar algunas películas en condiciones de marcada precariedad...

Remitimos al lector al artículo *Con la ley hasta el fondo*, de Ambretta Marrosu, publicada en *Encuadre* N° 9, diciembre 1986.

Antonieta Colón, protagonista de *MEDIODÍA*.



Rafael Straga estrena *Mediodía*

Basado en el cuento *Atarigua 3* de Juan Páez Avila, Rafael Straga ha culminado *Mediodía*, un cortometraje de ficción, fil-

mado en Carora, donde la resequead de la tierra y la sequía dan origen a la trama principal del corto.



Participantes de los Cursos.



Clausura del Curso de Apreciación Cinematográfica.

Un decenio de actividad cineclubística

El Cine Club Ingeniería de la Universidad de Carabobo está de aniversario. Desde este Noticiero valoramos la labor desarrollada sin interrupción, lo que les ha ganado el respeto por parte de las autoridades universitarias quienes les están brindando el apoyo necesario para robustecer y ampliar la actividad.

Motor de este esfuerzo es Douglas González, a punto de culminar su carrera de ingeniero. Hace años, en Caracas, inició González la actividad en el Cineclub *Los Descamisados* para continuarla luego en el Estado Carabobo.

La variada programación del Cine Club de Ingeniería durante el año ha incluido cine venezolano de corto y largometraje, cine hindú, japonés, italiano y norteamericano. Venezuela, un rostro cotidiano, corresponde a la programación de octubre y noviembre con una serie de cortometrajes que muestran el rostro de un país que por su cotidianeidad pasa desapercibido a la mayoría. La formación de la colección de libros y revistas de cine, el archivo hemerográfico, cursos de apreciación cinematográfica y fotográfica y talleres diversos para los integrantes del cineclub y público, especialmente estudiantil. Anuncia González con satisfacción que dichos cursos han favorecido el nacimiento de nuevos centros en la región.

El INPREC estrena Directorio

El Directorio Saliente del Instituto de Previsión Social del Trabajador Cinematográfico y Afines invitó a la toma de posesión del nuevo Directorio, el cual está constituido por Rafael Briceño (Presidente), Luis Lamana (Vicepresidente), Iraida Tapia (Tesorera), Fernando Aranguren (Vicetesorero) y Héctor Moreno (Secretario).

Subsidio para Cortometrajes

La Comisión de Cultura del Concejo Municipal de Caracas presidida por la concejal Cecilia Olavarria, dio a conocer el veredicto de los ganadores que optaron al subsidio para cortometraje venezolano 1988.

Los ganadores son: *Ese es el rostro, mi amor* de René Chamorro; *La puerta de Yajaira* González; *Joligud* de Augusto Pradelli; *Y no se casaron, y no tuvieron hijos, y no fueron felices para siempre* de Jonny Semeco; y el documental del cineasta Ivor Cordido sobre la obra del maestro Rómulo Gallegos *Sobre la misma tierra* y titulada *Wniasus Wuimaim*.

El jurado designado por la Comisión de Cultura del Ayuntamiento caraqueño para que se encargara de seleccionar a los cortometrajes, estuvo integrado por María Helena Ascanio, Noel González y Ricardo Tirado.

Premio Ambiental Humboldt 1988-1989

Bajo el tema *La conservación y promoción de los Parques Nacionales y los Monumentos Naturales de Venezuela* está abierto el concurso del Premio Ambiental que premiará los mejores trabajos audiovisuales con un mensaje ambientalista.

El premio a la Mejor Realización es de Bs. 70.000. Mejor Tema es de Bs. 30.000, además entregarán ocho menciones especiales. El Comité Organizador está constituido por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales (ILDIS), Ministerio del Ambiente y de los Recursos Naturales Renovables (MARNR), Comisión del Ambiente del Congreso de la República, Instituto Nacional de Parques (INPARQUES), Fundación Academia de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión, Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) y Asociación HABITAT.

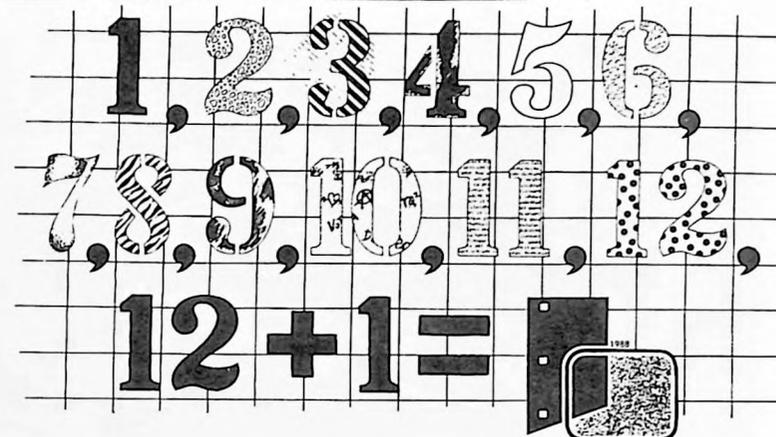
XIII Festival Internacional del Cine Super 8 y Video

Del 23 al 27 de agosto se celebró en Caracas el Festival Internacional de Cine Super 8 y Video, para continuar del 28 de agosto al 1 de septiembre en el Museo Francisco Narváez, en Porlamar.

Carlos y Lisette Castillo, organizadores del Festival presentaron en rueda de prensa a los invitados internacionales que asistieron al encuentro. Entre ellos Mara Pigeon, de Bélgica; Heinz Hermanns, de Alemania; Mark Titmarsh de Australia; Denis Laplante, de Quebec; Julián Tenorio, de Colombia y Bob Barkow, de Estados Unidos. Concuraron 39 películas Super 8 de 9 países y 47 videos de 11 países.

La programación en Caracas se efectuó en la Cinemateca Nacional y en la Casa Rómulo Gallegos, en esta última se dictaron conferencias y foros que provocaron la reflexión en torno a la realización cinematográfica, destacándose Carlos Castillo y Aquilino José Mata en la charla: *Super 8 versus crisis video*; Ricardo Tirado y Alberto García analizaron las posibilidades que tienen los cineastas de comercializar sus películas; Julio Sosa disertó sobre la crisis económica que atraviesan los cineastas que trabajan formatos de 16 y 35 mm. Julio Miranda y Fernando Rodríguez en torno a la crítica cinematográfica; Rómulo Guardia y Víctor Rodríguez: *8 Super Clips un video clips*.

El Jurado de Video integrado por Juan Santana, Gonzalo Ungaro y Vicenzina Marotta y Kiara, Luis Armando Roche y Julio Sosa, en películas dieron el siguiente veredicto:



Caracas
22 al 27 de Agosto
Cinemateca Nacional y
Casa Rómulo Gallegos

Porlamar
28 al 1º de Septiembre
Museo
Francisco Narváez

Festival
Internacional
del nuevo cine
Super 8 y Video

Por la continuidad de su obra; Nela Ochoa-Venezuela; *Por la calidad de la realización y el manejo del humor*: Jean Marck Roy-Quebec por su video: *Hand Up*; *Por el uso de la TV como un medio de aproximación a una realidad*: Luis Ospina-Colombia; por *Ojo y vista pelagra la vida del artista*.

Asimismo, en la misma categoría, de videos, el jurado decidió otorgar las siguientes menciones: *Por su excelente documental sobre el arte*: Fernando Calero; *Por el desarrollo experimental*: David Clark y

Robert Hamilton; *Por su visión plástica*: Oscar Molinari.

Mientras que en Super Ocho se anunció: *Tres mejores películas*: *Der General* de Schmelz Dahin (Alemania); *Tell me moving* de Jef Mas Mahon (USA); *Wollan TV* de Michael Lombert (Bélgica). *Menciones*: Dirección: *Desierto*; Producción: *Holly weir de Sporrel*; Actuación: *Desierto*; *Fotografía*: *Wollan TV* de Lombert; Música: *Der General*; Montaje: *Walid 2* de Voelkers. *Mención especial*: *Trompe L'œil* de Silvia Briceño y Alfredo Sánchez; *No hay mar que por bien no venga*, de Carlos Castillo.

45 Muestra Internacional de Cine de Venecia

León de Oro (máximo galardón) a *La leyenda del Santo Bebedor*, de Ermanno Olmi.

León de plata: *Viaje en la Neblina*, de Theo Angelopoulos.

Mejor Actriz (Ex-aequo): Shirley MacLaine por su trabajo en *Madame Sousatzka* de John Schlesinger, y a Isabelle Huppert por *Un asunto de mujeres* de Claude Chabrol.

Mejor Actor (Ex-aequo): a Don Ameche y Joe Mantegna por sus actuaciones en el film *Las cosas cambian*, de David Mamet.

Mejor Guión: *Mujer al borde de una crisis nerviosa*, de Pedro Almodóvar.

Mejor Banda Musical: Pablo Milanés, José María Vitier y Gianni Nocenzi por *Un hombre muy viejo con unas alas enormes*, de Fernando Birri.

Querido Gorbachov, de Carlo Lizzani obtuvo la *Medalla de oro* del presidente del Senado Italiano.

El Gran premio Especial del Jurado para Campo de Thiaroye de Sembene Ousmane y Thierno Faty Sow.

León de Oro a Joris Ivens por toda su obra cinematográfica.

La leyenda del Santo bebedor, de Ermanno Olmi



Mención Especial para Ardiente Secreto, de David Everts.

Mejor Fotografía (por unanimidad) a Vadim Jusov por *Cerny Monach*, de Ivan Dichovicny.

Mejor Escenografía y Vestuario: para Bernd Lepl por *Ardiente Secreto*.

El Jurado de diez miembros, presidido por el cineasta Sergio Leone, estuvo integrado por María Julia Bertotto, directora artística (Argentina); Klaus Eder, crítico (RFA); Hannah Fischer (Canadá); Gilbert de Goldschmidt, productor (Francia); Adoor Gopalakrishnan, director (India); Natalia Riasamseva, guionista (URSS); Harry Dean Stanton, actor (USA); Lena Olin, actriz (Suecia); Lina Wertmuller, directora (Italia).



Carmen Luisa Cisneros en el Curso de Apreciación Cinematográfica, Valencia.

Programa Docente

La Coordinación de Cine y Fotografía dentro de su Programa Docente ha dado inicio este año a los Cursos de Apreciación Fotográfica, los cuales tienen la finalidad de introducir al espectador común en aspectos de la historia, lenguaje y oficio de este medio a través de las materias: Historia de la Fotografía Mundial; Historia de la Fotografía Latinoamericana; Iniciación a la Apreciación Fotográfica; Semiología de la Imagen; El poder de la Imagen y Testimonio de fotógrafos reconocidos en torno a su obra; fortaleciendo así una visión crítico-participativa. Los Cursos están dirigidos a Centros de Cultura de todo el país que manifiesten su interés en la fotografía y así lo soliciten a la Coordinación de Cine y Fotografía.⁽¹⁾

A su vez se prosigue en iguales objetivos con la actividad de los Cursos de Apreciación Cinematográfica, 11 este año repartidos entre las ciudades de Caracas, Valencia, Maracay, Trujillo y Mérida, dictados durante los fines de semana con una duración media de 64 horas-clase.

En cuanto a los Talleres, durante este año contamos con la realización exitosa de un Taller de Fotografía sobre Reportaje Gráfico bajo la guianza de Luigi Scotto, dirigido a la población de reportajes gráficos y afines; un Taller Audiovisual para Niños de Maracay (al cual se hace referencia más ampliamente en este número de *Encuadre*) y un Taller de Realización Cinematográfica donde un grupo de alumnos se ejercitaron en las diferentes disciplinas (Guión, Investigación, Producción, Fotografía, Sonido, Dirección y Montaje) para la realización de un cortometraje documental sobre la infancia abandonada.

(1) Aquellos interesados (Centros de Cultura, Cine clubes u otros), en recibir nuestros Cursos o Talleres pueden solicitarlo por escrito a esta Coordinación. Para mayor información comunicarse a los telef.: 42.96.93 - 41.86.42.

Programa de Difusión

La difusión del cine y la perspectiva de formar espectadores más conscientes y críticos del fenómeno fílmico, siguen siendo objetivos primordiales en la labor que realiza la Coordinación de Cine y Fotografía del CONAC a través de su Programa de Difusión.

El sistema de alquiler y préstamo de películas en 16 mm. se continúa llevando a cabo, positivamente, a través de los centros inscritos a nuestro servicio en cantidad de cine-clubes, organizados y activos. En lo que va de año, tenemos unos 35 nuevos centros que cuentan con nuestro servicio, y de los cuales sólo 7 pertenecen a la región capital. El resto, se ubican en regiones del interior del país. Esto último resulta de especial interés para nosotros, y es satisfactorio lograr llevar cine, a veces, hasta sitios en donde apenas (y afortunadamente, según los mismos solicitantes) logra entrar la imagen de TV, por lo que la imagen filmada se convierte en valiosa alternativa para la vida social y cultural de la zona.

Por otra parte, de las casi 700 programaciones efectuadas este año, cabría destacar que un buen número de ellas iban dirigidas a público infantil, y es poco el material venezolano de que disponemos para suplir ese tipo de demanda.

Para aquellas personas o grupos pequeños que por motivo de estudios, trabajo, investigación, etc., requieran ver alguna de las películas de nuestra filmoteca, nuestra coordinación ofrece servicio de proyección en un cubículo dispuesto para tal fin, a petición de la(s) parte(s) interesada(s), siempre y cuando la solicitud se haga con la debida antelación. Para mayor información, pueden llamar a los teléfonos 41.86.42 y 42.96.93.

1988 PELICULAS MAS SOLICITADAS DEL NAC

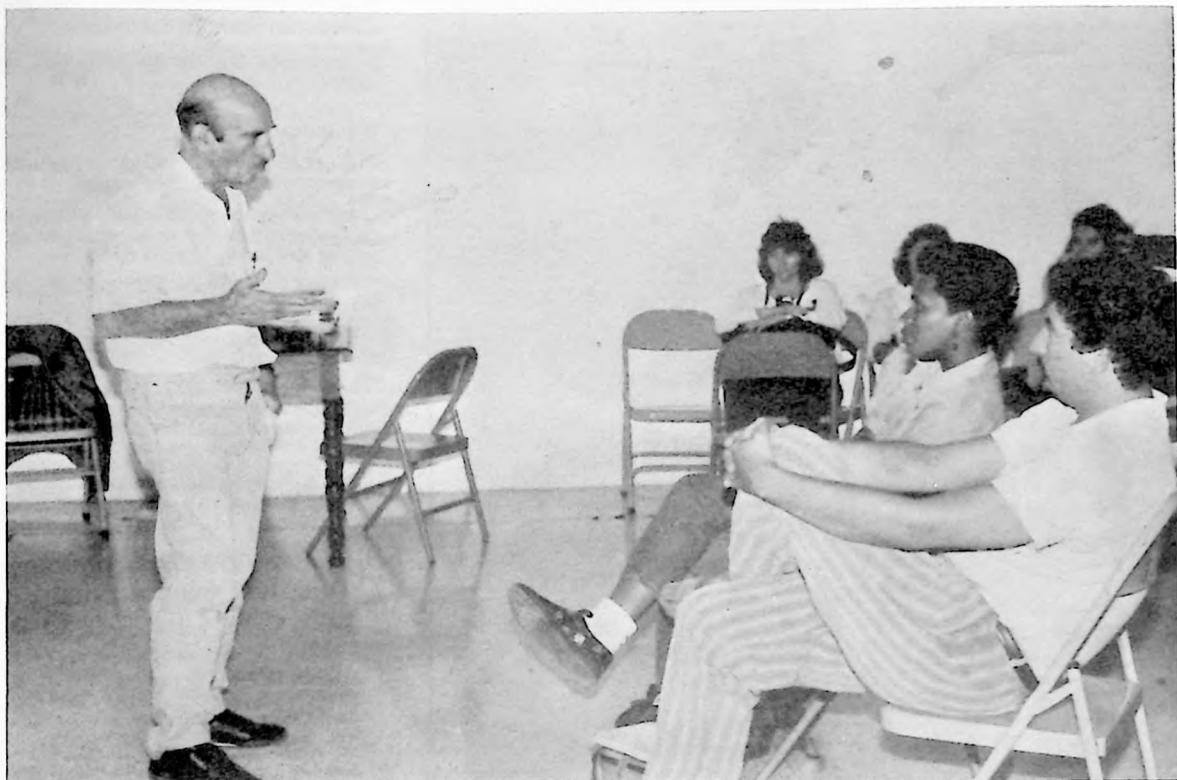
1. **El Afinque de Marin** - Jacobo Penzo
2. **La Historia de Un Caballo que ora Bien Bonito** - Leopoldo Ponte
3. **Wanadi** - Armando Arce
4. **Caño Mánamo** - Carlos Azpúrua
5. **Mayami Nuestro** - Carlos Oteyza
6. **Armando Reverón** - Edgar Anzola
7. **Yo Hablo a Caracas** - Carlos Azpúrua
8. **El Sueño de los Hombres** - Armando Arce
9. **Un Cuento a la Orilla del Mar** - Isabel Urbaneja
10. **El Monstruo de un Millón de Cabezas** - Olegario Barrera
11. **Panchito Mandefuá** - Luis Rosales
12. **La Entrevista** - IV Taller de Realización Cinematográfica del CONAC
13. **Papagayo** - Leopoldo Ponte
14. **El Extranjero que Danza** - Manuel De Pedro
15. **Gente de Moto** - V Taller de Realización Cinematográfica del CONAC

CANADIENSES:

1. **Crac**
2. **Remando Hacia el Mar**
3. **Tchou-Tchou**
4. **E**
5. **Boomsville**
6. **Vecinos**
7. **La Liebre y la Tortuga**
8. **Ratón de Campo y Ratón de Ciudad**
9. **La Casa que Juan Construyó**
10. **The Animal Movie**

NUEVOS TITULOS:

1. **Algunas preguntas a las mujeres** - Jacobo Penzo
2. **Allá al final del camino** - Edgar Narváez
3. **Amazonas, el negocio de este mundo** - Carlos Azpúrua
4. **El árbol malvado de Tom Browning** (1925)
5. **Arisemendi** - Harel Calderón
6. **Arte Constructivo venezolano** - Manuel de Pedro
7. **El caballo de hierro** - John Ford
8. **Detrás de la noticia** - Carlos Azpúrua
9. **Donde no llega el médico** - Jesús Enrique Guédez
10. **Movimiento cooperativo en Barquisimeto** - Jesús E. Guédez
11. **Orinoco: el señor de las aguas** - Carlos Oteyza y Freddy Veliz
12. **Tisure** - Andrés Agustí



Luigi Scotto en el Curso de Apreciación Fotográfica, Maracay. (Foto Nelson Escalona)

Participantes del Taller de Cine, Maracay. (Foto Nelson Escalona)





V Encuentro Nacional de Cine Super 8

La Secretaría de Cultura del Estado Aragua convocó a los cineastas a participar en el V Encuentro Nacional de Cine Super 8, celebrado en la ciudad de Maracay del 8 al 11 de septiembre. El jurado integrado por María Helena Ascanio, Bernardo Rotundo, Keismer Vargas, Carlos Azpúrua y Santiago Rojas otorgó el *Gran Premio*, consistente en diez mil bolívares y diploma a José Avendaño por su película *Círculo Negro*. Las menciones (seis mil bolívares y diploma) fueron para Zapara, isla de pescadores, de Augusto Pradelli (documental), *Círculo Negro* (animación), *Isabel se relaja*, de Diego López (experimental) y *Tránsito de Sombras*, de Simón Petit (ficción).

El Jurado entregó también el *Premio Secretaría de Cultura del Estado Aragua*, destinado siempre a un realizador araguayo. En esta ocasión lo obtuvo Daniel Peña por su film *Fuera de lugar*.

Semana de Venezuela en Brasil

Organizada por el Consulado de nuestro país en Rio y la Asociación Civil de Venezuela Siempre de la Escuela de Artes de la Universidad Central, se organizó, junto a otras áreas culturales, un variado programa que incluyó el cine de cortometraje de los últimos diez años. Fueron 39 cortos de ficción, documentales y animación con la colaboración de los cineastas, de la Dirección de Industria Cinematográfica del Ministerio de Fomento, el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes y la Coordinación de Cine y Fotografía del CO-NAC, los coordinadores integrantes de la A.C.V.S., Carlos Miguel Freites, Tibisay Maldonado y Diana Duque, dieron a cono-

cer que esperan continuar cada año con este tipo de muestra. Para 1989 tienen programada la Semana en España y Portugal.

La casa de los espíritus al cine

La novela de la escritora chilena Isabel Allende será filmada por el director danés Bille August.

August obtuvo este año la *Palma de Oro* en el Festival de Cannes por su film *Pelle el conquistador*.

36 Festival Internacional de Cine de San Sebastián

Concha de Oro: *On the Black Hill*, de Andrew Grieve.

Concha de Plata: *Remando al viento*, de Gonzalo Suárez.

Mejor Actor: Fernando Rey por *Diario de Invierno* de Francisco Regueiro.

Mejor Actriz: (Ex-aequo): Liv Ullman y Cipe Lincovski por el film *La amiga de Jeanne Meerapfel*.

Premio especial: *La boca del lobo*, de Francisco Lombardi.

Reconocimiento: al film *Señor Mushin*, de Yavuz Turgull.

Premio que otorga la Cadena Europea Ciga a los nuevos realizadores fue dado al film *Mignon se ha ido* de Francesca Archibugi.

Premio Fipresci otorgado a Película corta sobre el amor, de Kieslowski.

X Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz

Makhila de Oro al film español *Espérame en el cielo*, de Antonio Mercero.

Makhila de Plata (Ex-aequo) lo comparten el film argentino *La deuda interna* de Miguel Pereira y el film dominicano *Pasaje de ida*, de Agliberto Meléndez.

Makhila TV correspondió a Oscar Barney Finn de Argentina.

Makhila de Honor a la actriz brasileña Norma Bengell.

Premio Cicac (arte y ensayo) a *Pasaje de ida*.

Mención Especial a *Amerika, terra incógnita*, del venezolano Diego Rísquez.

Película sobre el Che Guevara

Pierre Richard, el conocido cómico francés hizo un film de 50 minutos al Che. Richard declaró a la AFP que la cinta es un homenaje al guerrillero por quien siempre sintió gran admiración y asegura que su película, realizada a partir de testimonios de personas que conocieron de cerca al Che y de documentos cinematográficos de la época, ha querido recordar al hombre más allá del mito.

La Deuda Interna a Hollywood

El film argentino *La Deuda Interna*, de Miguel Pereyra, fue elegida por 51 votos contra 32 de su oponente, la película *Sur*, de Fernando Solanas para competir por el *Premio Oscar* de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood.

La Deuda Interna obtuvo el *Oso de Plata* en el Festival de Berlín este año. El filme cuenta la historia de un modesto niño de una zona andina, que muere en el hundimiento del crucero General Belgrano, durante la guerra contra Gran Bretaña por las islas Malvinas, en 1982.

In Memoriam

Doris Wells, (Caripito, 1941-Caracas, 1988), actriz venezolana cuyo verdadero nombre era Doris Buonafina. Nació en Caripito, Estado Monagas, donde su padre, médico, trabajaba en una empresa petrolera. Compartió sus estudios de bachillerato con los de arte dramático y perteneció a la última promoción formada por Juana Sujo. Se inició como modelo y luego como extra en Radio Caracas Televisión y en la Televisora Nacional. Su interpretación como Reyna Montero en la telenovela *Historia de tres hermanas* le abrió las puertas del medio televisual. Se destacó especialmente en todas sus actuaciones y en particular en *La señora de Cárdenas* de José Ignacio Cabrujas, espacio éste que marcó un hito en la forma y contenido vigentes hasta entonces en el género.

En el cine realiza sus primeros trabajos al lado de Clemente de la Cerda en *Isla de sal* (1964) y *El rostro oculto* (1964); actúa, el mismo año en la coproducción argentino-venezolana *Un soltero en apuros*, de Alberto Dubois. Trabajó a las órde-

Doris Wells y Maya Oloe en Orlana, de Fina Torres.



nes de Jacobo Penzo en *La Casa de agua* (1984) sobre el poeta Cruz Salmerón. En 1985 protagoniza el film *Oriana*, de Fina Torres, película ganadora de *La Cámara de*

Oro en el Festival de Cannes de ese mismo año; y su último trabajo fue en la cinta *Ana, pasión de dos mundos*, (1987) de Santiago San Miguel.

Cartas a Encuadre

9 de agosto 1988

Director Coordinación de Cine
Revista de Encuadre
Ministerio de Cultura
Caracas, Venezuela

Muy señor mío:

Quiero obtener si posible la historia censorial de una película realizado en los estados unidos en el año 1930 titulado *Sin Novedad en el Frente* (en inglés, *All Quiet on the Western Front*) en versiones con sonido y muda. Escribo para ayudar mis amigos en Inglaterra y Alemania autores ambos sus libro sobre dicho película será publicado en noviembre de 1989 y será obra definitivo de la historia en todos aspectos, actores, detalles de producción y lo que pasó desde 1930 hasta ahora. Un problema mayor es la original longitud en minutos o pies como hay una variedad ancha. Por ejemplo la versión mostrada en Australia en 1930 tuvo 165 minutos y aquí en Nueva Zelanda 150 minutos en el mismo año.

Tenemos ya lo que se cortó los censores, en Canada, Australia, Alemania y otros países, pero no conocemos nada acerca de lo que se hizo en América del Sur o Centroamérica. Como puede apreciar Ud, el libro no sera comprensivo sin lo que podemos obtener de su parte del mundo. Es probable que después de casi 60 años los registros no existen ya pero si puede enviarnos algunos detalles de la longitud en 1930 y lo que se cortó entonces, tendrá nuestra gratitud sincera. Cualquiera cosa no obstante que menor sea será muy apreciado por nosotros porque a veces algo de poca importancia puede verificar algo sospechado en ausencia de prueba. Es decir prueba definitiva.

Los autores del libro son:
Andrew Kelly
Universidad de Bradford
Yorkshire-Inglaterra

Jurgen Labenski
Television ZDF
6500 Mainz-Lerchenberg
Alemania Federal

Por eso no le escribo por motivo trivial. Yo mismo por más de 45 años buscaba de vez en cuando información tocante a ésta película que ha sufrido más que otra obra por manos de censores y menorías estrechez de miras.

El señor Labenski ha reconstruido una versión en Alemania de 142 minutos que sepamos nosotros sea la versión más larga del mundo hoy. Deseamos encontrar a alguien quien tener (tiene si) en su colección personal una copia más larga que se puede encontrar publicamente que podríamos ver.

Espero que pueda entender mi mal español. Puedo leerlo mejor y no tendré ninguna dificultad interpretando para mis amigos lo que puede enviarme por la vía de la información que buscamos.

Muy sinceramente y sin otro motivo.

Jaime Sheehan

13 MARETH STREET
PANMURE
AUCKLAND
NEW ZEALAND



Alfredo Alvarado (1922-1988), caraqueño de La Pastora, su accidentada vida fue recogida por Edmundo Aray en el libro *Los cuentos de Alfredo Alvarado, el Rey del Joropo*, libro que fue luego llevado al cine por Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles con el título *Alias el Rey del Joropo* (1978), con la interpretación de Alfredo Alvarado. Citamos un breve párrafo de la crítica que le hiciera Omar Filomeno Molinari: "... *El epilogo del film que parece desconectado de lo anterior, sintetiza el aislamiento del personaje, el retorno al mundo primigenio, tan lejos de los delitos que cometió, como de la TV que los exagera morbosamente.*

En este conmovedor final —ya expulsado de la televisión y a solas con sus recuerdos— Alvarado asiste al velatorio de su amigo el músico, en el Cementerio General del Sur. En un desgarrador monólogo se despide del viejo compañero y espontáneamente le tributa su único homenaje posible, bailando emocionante joropo junto al ataúd...

... Alvarado baila y se va, solo, por la inmensa explanada del cementerio. Regresa a su hogar, al anonimato, a esperar la muerte, tal vez; porque su tiempo de gloria popular ya pasó, como también su época de la triste fama.

Esta extraordinaria secuencia de Alias el Rey del Joropo es, a mi juicio, uno de los momentos sublimes del nuevo cine venezolano...

Anne Ramsey (1929-1988), actriz norteamericana de larga trayectoria, falleció de cáncer en la ciudad de Los Angeles a los 59 años de edad.

Con más de tres decenios en la actuación, tanto en cine como en televisión, fue, sin embargo, recientemente que saltó a la fama al ser postulada al *Oscar* por su trabajo en la película de Danny DeVito *Throw Momma from the Train* (Bota a mamá del tren).

Pensar la fotografía a través de una exposición

A PARTIR DE LA PRIMERA MUESTRA COLECTIVA DE MUJERES FOTÓGRAFAS EL ESPECIALISTA CARLOS CAFFERA ANALIZA LA SITUACION DE ESTE ARTE EN URUGUAY (ESPECIAL SIC)

Aunque presentes en diversas manifestaciones y muestras de arte, la participación de las mujeres fotógrafas es poco representativa en ese campo del arte.

Sus trabajos parecen no intentar transponer el cuarto oscuro. Numerosos factores sociales aquí intervienen para sofoclar su actividad. Con esta exhibición donde se reúnen obras de once fotógrafas, un escollo queda salvado. También cobra realidad un proyecto colectivo.

En *Campo Minado*, primera muestra colectiva de mujeres fotógrafas, intervienen Lilian Castro, Clotilde Garro, Diana Mines, Maida Moubayed, Marta Paggliano, Estela Perí, Ana Richero, Heidi Siegfried, Verónica Silva, Ibel Torchia y Nancy Urrutia, y se desarrolla en estos días en la intendencia (Alcaldía) de Montevideo.

A finales del año pasado, un grupo de mujeres fotógrafas comenzaron a reunirse, posteriormente a otras convocaron a plegarse a la iniciativa. En mayo de este año el grupo se constituyó, decidiendo exponer sus fotografías. Cada integrante presentó sus trabajos que fueron estimados por el resto. Se suscitó así un intenso y rico intercambio, incluyendo que parte del grupo hiciera el procesamiento de laboratorio de manera conjunta.

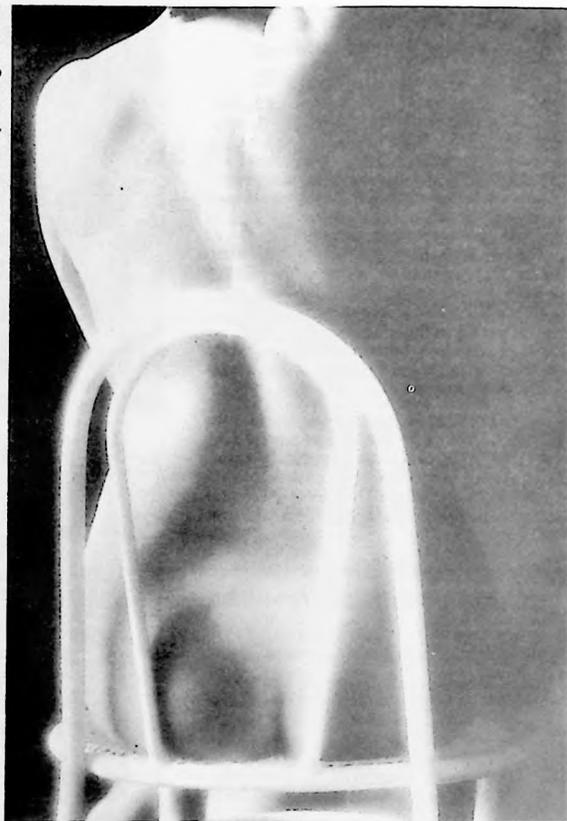
El relato de los antecedentes del grupo apunta a mostrar un logro alcanzado desde el inicio: Realizar en conjunto un proyecto artístico. Y además vincular distintas artistas de una disciplina, en un feroz encuentro humano.

La fotografía de arte crece y crece. Asimismo parece abandonar, por superfluas, aquellas imágenes idílicas y descontextualizadas a las cuales apelaba una y otra vez. Imágenes idealizadas de una sociedad que rápidamente se estragaba, acentuando un formalismo y técnicas en tarea un poco conducente, desconociendo del mismo modo que los inevitables marcos referenciales en el campo del arte y criterios de estimación, no respondían a esas propuestas de rango estelizante.

Por otra parte la foto artística en Uruguay tiene aún que conquistar otros terrenos que hoy le son vedados. Me refiero a las galerías especializadas en la venta de arte, que no le conceden lugar en sus programaciones.

Una exposición significativa, con alrededor de 150 fotos de once autoras.

Foto: Leonardo Rojas Magallanes.



Sucesos de Mérida

El Taller Audiovisual Universitario inauguró la muestra fotográfica *Sucesos de Mérida*, como una protesta a los hechos de violencia ocurridos en esa ciudad. La apertura correspondió a Ricardo Bolívar —miembro del TAU— y a Fernando Rodríguez, quien dictó una conferencia a propósito de la muestra.

Ciento ochenta gráficas documentales integran la selección, válidas como registro y testimonio de la realidad pero muchas de ellas de escasa calidad fotográfica. Sin embargo cumplen con el objetivo de testimonio y denuncia.

Ricardo Alcaide, Premio Michelena de Fotografía

El Premio *Eladio Alemán Sucre* de fotografía de esta edición del Salón Michelena correspondió a Ricardo Alcaide, estudiante de Artes en la Universidad Central de Venezuela y con 20 años de edad, pertenece a esa nueva generación de fotógrafos que han elegido el camino de la ficción fotográfica como recurso expresivo. En este sentido —aclara Alcaide— *la muestra del Michelena partió de esos muñecos que siempre me han obsesionado, pero cualquier cosa puede inspirarme: un vestido, una tela, un personaje. Lo que hago entonces es crearle un contexto. Hay en mis fotos una mezcla de nostalgia con elementos contemporáneos. Pero también hay agresividad.*

Leonardo Rojas Magallanes en Los Espacios Cálidos

Expone actualmente su serie fotográfica *La Reina*, este fotógrafo valenciano, graduado en leyes, que ha mostrado su trabajo en diferentes salones nacionales y es integrante del *Grupo Uno*, conglomerado que se ha dedicado al fenómeno fotográfico en el Estado Carabobo.

Carta al Conac

El jurado del Salón Nacional de Artes Plásticas 88, constituido por María Elena Ramos, Rafael Pineda, Sergio Antillano, Sofía Imber y Juan Caizadilla, envió al Ministro de la Cultura una carta con recomendaciones de especificidad para los próximos salones. A continuación transcribimos un fragmento de dicha carta:

"... La invitación al Salón de Artistas fue hecha extensiva a los fotógrafos, dentro de una amplitud conceptual que se corresponde perfectamente bien con los criterios de visualidad establecidos. Sin embargo, el jurado recomienda muy especialmente al Conac, a la vista de la organización de los próximos salones, que tome en cuenta la diferencia específica entre técnicas, y en tal sentido se distribuyan las recompensas, cada una con su reglamento respectivo.

Esta declaración se fundamenta asimismo, en imperativos que se originan en los altos niveles de calidad que ha alcanzado la fotografía hoy en día en Venezuela.

FONCINE

Artículo 3º

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

1

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

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

2

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

3

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

4

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

5

Conceder préstamos o avales para financiar infraestructuras industriales cinematográficas.

6

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

7

Proponer medidas que estimulen la exhibición del producto cinematográfico nacional.

8

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

9

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

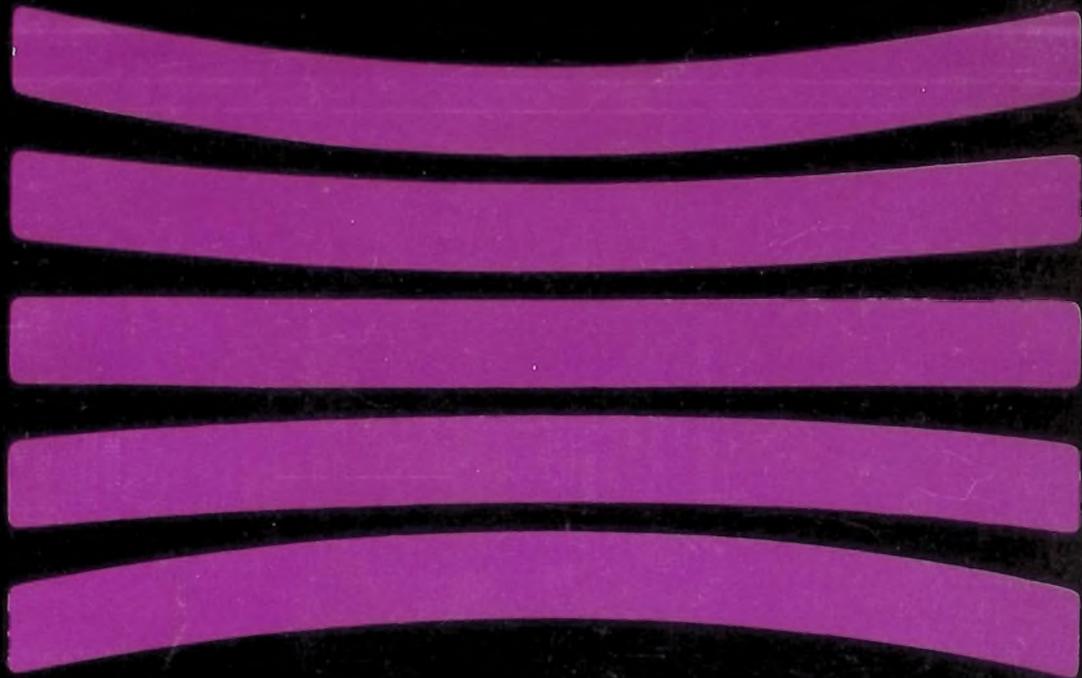
10

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

una realidad

FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

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



**cinesa es
cine**