

P.V.P. Bs. 30,00

# encuadre

**CONAC**

Consejo Nacional de la Cultura  
Coordinación de Cine y Fotografía

REVISTA DE CINE Y FOTOGRAFIA - N° 20 - MES 09 - AÑO 1989



# MIEMBROS DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA



## EN REPRESENTACION DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

**PRINCIPALES:**  
José Antonio Abreu  
Freddy Arreaza Leáñez  
Raúl Nass  
Esteban Araujo

## 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 Seljas

**SUPLENTE**  
Luis Valero Hostos

## EN REPRESENTACION DEL CONSEJO NACIONAL DE UNIVERSIDADES

**PRINCIPAL**  
Gustavo Arnstein

**SUPLENTE**  
Lourdes Wills

## EN REPRESENTACION DE LAS ACADEMIAS NACIONALES

**PRINCIPAL**  
Luis Beltrán Guerrero

**SUPLENTE**  
J. A. De Armas Chitty

## EN REPRESENTACION DE LA CONFEDERACION DE TRABAJADORES DE VENEZUELA

**PRINCIPAL**  
Jesús Urbleta

**SUPLENTE**  
Manuel Reverón

## EN REPRESENTACION DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES

**PRINCIPAL**  
Aura Salas Pizani

## DIRECTORIO

**MINISTRO DE ESTADO-PRESIDENTE DEL CONAC**  
José Antonio Abreu

**PRIMER VOCAL**  
Freddy Arreaza Leáñez

**SEGUNDO VOCAL**  
Raúl Nass

**DIRECTOR GENERAL**  
Esteban Araujo

**SECRETARIO**  
Gustavo Arnstein

## CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

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

**JOSE ANTONIO ABREU**

Director General:  
**ESTEBAN ARAUJO**

Directora de  
Planificación y Proyectos Culturales:  
**LIGIA BIANCHI**

Coordinador del  
Area de Cine y Fotografía:  
**ILDEMARO TORRES (E)**

## Equipo Redactor:

**Directora:**  
Carmen Luisa Cisneros

**Asistente:**  
Pablo Abraham

**Diagramación:**  
Alfonso Rondón

## Colaboradores:

Pablo Abraham, Luisela Alvaray, Laura Antillano,  
Ricardo Azuaga, José Gregorio Bello Porras,  
Rosaura Blanco, Luis Britto García,  
María Teresa Boulton, Alexandra Cariani K.,  
Carmen Luisa Cisneros, Héctor Concari,  
Josune Dorronsoro, Alexander Duarte,  
María Auxiliadora Escobar, Rodolfo Graziano,  
Alfredo Lugo, Ambretta Marroso,  
Pedro José Martínez, Antonio Mendoza Woslke,  
Marjorie Miranda, Carmelo Ortega, Eloy Pasolobo,  
Jaime Sandoval, David Suárez, Alberto Valero.

## Fotografía de la Portada:

Angela Molina (Foto María E. Haya)

Depósito Legal: PP84-0100

Fotocomposición: Textos Eche, C.A. - 61.53.93

Impresión: Litografía Melvin

Fotolito: Fernando Beade

La Revista **ENCUADRE** circula trimestralmente,  
editada por el Conac  
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 16  
Telf.: 483.34.71 - 483.48.53 Apartado Postal: 50995 -  
Télex 26323  
Caracas - Venezuela

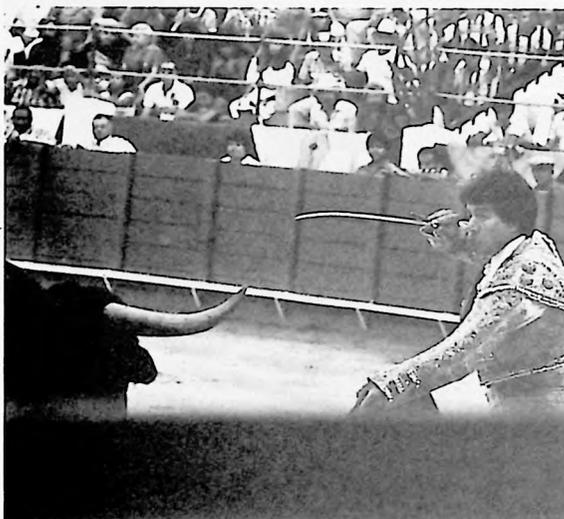
La revista **ENCUADRE** no se responsabiliza por las  
opiniones emitidas por sus colaboradores.  
Cualquier reproducción parcial o total de alguno de  
los contenidos de esta revista, deberá citar la  
fuente.

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

# Sumario



14



50



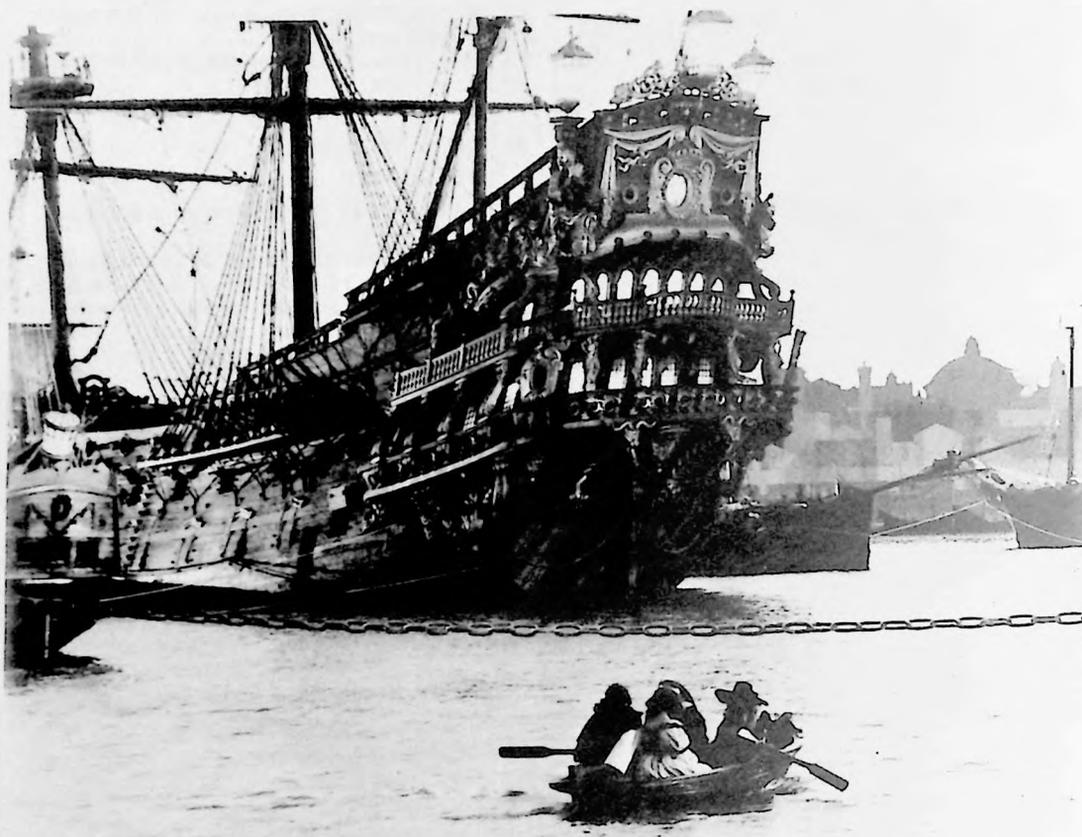
68

- 3 Conversación con Julio Sosa, Presidente de Foncine
- 6 La ANAC y el futuro del cine nacional: responsabilidad compartida...
- 9 Entrevista a Perán Erminy, Presidente de la AVCC
- 10 Lo específico en la imagen cinematográfica
- 14 De nuevo Glauber
- 20 Angela Molina: Al personaje hay que amarlo como a uno mismo
- 25 Paris-Texas: El sistema del objeto fílmico
- 29 Joris Ivens
- 30 Franklin J. Schaffner
- 31 **GRAN ANGULAR**
- FOTOGRAFIA**
- 33 Jornadas fotográficas de Mérida en Gran Angular
- 36 Vías alternas de difusión de la fotografía
- 38 La fotografía en el Salón de Arte de Aragua 1989
- 41 La Semiótica Intuitiva de Paolo Gasparini o el significado está fuera de campo
- 44 Entrevista a Ramón Grandal
- 46 Grandal por Wolske
- 48 Diez fotografías alemanas un camino existencial
- PORTAFOLIO**
- 50 "Liturgia Taurina", de José Luis Gómez Febres
- LIBROS**
- 55 Cine
- 57 Fotografía
- CRITICA CINEMATOGRAFICA**
- 58 La mujer ajena
- 59 Pintalo de negro
- 59 Frida
- 61 Casada con la mafia
- 62 Chucky, el muñeco diabólico
- 63 Detrás de los muros
- 63 Esclavos
- 64 La Ferdinanda
- 65 Un grito en la oscuridad
- 66 Indiana Jones y la última cruzada
- 67 Luna sobre El Parador
- 68 Mi testigo preferido
- 68 Relaciones peligrosas
- 70 Traición al amanecer
- VIDEO**
- 71 Video Latinoamericano - Encuentro Cochabamba-89
- 72 Cuentos asombrosos
- 72 Una noche en la ciudad
- CICLOS**
- 73 Cine griego: Los novísimos
- 77 Festival de cine suizo
- 79 1er. Festival de la Francofonía
- 81 **NOTICIERO DE LA IMAGEN**
- 88 **COLABORADORES**

# ENCUADRE PRESENTA...

 **CINE  
CONAC MARAVEN**

Auditorium Maraven  
Av. La Estancia, P.B.  
Urb. Chuao, Caracas  
Horario: 5:15 p.m.  
ENTRADA LIBRE



*Piratas*, de Roman Polanski.

**Diciembre 1989:**

*Jueves 07:*  
**Función especial por invitación.**

*Jueves 14:*  
**Presencia de Roman Polanski**  
**Cuchillo en el agua (Noz wwdzie)**  
1962, con Jolanda Umecka, Leon  
Niemezyk, Zbigniew Malanowicz.

Agradecemos la valiosa colabora-  
ción de la Cinemateca Nacional  
de Venezuela.

*Jueves 21:*  
**El inquilino (Le locataire)** 1976,  
con Roman Polanski, Shelley  
Winters, Isabel Adjani, Melvin  
Douglas.

*Jueves 28:*  
**Piratas (Pirates)** 1986, con Walter  
Matthau, Cris Campion, Damien  
Thomas, Richard Pearson.



Julio Sosa, Presidente de Foncine.

LOS DIRECTORES DE CINE SON BOXEADORES...

## Conversación con Julio Sosa, Presidente de Foncine

CARMEN LUISA CISNEROS  
FOTOS: PABLO ABRAHAM

*Julio Sosa fue nombrado Presidente del Fondo de Fomento Cinematográfico en marzo de este año. Viene de presidir la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC). La meteórica carrera que ha desarrollado dentro del gremio, le infunde la confianza necesaria para asumir el reto que significa estar al frente de un organismo, que en este momento se apresta a cambios decisivos en su conformación estatutaria original. A continuación ofrecemos la conversación sostenida con Julio Sosa, en junio pasado.*

**JS.** Yo creo que mi llegada a la Presidencia del Fondo de Fomento Cinematográfico es el producto de una acertada política gremial trazada desde la ANAC.

Mira, el Fondo es un reto. Entre la inflación, la escasez de recursos, los problemas con el sector de la distribución, la tirante situación política entre los gremios y el sector oficial, han hecho que esté prácticamente paralizado. Hubo que cancelar hasta las recepciones de solicitudes de crédito. Por último, a finales del año 1988, se encontró un espacio para

iniciar una concertación entre el sector público y los gremios, que nos permitiera adecuar la estructura estatutaria a lo que pensamos sería una nueva realidad del Fondo.

**CLC.** *¿En qué consiste la reestructuración?*

**JS.** La reestructuración modificó las Comisiones que tal como estaban las hacía inoperantes.

**CLC.** *Las Comisiones tal como estaban conformadas respondían a un criterio amplio y democrático, dando cabida a toda la representación cinematográfica nacional y enriqueciendo de esta manera la participación y pluralidad de criterios. ¿Con la reestructuración eso queda eliminado?*

**JS.** Yo creo que se está haciendo un juego demagógico con la palabra democracia. Yo estuve en varias Comisiones y se estaban convirtiendo en una perversión democrática, bajo el supuesto amparo de que eran representantes gremiales, las Comisiones llegaron a un estado donde sus decisiones, como dice el documento de la ANAC eran, en el mejor de los casos, azarosas, pero nunca bajo criterios realmente serios. En cuanto a las decisiones, a veces salían buenas. Los cineastas se quejan de la lentitud del Fondo, pero realmente son las Comisiones por lentas las que crean el desorden. Nos encontramos con un Fondo que estaba amarrado a ese gremialismo. Una institución que en este momento tiene que involucrarse en políticas de coproducción, cuando cada película venezolana cuesta 10 millones de bolívares. Dentro de esa realidad nosotros necesitamos Comisiones que conozcan mucho más sobre la materia que se decide. Aquí se estaba decidiendo sobre las bondades del guión, los presupuestos que entraban al fondo eran mentira, si el Fondo daba sobre la base de seis millones, todos los presupuestos entraban en seis millones.

El cine es una actividad industrial. Buñuel decía que los directores de cine son boxeadores y el que no lo sea mejor se meta a otra cosa. No se puede lanzar cualquiera con un guión y darle dos millones de bolívares. Hay películas estancadas que no sabemos cuándo se van a terminar. Entonces, el Fondo tiene que

comprometerse y exigir más para garantizar el resultado final.

**CLC.** *Sin embargo, la estructura de las Comisiones no produce esa situación, es más, la mayoría de los representantes oficiales, con honrosas excepciones, aprueban las decisiones que son llevadas adelante por ANAC y CAVEPROL; tal vez asumen esa actitud por desconocimiento de lo planteado o por inseguridad ante los gremios competentes, pero en todo caso sabemos perfectamente que no son precisamente los representantes del sector oficial los que tienen la última palabra.*

**JS.** Nosotros le restituimos, aunque no pudo ser estatutariamente debido al Decreto 677, la representación al Conac en el Directorio.

**CLC.** *¿Como Miembro Principal? porque siempre fue suplente.*

**JS.** Con Director Principal y Suplente. El Dr. Ildemaro Torres está como Miembro Principal y el señor Ricardo Tirado, como Director Suplente. En los nuevos estatutos nosotros activamos la Comisión de Premios a la Calidad. El Premio al largometraje favorecido va a estar por encima del millón de bolívares y la Comisión la integran la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (AVCC), la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC), la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), etc.

En todas las Comisiones la representación del sector oficial quedó anulada y se dejó solamente la representación del gremio cinematográfico y ahora, el Presidente del Fondo preside todas las Comisiones. Por otra parte, los integrantes de las Comisiones son nombrados por el Directorio en base a las ternas presentadas por los gremios. Se eliminó la Comisión de Incentivos, porque en la nueva realidad los incentivos no cumplen ninguna función. El nuevo estatuto no sólo aumenta el monto del dinero para compensar lo insuficiente del precio del boleto en relación a nuestro mercado, sino que al establecer fórmulas, si se quiere mecánicas, elimina todo tipo de arbitrariedad en su otorgamiento, con lo cual el cineasta puede empezar a mane-

jar realidades de mercado a la hora de obtener financiamiento, indispensable para hacer cine.

Los incentivos apuntaron a una cierta garantía de la inversión. Se aumentó el aporte y se creó una pauta en la cual el cineasta sabe a qué condiciones atenerse, y en esta medida baja la presión de la taquilla.

**CLC.** *¿Cuál es el compromiso del cineasta con el Fondo, al recibir el incentivo?*

**JS.** Ninguno, es suyo. Se le da por lo que hizo. Ahora todo cineasta va a seguir haciendo cine. Se irán incorporando nuevos cineastas.

**CLC.** *La Comisión de Estudio de Proyectos es una de las que ha despertado mayores polémicas. ¿Quiénes la integran?*

**JS.** El Presidente del Fondo, un guionista en representación de la ANAC, un director en representación de la ANAC y CAVEPROL, un productor en representación de CAVEPROL y un distribuidor en representación de los Distribuidores y Exhibidores.

**CLC.** *¿La AVCC no está representada?*

**JS.** No. No hay críticos y además, lo considero muy sano porque en ningún país del mundo los críticos están mezclados con el aspecto de la producción y hasta pedagógicamente si la crítica antecede al acto creador éste se castra.

El proceso de discusión con lo creado debe ser lo que involucre público, crítica y creador.

**CLC.** *Pero en la creación del Fondo participaron los críticos y su contribución ha sido constante y coherente. Esto es precisamente lo novedoso del Fondo y que lo hace único.*

**JS.** A mí lo que me sorprende es la desinformación de quienes nos cuestionan. La reestructuración se diseñó desde los gremios, fundamentalmente desde ANAC y CAVEPROL, pero fue un proceso abierto, los documentos han estado circulando, la convocatoria a Asamblea se hizo desde el año pasado, buena parte de las resoluciones nacieron del Congreso de la ANAC.



Julio Sosa, Presidente de Foncine.

**CLC.** Sin embargo, el Fondo tal como está proyectado es un organismo idóneo. Sus fallas no vienen precisamente de su concepción. ¿Ustedes para la reestructuración han tomado como modelo otras entidades similares?

**JS.** Una de las fuentes de inspiración es el modelo español, la estructura de incentivos y de la Comisión de Estudio de Proyectos están casi calcadas de la base española. Pero un político español no se preguntaría ¿Y para qué hay que hacer cine? En Venezuela no hemos llegado a esa altura. Aquí hay políticos con niveles de decisión muy importantes que piensan que nosotros entramos en la lista de la caridad del Estado.

Con respecto al cortometraje la reorganización lo mejora totalmente, tanto, que el Fondo lo puede financiar en un 100%. Subió el monto de los incentivos y el subsidio de terminación dio paso al subsidio de producción. No-

sotros aspiramos financiar 10 o 12 cortometrajes al año.

**CLC.** En la reestructuración está claramente determinado el estímulo al corto de ficción en desmedro del corto documental. ¿A qué se debe ese trato al cortometraje documental?

**JS.** Pero no lo dice en desmedro del documental, sino que la actividad cortometrajista nuestra casi toda se ha orientado hacia el documental y pareciera que el documental se convierte en la escuelita del cineasta para después saltar a la ficción.

**CLC.** No, al contrario, la escuelita es de ficción. El corto documental merece un trato igualitario, especialmente hoy, cuando el sueño acariciado por todo cineasta es hacer largometrajes y el corto de ficción es utilizado como trampolín. El corto no debe ser escuela. El corto es una obra con su propio valor. A propósito, ¿han adelantado acuerdos con la televisión venezolana?

**JS.** Hasta ahora es una política que está en el papel, es decir, ya conocemos la respuesta tradicional, sobre todo de las televisiones privadas, yo tuve una conversación preliminar con Joaquín Marta Sosa (Presidente del Canal del Estado) y por supuesto hemos hecho la apertura para ver qué tipo de colaboración podemos establecer, no hemos podido continuar las conversaciones por el exceso de trabajo que ambos tenemos. Acuérdate que paralelo a todo ésto, estamos en el proceso de la Ley de Cine, que nosotros quisiéramos que se sancionara dentro del marco del Foro Cinematográfico Iberoamericano.

**CLC.** Por otra parte, la Ley de Cine ha sufrido modificaciones y esas modificaciones no son conocidas. ¿Se va a sancionar una ley que nadie conoce?

**JS.** En este momento se está finiquitando el borrador del Proyecto de Ley por una Comisión del Fondo que presido yo y donde están los representantes de ANAC (Jacobo Penzo y Oscar Lucien, quien se está incorporando); CAVEPROL (Mauricio Walerstein) y por el Directorio del Fondo, Ildeamaro Torres (CONAC) y Lorenzo González Izquierdo (Distribución y Exhibición). Una vez que esté todo listo comenzaremos el proceso de ir y venir por todos los sectores. Lo que se va a llevar al Congreso es una ley que esté ampliamente debatida. A finales de este mes el proceso estará listo y se iniciará la ronda de discusiones.

**CLC.** ¿Se va a celebrar el Foro Iberoamericano?

**JS.** Por instrucción presidencial el Foro se va a realizar el 12 de octubre. Hemos dicho que no queremos que este Foro termine con la enésima declaración de principios. Hace 15 días estuve en Brasil en una reunión preparatoria donde también participaron Cuba y México, en intercambio de ideas preliminares. Hemos adelantado la base de convenios que se podrían suscribir, como un acuerdo multilateral de producción y la creación del mercado común; de tal manera que el Foro será el ambiente protocolar donde se hacen las discusiones finales y se firman. El nuevo Comité Organizador está presidido por los Ministros de Fomento y de Cultura.

# LA ANAC Y EL FUTURO DEL CINE NACIONAL: RESPONSABILIDAD COMPARTIDA...

MARJORIE MIRANDA G.  
FOTO: MARJORIE MIRANDA G.

*El cine está en el tapete, protagonizando uno de los papeles estelares dentro del proceso agónico de la actividad cultural y artística en nuestro actual estado de crisis económica (crisis que sin embargo, no deja de deleitarnos con el espectáculo de nuevos y cada vez más audaces corruptos-as de alta envergadura...). Los costos de producción para la realización cinematográfica alcanzan ahora cifras extraordinariamente altas, y los riesgos para emprender tal tarea se multiplican al perderse de vista las posibilidades de recuperar la inversión. Por otra parte, es observable el empobrecimiento global en la calidad de nuestras producciones, algunas de las cuales se transforman en unas sopas concentradas de 'fórmulas' viciosas y de pacotilla para atraer público a como de lugar, solventar la taquilla y procurar, patéticamente, un extra para los bolsillos.*

*Para contrarrestar estos padecimientos, ciertos grupos humanos involucrados al quehacer cinematográfico del país hablan públicamente sobre posibles panaceas para la situación: un FONCINE reestructurado; la elaboración de la Ley de Cine (que nueva-*

*mente sacan de su empolvada gaveta); y un FORO DE INTEGRACION IBEROAMERICANA para el cine.*

*Sobre estos tópicos quisimos colocar nuestro dedito inquisidor y acudimos a Oscar Lucien, cineasta y actual presidente de la ANAC, uno de los tres gremios involucrados en el proceso de rehabilitación de nuestro cine.*

**MM.** Previamente has hablado de una 'modernización' en la estructura y organización de la ANAC. ¿En qué consiste ese cambio y de qué manera opera en sus funciones?

**OL.** La reestructuración de la ANAC es producto de una larga aspiración de los cineastas que habían ido produciendo algunas modificaciones parciales. Actualmente se ha producido una modificación de los estatutos, básicamente, que permiten la modernización de la asociación en cuestiones fundamentales relativas a la parte organizativa y a la administrativa (como, por ej., la posibilidad de contar con la figura de un gerente ejecutivo), evitando que



Oscar Lucien, Presidente de la ANAC.

la Junta Directiva se disocie de las labores propiamente de diseño y ejecución de políticas para la conducción del gremio cinematográfico. Asimismo, la estructura anterior de secretarías por área se ha sustituido por una directiva constituida por el presidente designado, cuatro directores principales y tres suplentes que actúan en conjunto. Al reducir el número de integrantes de la JD., el Presidente tiene una mayor capacidad operativa, por una parte; y por otra, cuenta con la ayuda de un ente administrativo.

Otro elemento importante es la creación del Consejo Consultivo, compuesto por los miembros de la JD. más 13 cineastas designados directamente en momento de las elecciones. La función de este Consejo es ampliar la legitimidad de acción de la JD. y servir de enlace entre ésta y la Asamblea General. Previamente, se sufría del vicio de las asambleas convocadas en las que no siempre asistían los mismos miembros, impidiendo continuidad y coherencia en las decisiones que se tomaban. A través de este Consejo se permite, entonces, que un mayor número de cineastas puedan comunicar sus inquietudes, aspira-

ciones y necesidades gremiales sin necesidad de convocar Asambleas Generales. El marco de competencia de este Consejo está establecido en los estatutos, quedando otro volumen de decisiones a cargo de la Asamblea.

**MM.** *La reestructuración de Foncine ha causado cierta polémica, confrontando al sector de la crítica que defiende la producción de un cine de cierto nivel, y aquellos más interesados en sus posibilidades industriales-mercantiles. Tal como ha quedado reestructurado (favoreciendo, aparentemente, los intereses del segundo grupo), y habiéndoles dado ustedes todo su apoyo, ¿aprueban ustedes todas sus características actuales o consideran, honestamente, que esta entidad requiere aún de cambios esenciales?*

**OL.** Foncine es perfectible. Se hizo la reestructuración para crear unas condiciones mínimas que permitan hacer cine y superar el período de estancamiento que está viviendo la industria del cine en Venezuela.

**MM.** *Pero esa reestructuración contempla favorecer la produc-*

*ción fílmica que prometa rendir altos dividendos en taquilla, y hay un premio considerable establecido como beneficio agregable por taquilla lograda, independientemente de valores de contenido y calidad en los filmes. ¿No afectaría esto el nivel de las futuras producciones y/o el tipo de proyectos para la realización?*

**OL.** Tú te refieres a uno de los aspectos de la reestructuración, el más polémico quizás. La calidad no la podemos decretar en ningún sistema. El Centro Nacional de Cinematografía, al crearse, debe velar por la posibilidad de una cinematografía mejor. Sin embargo, es necesario que las películas se hagan y garantizar condiciones materiales, financieras, legales, etc., para la producción. El producto en sí es problema del cineasta. En Venezuela, mal que bien, el cine tiene otra vocación. Pero, obviamente, hay películas que apuntan más directamente a la taquilla. Sin embargo, Foncine ha previsto un premio para aquellas películas que asuman los mayores riesgos en cuanto a su calidad. Hay una comisión exclusiva que contempla otorgar a tales producciones el 15% del

promedio de costo establecido por Foncine. (\*)

**MM.** *Pero es muchísimo menor en relación al porcentaje del premio por taquilla (80% del promedio de costo). El premio a la calidad resulta casi simbólico (o de consolación).*

**OL.** Bueno, tenderíamos a que fuese en aumento y compense realmente el riesgo...

**MM.** (...) *En cuanto a la Ley de Reforma de los Derechos de Autor, ¿qué se ha adelantado hasta ahora y de qué manera se han visto afectados por las deficiencias de la ley actual?*

**OL.** En el año 63 se produjo una reforma a la Ley de Derechos de Autor vigente, la cual se ajusta a ciertas circunstancias actuales que la antigua ley no pudo contemplar. Sin embargo, esa reforma dejó por fuera aspectos esenciales. Entre otras cosas graves, por ejemplo, esa reforma aparentemente sólo reconoce los estatutos de sociedades autorales existentes para la fecha de la promulgación de la reforma, dejando fuera de su amparo a todas las sociedades autorales aparecidas después. (La ANAC, por ejemplo).

Otro punto importante es el relativo a la titularidad de los derechos de autor sobre la obra cinematográfica. La antigua ley divide la autoría entre una cantidad de personas que no son propiamente los autores. Por ejemplo, da la categoría de co-autor de la obra al autor de la escenificación, al autor de la adaptación, al autor de la música y, por último, al realizador propiamente dicho. Creemos que se debe reivindicar la titularidad de la obra fílmica para el director, sin menoscabo de los derechos de los otros integrantes dentro de cada área. Esa antigua reforma se introdujo y aprobó en su momento por la Cámara de Diputados, sin mayores discusiones. La insatisfacción y movilización de nuestros gremios detuvo el proceso de esa reforma en la Cámara de Senadores, situación en la que se encuentra actualmente. El es-

tudio y revisión de la antigua ley y de la reforma propuesta por el Dr. Antequera Parili, ha llevado a hacer una Propuesta de Reforma a esa reforma.

Nosotros como gremios culturales pedimos, y se nos otorgó, un derecho de palabra en la Comisión de Cultura, en donde presentamos documento con todas nuestras observaciones sobre la reforma y propuestas que creemos deben ser incluidas. Se nos ha tomado en cuenta y la aprobación definitiva de esa ley está suspendida.

Hemos sensibilizado a la Comisión, y en cierto modo al país, en cuanto a que la titularidad de los derechos de autor significa la defensa no sólo de los derechos patrimoniales, sino también de los derechos morales. En ese sentido, una obra fílmica transmitida por TV debe pasarse sin intervenciones extrañas. Pero, por circunstancias relativas a las pautas publicitarias, se acostumbra cortar o suprimir secuencias incómodas para el difusor, sin entender que con ello se atenta contra los derechos autorales del realizador. Mutilando o reorganizando un filme se está elaborando una obra diferente a la concebida por el realizador, existiendo una violación flagrante a sus derechos, salvo que por vía expresa el realizador acceda a que esos cambios se introduzcan en su obra. Y esta es una práctica sistemática que ocurre además con muchas otras películas que se exhiben por TV.

**MM.** *Ciertamente, sobre este aspecto hay más casos de los que la memoria permite recordar.*

*Ahora, en cuanto al foro de Integración Iberoamericana ¿cuáles son los objetivos concretos que se prevén lograr a través del mismo?*

**OL.** Este Foro es otra vieja aspiración de los cineastas, pero que ahora se ha convertido casi en una cuestión de supervivencia. Si nosotros no ampliamos el mercado de nuestras películas, el cine

está destinado a morir. Se han diseñado tres instancias que son fundamentales:

1. Un acuerdo de co-producción, que ya está elaborado y se firmará en una reunión preparatoria en agosto para tenerlo listo en ocasión del Foro;
2. Un acuerdo de creación de mercado común;
3. Y el proyecto que englobaría todo, el Convenio Luis Buñuel.

**MM.** *¿Y en qué consiste ese Convenio?*

**OL.** Es el convenio de integración donde se plantea la necesidad que tenemos de crear un mercado no sólo por nuestra afinidad de intereses y de lengua, sino por las necesidades propias de la integración y desarrollo de nuestras industrias cinematográficas, garantizando así su comercialización y la posibilidad de ver el cine de los países hermanos.

**MM.** *La última tiene que ver con algo que has venido nombrando a lo largo de tu conversación: el Centro Nacional de Cinematografía...*

**OL.** Se prevee el C.N.C. como el órgano operativo de la Ley de Cine, ésta será el aparato jurídico que va a permitir, a orientar y a canalizar la producción de cine del país con competencia en las áreas de producción, comercialización, difusión y distribución internacional de las películas, con competencia sobre las contribuciones que el cine pueda recibir del sector privado. El C.N.C. absorbería a Foncine, pero tendría funciones decisivas de mayor magnitud.

(\*) El promedio de costo de un filme establecido por Foncine, actualmente es 8 millones bolívares, pero el costo real de un largometraje se ajusta más a los 12 millones.

# ENTREVISTA A PERAN ERMINY PRESIDENTE DE LA AVCC

*La situación de parálisis que sufre actualmente la industria del cine en el país requiere del esfuerzo conjunto de todos los sectores ligados a la industria del cine nacional para superarla. Y aunque a primera vista al sector de la crítica no le competen decisiones prácticas, en Venezuela, las cosas se han desarrollado de manera diferente, y la crítica ha desempeñado un rol fundamental en la formación del cine venezolano y en las luchas por los aportes financieros de parte del Estado. De allí que su opinión acerca de los derroteros que debe tomar el sector oficial en materia de cine deberían ser tomados en cuenta a la hora de formular políticas y estrategias de recuperación.*

*Conversamos con Perán Erminy, Presidente de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos para conocer la posición del gremio con respecto a los cambios operados en el principal organismo de política cinematográfica (Foncine).*

**RB.** *¿Cuál es la situación actual de la crítica de cine en Venezuela?*

**PE.** La crítica cultural nunca ha estado nada bien en Venezuela, ahora esta muy mal. Y la crítica cinematográfica peor aún: los espacios para el ejercicio de la crítica se han ido eliminando, las revistas culturales también. Nuestra asociación (AVCC) se convirtió en un gremio de desempleados crónicos, mientras se multiplica el número de profesionales con las nuevas promociones de especialistas universitarios. Además, ahora se nos excluye de los organismos oficiales y en los cogestorios e interinstitucionales que se ocupan del cine. La mínima participación que aún nos quedaba en las decisiones que



Perán Erminy, Presidente de la AVCC. (Foto Marisela Escobar).

concernen al cine, nos la arrebataron (salvo algunas migajas irrisorias) nuestros propios aliados y compañeros de más de veinte años de luchas reivindicativas y organizativas (quienes prefirieron echar por la borda a la democracia, a la cultura y a los ideales y principios que le ofrecíamos al país). Y también nos la arrebató el gobierno, que no nos incluyó ni siquiera en ese fantasmal Consejo Nacional de Cine que crearon. Por si todo eso fuera poco, ahora, además de silenciados y relegados, nos encontramos casi aislados y a contra corriente del movi-

miento general del cine venezolano. Pero preferimos quedarnos solos y no renunciar a nuestros principios.

**RB.** *¿Qué opinión tiene la AVCC con respecto a la paralización que sufre actualmente el cine en Venezuela?*

**PE.** Si las cosas andan muy mal para nosotros los críticos, peor andan para el cine venezolano y para el país, no sólo como consecuencia del desastre económico causado por los últimos gobiernos, sino también por los errores cometidos por los propios secto-

res del cine. El nivel general de calidad de las películas, que ya venía siendo lamentable, sigue descendiendo en forma alarmante. Y con las nuevas políticas del Fondo de Fomento Cinematográfico, estatutariamente transformadas, según las cuales se recompensará económicamente a las películas más taquilleras y no a las mejores, la situación que nos espera es bien triste.

No obstante no somos demasiado pesimistas. Como buenos adictos que somos al mundo de los ensueños y espejismos del cine, no queremos abandonar nuestras ilusiones y utopías. Vamos a hacer un gran esfuerzo para tratar de sobrevivir. Ya sabemos que en el seno de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) hay un sector que comienza a darnos la razón. Y en la Federación de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC) hay gente que considera que su organismo se equivocó, y que, en lugar de votar como lo hicieron, han debido defender los intereses del público, como estaban obligados a hacerlo. El curso de los acontecimientos aclarará las cosas.

**RB.** *¿Cuál es la posición de la AVCC con respecto a la reforma del Fondo de Fomento Cinematográfico?*

**PE.** En las primeras reuniones la posición era violentamente opuesta al camino que llevaba la reforma de los estatutos del Fondo. Todos coincidíamos en que eso era un gran retroceso frente a la idea del Fondo como un modelo cada vez más participativo, más democrático, más de consenso, que se iba a ir perfeccionando y que serviría para aplicarse a otras áreas de la cultura, como cosa cogestionaria en vías hacia la autogestión. Eliminar todas las consideraciones cualitativas, que las decisiones económicas estén en manos de los que están directamente implicados es injusto, porque uno no puede ser juez y parte.

Se acordó en asamblea general a hacer un llamado a todos los sectores involucrados en la cuestión del cine para que unan sus esfuerzos en una protesta general contra la pérdida de los patrones cualitativos en los criterios de selección del Fondo de Fomento Cinematográfico.

# LO ESPECIFICO EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

ALFREDO LUGO

La confusión estética reinante en el siglo XVIII cuando Lessing escribió su *Laocoon* no tiene nada de lejano, si nos atrevemos a lanzar una mirada fugaz sobre el discurso cinematográfico, hecho que podría parecer una irreverencia en estos tiempos de sobrevivencia, foros internacionales y leyes engavetadas.

De todas maneras Lessing trazó una línea bastante marcada entre las artes plásticas y la literatura con la finalidad de frenar algunas desviaciones estéticas cuyas huellas se sentían aún en las marcadas deformaciones del arte europeo pre-romántico. A partir del Manierismo italiano hasta su culminación con la pintura Académica francesa, en donde el concepto *ut pictura poesis* había llegado a su máximo apogeo, la

pintura se había convertido —como Lessing lo afirma— en una poesía muda y la poesía en una pintura excesivamente descriptiva, a tal extremo que una poesía adquiriría más importancia a medida que mayores cuadros se extrajera de ella.

Lessing, muy cercano a los Antiguos, sostenía que la diferencia entre la literatura y las artes plásticas no sólo residió en su materia correspondiente, sino en su manera de imitación. Luego llega a concluir que en la literatura se emplean medios y *signos* diferentes que en la pintura. En la pintura se trataría de objetos yuxtapuestos, es decir cuerpos; mientras que en la poesía los objetos se suceden y se llamarían acciones. En una palabra, unos coexisten en el espacio en el caso de la pin-

Sin aliento, de Jean-Luc Godard.



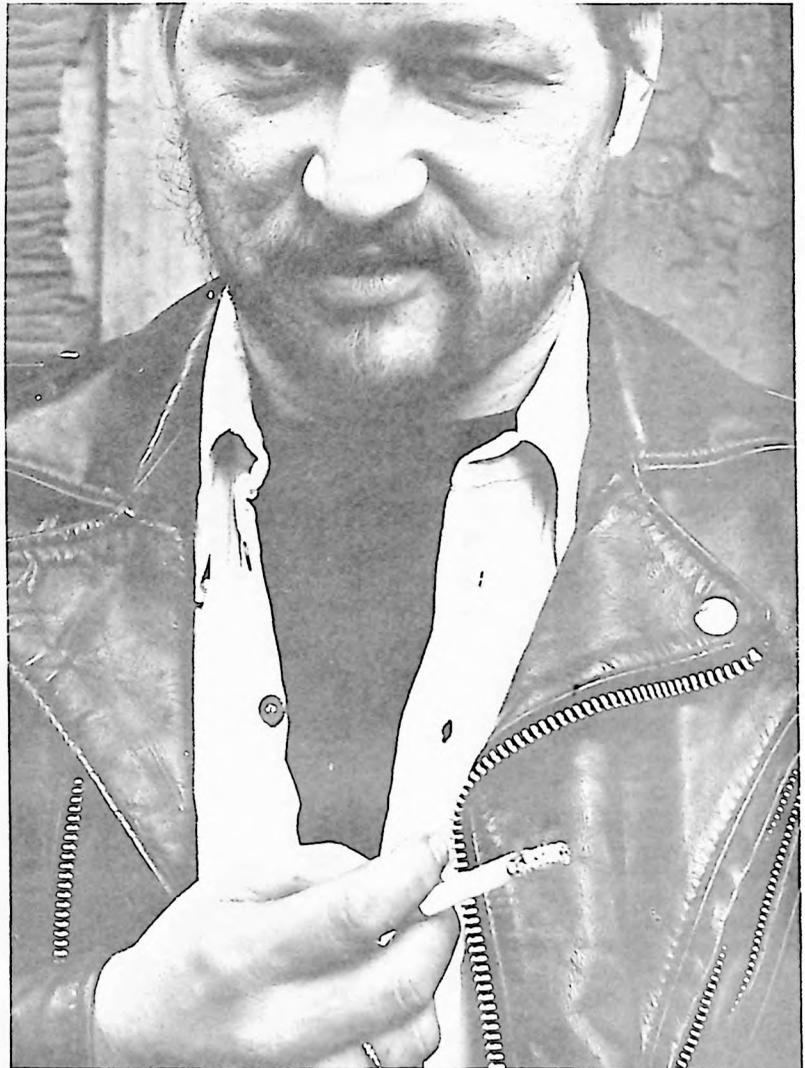


Egi Bárány, de Miklos Jancso.

tura; otros se suceden en el tiempo, en el caso de la poesía.

Sabemos que espacio y tiempo son dos categorías estéticas que, al menos durante el arte pre-moderno, era difícil de delimitar. Pero a partir de los fauvistas, o un poco anterior a éstos, ya la pintura prescinde de algunos elementos formales de origen renacentista con el desesperado afán de aferrar más la materia y darle un carácter más activo a los objetos. Ingres pone la primera piedra con las imperfecciones anatómicas de su odalisca cuando le añade las seis vértebras del escándalo. Delacroix liquida el *arte pictural*, como lo designa Heinrich Wölfflin, que tuvo sus inicios con Rembrandt, Hals, Rubens, etc. Con la evolución de la forma, que en ese momento se había convertido en el máximo artificio de sugerencia de la realidad, aparece un inusitado elemento que revolucionará las artes plásticas: el movimiento, entendido como desplazamiento en el tiempo. Cuando Wölfflin analiza la obra de Dürer y la encuadra dentro del *arte lineal o teutónico* nos está diciendo abiertamente que es un arte estático; mientras que cuando observa el período comprendido entre Rembrandt y Delacroix —dice Wölfflin— no sólo se le concedió una importancia mayor a los valores cromáticos —Delacroix en especial— como esencia fundamental de la pintura, sino que considera esta nueva forma de *imitación de la naturaleza* como

Rainer Werner Fassbinder.



un intento de reproducción del Movimiento.

Este concepto arrastra sus contradicciones. Por una parte si realmente es un desplazamiento físico lo que caracteriza este *movimiento*; es decir, si entra a jugar un cierto rol la categoría espacio. Por otra parte, si este desplazamiento contradice la *coexistencia* de cuerpos en el espacio y no su *sucesión*, según Lessing.

Resulta que si existe movimiento, obviamente deberá entonces existir una sucesión de cuerpos en el espacio y en el tiempo, es decir se conjugarían las dos categorías en cuya base se estructura la diferenciación lessingniana. Pero el concepto *arte pictural* y *arte lineal* hace referencia fundamentalmente a la forma en sentido plástico. El *arte pictural* además traduce simplemente la sucesión de un objeto, de una sugerencia *total* de éste, o mejor dicho, la aprehensión de éste por el artista, no en su estado inanimado, como en el *arte lineal*, sino en su fase de movimiento. El artista utiliza medios nuevos y sorprende el objeto en su estado evolutivo. Pero al ser representado sólo en el espacio, este estado evolutivo queda delimitado, se paraliza. Queda solamente una sutil muestra de movimiento y la categoría tiempo se desvaloriza súbitamente. Los Futuristas se presentan con más audacia: sus tentadoras insinuaciones de darle visión plástica al tiempo —llegando a representar objetos en sus fases sucesivas de movimiento— han quedado aprisionadas por el concepto arriba expuesto. Las desenfrenadas ansias descriptivas condujeron a los fauvistas, y más tarde a los cubistas, a una deformación tal del objeto, representándolo desde varios ángulos a la vez, como si éste diera una vuelta sobre su mismo eje.

No quedaría duda entonces que la categoría tiempo en pintura es puramente metafísica. El llamado *movimiento espacial* del cubismo no es otra cosa que una lejana alusión a éste, hecho a través de la representación de los objetos en su fase de evolución, de movimiento, cuyo transcurso real se deberá operar en la imaginación del espectador.

Sólo en el cine se aprecia esta categoría, y desde allí se han ge-

nerado las más disímiles confusiones sobre la relación espacio-tiempo, que a su vez conduce a malinterpretar la imagen cinematográfica en general y el aparente *realismo* que se extrae de la realidad objetiva en particular. El creador cinematográfico cree que al fin llegó a sus manos el mágico artefacto capaz de consolidar el sueño de tantos fauvistas, futuristas y cubistas; pero la confusión llegó hasta el extremo de considerar al plano como unidad casi monolítica de la expresión cinematográfica, al plano como intérprete infalible de la realidad (Bazin hablaba de la *ventana hacia el mundo*) o de trozos de ella.

Nosotros sabemos que el plano en sí no constituye una base significativa de la expresión en el cine, pero si un elemento estructural de gran valor normativo. Si consideramos el lenguaje como un sistema de signos que transmiten una idea, un pensamiento (J. Mitry), debemos enfrentarnos a una nueva forma de expresión. El plano, entonces, *per se* no podría considerarse como una unidad. La relación dialéctica de sus elementos constitutivos (objetos, personajes, etc) dan una resultante que sería, en última instancia, el factor expresivo fundamental de ésta; pero como un plano no está aislado y a cada uno de ellos corresponde una orquestación diferente de objetos y de una ubicación diferente de los personajes con relación a esos objetos, resulta que sería la fusión de los va-

rios objetos y personajes, etc., de cada encuadre los que combinados en diversos planos darán el desenlace final. Ahora bien, la cuestión sería bien elemental si se redujera a esta simple relación aritmética. Surge entonces la relación entre estos planos, la utilización de la óptica, la angulación, los diversos movimientos del aparato y la dimensión misma del encuadre. El acierto en el entrelazamiento de todos estos elementos son los que decidirán las características de aquello que se quiere expresar. Pero los objetos no adquieren valor por sí mismos al ser representados, sino a través de su colocación dentro de un determinado contexto (J. Mitry). El plano, de esta manera, siendo un elemento básico en la expresión cinematográfica no es único. Esta es una verdad vieja de origen eisensteiniano, quien consideraba el plano como un elemento dialéctico en su conocida teoría del *montaje de atracciones*.

La estética cinematográfica moderna dejó el plano atrás para encarar más directamente la definición del lenguaje. Críticos, lingüista y estudiosos del cine, basándose en las teorías de Saussure y Levy-Strauss echan por tierra todas las viejas concepciones de Umberto Barbaro (la dialéctica interna del plano como expresión casi única) o de André Bazin (la potencialidad interna del plano como intérprete directo de la realidad).





El enigma de Kaspar Hauser, de Werner Herzog.

Quizás la aparición de la *Nouvelle Vague* y del genio de Godard con su carácter anárquico y su fascinante intuición creativa transforma de un solo golpe todo aquel herrumbroso andamiaje de ortodoxia cinematográfica sostenida en los hombros de la teoría del plano como médula del lenguaje.

Comienza así —y no por azar— a extinguirse la forma narrativa tradicional herencia del imperio hollywoodense e incrustada aún en el cine norteamericano. Es cuando Christian Metz afirma perentoriamente: *no hay unidad semántica elemental en el cine*, seguramente haciendo referencia a la concepción de U. Barbaro, a pesar que éste terminó por afirmar que lo específico cinematográfico sólo debería tener carácter de tendencia. A la *Nouvelle Vague* se agregaría el Nuevo Cine alemán de los años setenta (Kluge, Herzog, Fassbinder), el cine yugoslavo (Makavejev), el cine húngaro (Miklos Jankso) para crear una nueva forma de sintaxis cinematográfica difícil de obviar por la obsesión taquillera. Es allí donde el plano adquiere su valor fun-

damental ligado estrechamente a la voluntad de acercamiento a la realidad. Pero se trataría de una realidad muy particular, se trataría de una *realidad inducida* como lo afirmara J. P. Lebel. El autor entonces no organiza una realidad *en planos* según su criterio, formación cultural e ideológica; se trata ahora de la creación de una realidad diferente tomando como materia prima a la realidad objetiva. De ahí que el *plano inducido* es una creación específicamente cinematográfica, a través de la utilización de un aparato mecánico y llevado a cabo por medio de un proceso foto-químico como es la impresión de la emulsión. Resulta así que la forma tradicional narrativa (Plano general de ubicación, plano-contraplano de dos personajes, etc) cae en desgracia cuando se pretende tomar con la cámara algo real sin advertir que el producto final proyectado sobre una pantalla no lo es. Digamos entonces que, como Barbaro afirmaba, sigue existiendo una dialéctica interna del plano donde los objetos se conjugan para formar un signo o símbolo global que el espectador asimilará según las inclinaciones del autor, pero agreguemos de una vez que

se trata de un realidad ficticia. El llamado cine de vanguardia ha utilizado el plano bajo una acepción meramente idealista, es decir confundiendo el trozo de realidad que está frente al aparato con la totalidad de aquella que se ve proyectada. De esta manera podríamos decir que son los *objetos y personajes inducidos* los que en un plano darán una visión más completa, más global de una determinada situación, porque en definitiva no son los acontecimientos en sí los que crean una totalidad expresiva, sino ellos dentro del contexto donde se sitúa. El plano tendría entonces una capacidad expresiva ilimitada, pero entendido no como una herramienta para fijar la realidad, sino como instrumento potencial de conjunción de objetos y personajes de tal manera de configurar una idea más global de una situación determinada y comunicar más sobre ésta y evadir el uso tradicional de corte eisensiteniano que trajinaba al creador en busca de una realidad inaferrable y terminaba por convertir al espectador en una inofensiva víctima, encerrado en la sala oscura bajo la narcosis de la magia manipuladora del autor.

# DE NUEVO, GLAUBER

MARIA AUXILIADORA ESCOBAR

Dentro de la historia del cine mundial existieron teóricos como Rudolf Arnheim o Béla Balázs, que concibieron el fenómeno cinematográfico como el espacio susceptible de *crear* una realidad a partir de sus propios e intrínsecos elementos (encuadres, iluminación, montaje, etc), y en absoluta independencia de esa otra realidad que surge de las condiciones materiales de la existencia, indefectible en su diario y fenoménico acontecer y en la tangible crudeza con que se inscribe, a la vez que configura, el más vital y por ello menos ilusorio de los procesos: el devenir histórico, social y cultural de una civilización que, para el caso que nos ocupa, son un conjunto de naciones que delinean un único rostro *tercermundista*: Latinoamérica. Por ello, será justamente en Latinoamérica donde diversos grupos de cineastas y críticos del cine van a demostrar un radical rechazo a cualquier concepción idealista del medio cinematográfico, plegándose, reinterpretando o adaptando todos aquellos postulados o teorías que, fueran provenientes de las escuelas documentalistas o de movimientos como el *Neorrealismo* o la *Nueva Ola*, ofrecían la posibilidad de concebir el cine, no como el vehículo idóneo para expresar un exclusivo mundo interior o individual, sino como la infinita posibilidad de involucrarse e interpretar aquello que Glauber Rocha —citando un verso de Drummond de Andrade— llamó *el sentido del mundo*. Porque no de otro modo el papel del artista alcanza su más cercana plenitud: Conciliar su mundo íntimo de recónditos deseos y fantasías, con ese otro, más complejo y contradictorio, donde lo personal se trasciende a sí mismo para sumergirse en la expresión mítica y memorial, concreta e histórica, de un universo colectivo; universo en el que, indefectiblemente, toda interpretación

subjetiva de lo real se reconoce y es, quiérase o no, su reflejo.

No por casualidad esta multiplicidad de búsquedas, encarnadas en la teoría y la práctica cinematográfica bajo la forma de distintos movimientos, tales como el Grupo *Cine Liberación* (Argentina), el *Cine Imperfecto* (Cuba), el Grupo *Ukamau* (Bolivia) o el *Cinema Novo* (Brasil), y dentro de los cuales se inscribirán figuras claves del cine latinoamericano como Solanas, Getino, J. García Espinosa, J. Sanjinés y Glauber Rocha, se van a enmarcar, principalmente, dentro de la década 60-70, época durante la cual se consolidaba en nuestros países, como ciertamente lo apunta Ambretta Marrosu, *una conciencia política e histórica que respondía a un nuevo panorama mundial, donde la independencia sucesiva e ininterrumpida*

*de multitud de países africanos y asiáticos, la aparición del concepto del Tercer Mundo y el diagnóstico de las nuevas formas de dominio con el nombre de neocolonialismo, hacían emerger violentamente una realidad que el rígido esquema erigido por la guerra fría no había logrado abarcar. Frente a los dos grandes bloques de poder se distinguía finalmente de manera nítida la presencia de pueblos a los cuales la civilización dominante había negado, legal, económica y culturalmente, existencia como naciones. La dramática vida política de los países latinoamericanos, aún con más de un siglo de independencia de los grandes reinos coloniales, aún ampliamente recorrida por ideas y luchas de estampa patriótica o comunista, encontraba ahora el reflejo de su realidad estructural en la imagen del Tercer Mundo, y lo encontraba pa-*

Dios y el Diablo en la tierra del Sol (1964).



sando por el concepto de una América Latina histórica y socialmente unitaria.<sup>(1)</sup> Fomentar, revelar esta nueva conciencia política e histórica se convierte en el afán primordial de los cineastas latinoamericanos. En tal sentido, la creación fílmica es asumida como la vía expedita para el testimonio, la denuncia y, sobre todo, para una urgente toma de conciencia de las grandes y flagrantes contradicciones sociales, económicas y políticas que signaban, y signan hoy aún más, en su carácter de dependientes y subdesarrolladas, a las civilizaciones del Tercer Mundo.

Ya casi abriendo puertas a la década del '90, la mirada ávida, implacable, alguna vez de impetuosa o dogmática agresividad, las más de las veces de acuciosa e intensa lucidez, que caracterizará a las más representativas obras del cine latinoamericano durante la década descrita, es hoy la pálida o inocua contemplación de una realidad de la cual sólo interesa su médula anecdótica y, en el peor de los casos, su lado sensacionalista o espectacular. Salvo aisladas e individuales realizaciones, asistimos a una detención o distorsión de aquel proceso de heterogéneas búsquedas que cristalizaron en la turbulenta, y quizás definitiva, época del '60. Ante tan desolado panorama, las trilladas pero siempre álgidas interrogantes exigen replantearse: ¿Existe entre el cine y la realidad un abismo —teórico, técnico, estético— infranqueable, que cobraría su mejor y más triste evidenciación en las dispersas y fragmentarias imágenes, de valores y significaciones desiguales, que en la actualidad muestran las distintas cinematografías nacionales y que, paradójicamente, fueron las mismas que décadas atrás, encontrándose aliadas en la consecución de un colectivo propósito, se agruparon y constituyeron todo un *movimiento continental* dirigido a la concreción del más imperioso de los sueños, como es el de transformar la realidad? ¿El *Tercer Cine*, o cualquier otra cinematografía de otro continente, que persiga la creación de un lenguaje que sea la



Glauber Rocha con Rosa María Penna (Santa Bárbara) en el rodaje de *Antonio Das Mortes*.

síntesis de una preocupación y participación ética y de una perenne búsqueda por alcanzar la originalidad y autenticidad estética, recorren el inútil —por árido, por gratuito— sendero de la utopía? El modo más honesto y directo de elaborar una respuesta es partiendo, justamente, de las propias teorizaciones y creaciones fílmicas de aquellos cineastas latinoamericanos que, ciertamente, persiguieron una utopía, pero pocas veces el arte, como toda gran utopía, estuvo más cerca de la realidad.

### Cine Nuevo • Cine Verdad • Cine de Autor

Acusado por algunos de los propios integrantes del *Cinema Novo* de burócrata, antipopular, y de haber conducido su obra al anquilosamiento; privilegiado por

los más exigentes críticos y cineastas de Europa, pero, igualmente, de América (E.E.U.U., Cuba, Chile y, por supuesto, Brasil), Glauber Rocha es, más allá de estas anecdóticas paradojas de la celebridad, uno de los autores más decisivos dentro del pensamiento y la práctica cinematográfica mundial. Como la de Eisenstein, su obra trasciende los límites de lo estrictamente cinematográfico para responder, sobre todo, a un exigente proyecto vital: alcanzar el conocimiento y la expresión orgánica y sintética del ser humano, interpretado en su múltiple esencia, individual, social, cultural e histórica. El cine, concebido por Rocha como *el lenguaje de una civilización*, es el medio por excelencia para tal expresión. En esta inicial certeza que es, en primer lugar, el intento

(1) Ambretta Marrosu, *Cine e Ideologia*, Ediciones de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos. Caracas, 1985.



Glauber Rocha.

de responder simultáneamente ¿Qué somos?, ¿qué cine tenemos?, se configura la auténtica posibilidad revolucionaria de un cine nuevo, revivista en la creación de un lenguaje técnica y artísticamente adaptado a las específicas estructuras sociales y económicas de un país.

Todo ello implica numerosos desafíos de diversas índoles. En lo referente a la construcción del discurso fílmico propiamente dicho, significa la ruptura con las fórmulas y estereotipos alienantes impuestos por la cinematografía norteamericana; la erradicación de su colonización estética a través de la presentación de tramas, conflictos y personajes que surjan integralmente como elementos representativos o simbólicos de una dimensión histórica y cultural específica. Por supuesto, esta descolonización estética es, sobre todo, ideológica. Se trata de crear los auténticos valores de una sociedad sumida en la ilusión y falsa conciencia de creencias y aspiraciones que le han sido impuestas a lo largo de todo un proceso histórico.

Pero si este lenguaje se opone a un arte imitativo, ideológicamente reaccionario, rechaza igualmente el arte que se concibe como una exclusiva expresión didáctica o propagandística. Aquí radica uno de los aspectos de mayor lucidez y novedosidad del pensamiento crítico de Glauber Rocha, distanciándolo del resto de las teorizaciones aportadas por los otros críticos y cineastas latinoamericanos. Es en la integridad de la creación fílmica, en la indivisible articulación y reciprocidad de forma y contenido, en la síntesis de idea y puesta en escena, donde la obra efectivamente crea y comunica una totalidad ideológica; lo contrario, es decir, la disociación del mensaje o la convicción ideológica que se pretende transmitir de los elementos estéticos, por considerar a estos últimos como meros vehículos expresivos, es incurrir en la doble y peligrosa simplificación del arte y de la realidad. Sobre ello, la advertencia de Rocha es iluminadora: *Un país subdesarrollado no tiene necesariamente la obligación de poseer un arte subdesarrollado. Es una ingenuidad y una forma de reaccionarismo creer que el arte ofende.*<sup>(2)</sup>

*Al llevar a cabo este desafío, concretado en el radical rechazo tanto al arte imitativo como al arte populista, el cine nuevo alcanza lo más cercano a una definición: Podría caracterizarlo como un cine de autor realizado en una expresión técnico-estética, donde idea y 'mise-en-scène' significan un cuerpo activo de realismo crítico.*<sup>(3)</sup> En el desarrollo de este concepto, Rocha establecerá algunas categorías que, a modo ilustrativo de sus ideas, opondrá frecuentemente. Así, en las antípodas del CINE COMERCIAL, entendido como un CINE MENTIRA en la medida en que refleja falsos modelos culturales y alienadoras idiosincrasias, se sitúa un CINE DE AUTOR creador de un CINE VERDAD. La razón de esta radical oposición cobra sentido si consideramos que, para Rocha, el autor ya es sustantivo de revolucionario al concebirse como un artista en diálogo feroz con el mundo. De allí su conocida reflexión al particular: *El autor es el mayor responsable de la verdad: su estética es una ética, su 'mise-en-scène' (escenificación) es una política.*<sup>(4)</sup> esta visión política exigida por Rocha tiene la lúcida peculiaridad de ser libre, anticonformista, rebelde, violenta e insolente, lo que, bajo la forma de interrogantes, lo llevará al siguiente cuestionamiento: *¿Cómo puede entonces, un autor, mirar un mundo embellecido con 'maquillaje', eludido con reflectores gongorizantes, falsificado con escenografía de papel, disciplinado por movimientos automáticos, sistematizados en convencionalismos dramáticos que modelan una moral burguesa y conservadora? ¿Cómo puede un autor forjar una organización del caos en que vive el mundo capitalista, negando la dialéctica y sistematizando su proceso con los mismos elementos formativos de los lugares comunes mentirosos y entorpecedores.*<sup>(5)</sup>

Por otra parte, este CINE VERDAD no es una clase de cine. (Y en este sutil aspecto las reflexiones de Rocha, por un lado, difieren de las otras concepciones realistas dentro de la historia del cine, y por el otro, se revisten de la perenne contemporaneidad que caracteriza a las grandes aperturas teóricas del arte). No es una clase de cine por cuanto una sistematización de la verdad o su

previo sometimiento a principios y fórmulas específicas, sólo limitan las posibilidades críticas de expresar y revelar lo real. En este sentido, autores del movimiento Neorrealista como Rossellini, de la Nueva Ola como Godard, documentalistas como Flaherty o Vertov, tan personales como Bergman o Buñuel, son, más allá de los diferentes tratamientos técnico-estilísticos que emplean, autores de la verdad, al coincidir en hacer del cine el medio capaz de sumergirse en el complejo conocimiento de lo real, expresándolo a través de métodos de conocimiento científico (técnica fotográfica, sonido, etc) o artísticos (la composición plástica, la literatura, la música y otras fuentes culturales). De igual modo, este conocimiento esencial de la realidad y del cine por parte del autor, determinará que el montaje ya no surja como una respuesta mecánica condicionada por la gramática cinematográfica, ni acorde con lo que —despectivamente— Rocha llama *las reglitas dramáticas de las multinacionales*, sino que, por el contrario, permita la integración y configuración de un vivo objeto fílmico que sea la expresión de un ritmo subjetivo, de un acercamiento intuitivo y crítico a la realidad, donde la visión del cineasta esté continuamente evidenciándose en cada selección realizada en la *mise-en-scène* y en la articulación de cada fase dramática. A ello se refiere Rocha cuando reflexiona: La cámara es un objeto que miente... El autor miente sobre lo real, movido por un impulso interior: pero es a través de esta determinada posición de mirar, como capta la verdad del espacio escogido.<sup>(6)</sup> O cuando, tomando como ejemplo de Cine Verdad a la obra de H. Mauro, señala: *...lo que importa no es la calidad de la lente o de la luz o la rigurosidad de la composición; y sí, el descubrimiento que viene del verdadero artista en su continuo diálogo con la realidad. una relación dialéctica que le lleve a la crítica y a la práctica trans-*

(2) Glauber Rocha. *El 'Cinema Novo' y la aventura de la creación*. Problemas del Nuevo Cine (Antología) Alianza Editorial, Madrid, 1970.

(3) (4) (5) (6) (7) Glauber Rocha. *Revisión Crítica del Cine Brasileño*, Editorial Fundamento, 1971.



La edad de la tierra (1980).

*formadoras. Es un problema de verdad y de moral; es ser autor; es hacer 'Cine Nuevo' contra el Cine Mecánico.<sup>(7)</sup>*

### La sumisión de la violencia o la violencia de la libertad

*De lo que se trata es de establecer en la tierra al hombre total.*

Frantz Fanon

*Lo que aquí se dice a escala individual se aplica asimismo al orden social y al histórico. La violencia del terror revolucionario implica, precisamente como terror, su propio trascender hacia una sociedad libre.*

Herbert Marcuse

El gran conflicto que se le plantea al autor es que el cine es una cultura de la superestructura capitalista; pertenece al mundo-objeto contra el cual él dirige su crítica. No obstante, a partir de una interpretación materialista de la historia y del arte, piedra angular —y filosófica— en toda su obra, Rocha trazará la solución posible: en la creación de una *puesta en escena* donde la violencia, surgiendo como símbolo unificador

de las aberrantes contradicciones históricas, sociales, políticas y culturales, de las civilizaciones tercermundistas, asume dialécticamente un carácter transformador y revolucionario de tales condiciones. Ello determina, lógicamente, que el autor haga del espacio fílmico el lugar común de la reflexión política y la creación estética, comunicando *las tensiones y rebeliones del más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza*; oponiendo al racionalismo represivo, a la razón dominadora, la *desrazón*, el irracionalismo como *el arma más fuerte del revolucionario*. En un tono anárquico, delirante, de extrema lucidez, el pensamiento de Rocha disuelve las frágiles líneas divisorias del arte y la realidad: *... la cultura popular no es lo que se llame técnicamente de folklore, sino el lenguaje de permanente rebelión histórica. El encuentro de los revolucionarios desligados de la razón burguesa, con las estructuras más significativas de esta cultura popular será la primera configuración de este nuevo signo revolucionario*. Lo que inicialmente parece inofensivo, se complejiza: se trata de lle-

var a sus últimos confines la síntesis ética/estética de un cine nuevo, expresado a través de la violencia en la medida en que ésta siga siendo el único camino para revelar y alcanzar una identidad latinoamericana.

Todo lo anterior encuentra sus imágenes paradigmáticas en obras como *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964), *Tierra en trance* (1967) y *Antonio das Mortes* (1969). En *Dios y el Diablo...*, por ejemplo, la violencia, vista en la urdimbre mítica e histórica del Brasil, propiciará en sus paulatinos y diversos modos de manifestarse (el ejercicio de una violencia institucionalizada frente a la manifestación de una violencia mística), la *superación cualitativa* del proletariado, representado en los distintos personajes-símbolos del filme. En efecto, en la primera parte del relato, Manuel, el personaje principal, pretende evadir la cruda realidad de su miseria a través de una violencia mística que lo impulsa a seguir al profeta Sebastião. En la segunda parte, que se produce luego de la muerte del profeta y de sus fieles gracias causadas por las sangrientas ac-



Tierra en Trance (1967).

ciones de Rosa (esposa de Manuel) y, sobre todo, del *matador de cangaceiros*, Antonio das Mortes, Manuel arribará a otro estadio: se unirá a Corisco, quien, a diferencia de Sebastião, no predicará la resignación y el desapego a lo terrenal, sino que, por el contrario, invocará figuras legendarias designadas para protegerlo en una serie de hazañas destinadas, entre otras cosas, a aliviar el hambre de los pobres. Será Corisco, evidenciando una violencia que, aún siendo mística, aspira confusamente a concretarse como lucha social, quien propicie parcialmente la *superación cualitativa* de Manuel. No obstante, este nuevo estadio sólo se concreta cuando Antonio das Mortes, asesinando a Corisco, allane el camino por donde Manuel, ahora libre de beatos y bandidos místicos, puede convertirse en el dueño de su propio destino. La interpretación materialista de la historia, que determina la dimensión representativa de estos sangrientos enfrentamientos, es señalada por Rocha: *...cada masacre dialéctica que pongo en escena y monto se autodefine en la síntesis filmica.*

### ¿Final abierto?

Sara: —*¿Qué prueba tu muerte?*

Paolo Martínez: —*La belleza, el triunfo de la belleza y de la justicia.*

(Últimos diálogos de Tierra en Trance)

Hasta el lector más distraído o desinformado habrá observado que he evitado cuidadosamente referirme al *Cinema Novo* como tal. Rocha, por lo demás, incurrió muchas veces en tan deliberada omisión. En todo caso, es un gesto necesario. En una época donde las modas infinitamente sepultan modas, ¿quién puede garantizar que el hábito —o el fetiche— de la innovación, no rechace, por considerarla anacrónica, la revisión de la obra teórica y filmica de Rocha al limitarla a los estrechos márgenes de un movimiento ya pasado?. De la desaparición del *Cinema Novo*, la Estética de la Metáfora ya dio cuenta. Pero ¿puede hablarse, por ello, de una invalidez crítica del *Cine Nuevo* definido por Glauber Rocha? No lo creo así. Más allá de la decisiva, pero circunstancial y relativamente breve, partici-

pación de Rocha dentro del movimiento, su pensamiento crítico y su creación filmica son de una implacable actualidad, al presentarse como la orgánica, compleja y coherente reflexión en torno a la gran síntesis del arte y de la realidad. Rocha comprendió, como ningún otro pensador-cineasta latinoamericano, que todo auténtico acto revolucionario es la expresión de muchos actos: la búsqueda de las raíces memoriales colectivas; la mirada integral que escudriña en las tierras del mito, en el hecho histórico y en la experiencia individual, tratando de visualizar y obtener, simultáneamente, la grieta y la clave de las graves e injustas distorsiones sociales, políticas y económicas. Supo, y he allí el más original de sus aportes, que en la trágica y corrosiva veracidad de este vasto mural *tercermundista* se encontraba, también, como la más genuina de sus contradicciones, la cualidad de la belleza.

• Las citas de los dos últimos apartados del artículo, pertenecen a la *Estética del Hambre* y a la *Estética del Sueño*.

# ANGELA MOLINA: AL PERSONAJE HAY QUE AMARLE COMO A UNO MISMO

DAVID SUAREZ

*En una playa llamada Flamingo a orillas del río Caroní, Atahualpa Lichy rueda Río negro. Al fondo del río las barcazas con sus mineros extrayendo oro. En esas márgenes de selva exuberante se ha reconstruido el San Fernando de Atabapo que fuese acosado por Funes durante la dictadura gomecista.*

*Mirando el trabajo de sus compañeros, descalza, llena de barro y soportando un sol inclemente está Angela Molina, protagonista del film junto a Daniel Alvarado y Frank Ramírez.*

*Poseedora de un rostro y de una fuerza excepcional, Angela Molina se ha convertido en una de las más notables actrices del cine español a partir de su aparición en Ese oscuro objeto del deseo de Luis Buñuel, y Manuel Gutiérrez Aragón la ha tomado como la protagonista de lo mejor de su filmografía.*

*Ha trabajado también con Luigi Comenzini, Marco Bellocchio, Elio Petri, Francesco Rosi, consolidando una de las carreras más sólidas del cine europeo.*

*Emana una frescura y una sensibilidad a flor de piel. Actriz total y bella. Conjuga inteligencia con misterio. Su rostro recuerda a las mujeres de Morillo, de Picasso y creo haberla visto en un cuadro de Rembrandt. Desprendida de divismo, poses y afectaciones, habla con inteligencia y exhibe su entusiasmo por el film que rueda. Viene de Nicaragua de filmar Sandino de Miguel Littin; anuncia que rodará El Quijote, la próxima película de Manuel Gutiérrez.*

*Con ojos de mujer árabe, accedió a darnos una entrevista para*

La mitad del cielo, de M. Gutiérrez Aragón (1986).





Angela Molina y Ana Belén en *Demonios en el jardín*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1982).

*Encuadre en el lobby del hotel mientras espera que la vengan a buscar para el rodaje.*

—¿Cómo has elegido los personajes de tus películas?

—Desde una primera lectura me es muy fácil saber si el personaje es para mí o no. Si voy a poder sentir y lograr algo con esas características. Hay personajes que, a lo mejor te parecen muy hermosos, pero que tú sientes que no te interesa hablar de eso. Yo creo siempre que la historia es lo más importante; más que cualquier personaje que esté dentro de esa historia.

A veces, uno dice: no aquí no estoy. Esto ya lo hice; esto no me interesa.

Leer un guión es lo más fácil del mundo. Tú sabes enseguida, si hay calidad o no; si está bien escrito. Llevo años leyendo guiones, soy una persona que adora leer, la lectura para mí es fundamental, no sólo guiones sino la lectura en general. Lo que

pasa con el guión es que es una lectura distinta.

—¿Siempre mides tus posibilidades como actriz con las posibilidades del personaje? ¿Propones cambios, sugieres...?

—Por supuesto. Hay cosas en los personajes en una situación, que ya cuando estás empezando a funcionar te das cuenta que esa persona pudiese también actuar en una forma distinta; pero eso casi siempre se descubre trabajando. Yo puedo proponer. El texto también es importante, hay cosas que cambian. Yo fundamentalmente, lo que más me interesa es que el diálogo sea consecuente con la acción, que no haya palabras de más o palabras de menos. En eso trabajo bastante.

Es siempre un trabajo a desarrollar. Está latente todo lo escrito; pero lo que no está escrito es un trabajo a desarrollar con el director.

—¿Tú construyes el personaje y luego se lo propones al director

*antes del rodaje o lo vas creando a medida del rodaje?*

—Lo ideal es componerlo antes del rodaje con el director. Por ejemplo con Manolo (Manuel Gutiérrez Aragón), antes de preparar una historia con él, me mete dentro de la salsa de la historia; pero te digo, desde ver pinturas para ver qué tipo de luz va a tener esa historia hasta, por supuesto, conocer el origen de donde viene esa historia. Y hay directores que... Es que no hay regla de tres en el cine...

—¿Cómo fue la proposición de Buñuel para que interpretaras en *Ese oscuro objeto del deseo* un personaje que al mismo tiempo iba a ser interpretado por otra actriz?

A mí eso no me importaba en absoluto. El me dijo, me da igual lo que váis a rodar cada una de vosotras. Prepararos el personaje como si las dos fuesen a ser el personaje total.

*El resultado es dos personajes absolutamente distintos, con psicologías distintas...*

No eran psicologías distintas. Eran situaciones distintas vividas por personalidades distintas pero vividas por la misma mujer. De hecho la mujer también es así. La mujer es dicotómica, la mujer es vulnerable, la mujer es imprevisible. Somos camaleónicas... la mayoría de las mujeres. Lo curioso que sucedió en este trabajo era que nosotras estábamos en el rodaje por la mañana sin saber si iba a rodar una o la otra. Sabíamos la secuencia que era, la teníamos preparada las dos. Buñuel llegaba y decía hoy trabajas tú Angela o hoy trabajas tú Carol. Yo las gozaba igual, si trabajaba ella o yo.

*—¿Hasta qué punto tienes que ver con los personajes que has interpretado? Hay actores que se esconden detrás de los personajes. Otros tiran el personaje a un lado para interpretarse ellos mismos...*

—Yo no puedo estar al margen de los personajes. A mí me influye el personaje cien por ciento. Lo que pasa es que me tienes que influir en el momento preciso que me tiene que influir. Cuando dicen *Corte* yo estoy absolutamente fuera de la historia. El tiempo no se repite para nadie... Es el tiempo... Tú vives tres minutos de una escena. No estás viviendo otra cosa, estás viviendo eso. Es una entrega absoluta a lo que estás elaborando y creando. Hay que estar intensamente con los cinco sentidos y uno más: El de la interpretación...

*—Tú has trabajado con la mayoría de la nueva generación de cineastas españoles, con Manuel Gutiérrez has hecho seis películas, ¿has encontrado algún "método" de trabajo con los realizadores?*

—Manolo conoce, no sólo mi forma de trabajar sino que también me conoce como persona. La primera vez que trabajé con él tenía 16 años. Cuando ya conoces al director casi ni hablas de las cosas. Adquieres un tiempo en el que asimilas lo que él quiere y él comprende que tú lo tienes claro. Son las situaciones lo que tú vas indagando, no el personaje en sí. Al componer las situaciones técnicamente, cuando ya va fun-

cionando todo, ya uno traduce con lo que uno es: Con su vida, con su naturaleza. Cuando ya tú conoces a esa persona lo demás es coser y cantar.

Yo nunca daré menos de lo que sé, de lo que esa situación es, ni más. Es encontrar esa situación. Hay algo de lealtad. No se trata de engañar a nadie; sino de que aflore eso que en ese momento tiene que darse. Yo soy la primera que sí en determinado momento me falta algo, lo digo.

*—Es la sinceridad de la actriz consigo misma, antes que con el personaje...*

—Por supuesto, pero es que el personaje tiene que estar claro antes. Un actor es un actor siempre. Tiene una capacidad de comprensión de la vida misma; ya no sólo en el rodaje, sino cómo son las cosas, las relaciones humanas, los sentimientos, los cambios... Eso que todo el mundo sabe pero que a lo mejor no nos concierne.

Yo me acuerdo que cuando empecé a trabajar en el cine me preguntaba: ¿Por qué, qué es lo que ellos dicen que yo sé, que yo no sé que sé? Seguí trabajando y cuando pude fue cuando me puse a estudiar, estuve en Nancy trabajando, me di cuenta que lo que me enseñaron para que yo supiera, ya yo lo sabía. En definitiva uno sabe todo eso, pero tiene que haber alguien que te diga tú sabes lo que sabes.

Es muy curioso. Nunca se repite nada, nada... Es como componer y descomponer un *puzzle* de mil maneras diferentes, da otra cosa, otra historia. Por supuesto yo no voy hacer otra persona que no sea yo. Por muy distinto que sea el personaje, es a través mío que yo creo el personaje.

*—¿Cómo fue el proceso de creación de tu personaje en Lola de Bigas Luna; un personaje intensamente animal e instintivo atrapado en una relación amorosa de tipo criminal y de autodestrucción? ¿Cómo fue el trabajo con Bigas Luna?*

—Yo creo que es más el trabajo del director con uno, que uno con el director. El director es el que te ve como tú eres; el que te admira, el que te maneja; el que te lleva, el que te sabe ver. A lo mejor hay co-

sas de sí misma que yo no veo. Ellos lo ven.

Con Bigas, era un trabajo al que yo le tenía pánico, porque era fuerte. Es uno de los directores que yo más admiro. Tiene un estilo personalísimo, que no se parece a nadie. Es un ser inteligentísimo. Sin embargo nunca me ha sido tan fácil un guión, tan fácil hacer un personaje como **Lola** que era una ternura total esta mujer... Era un Lorca extraño.

*—Tu interpretación es absolutamente visceral, casi animal, sin ningún proceso mental. La película me pareció absolutamente irracional...*

*Primero mental para que luego no sea mental. Si no lo entiendes no lo puedes expresar. Yo no soy muy capaz de hablar de todo eso. Es casi inenarrable, son cosas que se van produciendo, que yo voy conociendo después de haberlas hecho. Cuando uno nace para una cosa, nace para una cosa.*

*Una vez le pregunté a Buñuel: ¿Luis, por qué Fernando coge un saco cuando va al parque? ¿Por qué coge un saco de repente y se lo cuelga a la espalda? y me respondió: Tatatatamm... Tatatatam...*

Yo puedo elucubrar aquí... Hablarte... Decirte yo trabajo así... Trabajo de esta manera... Es absurdo. No se puede explicar. Es una traducción de uno mismo que no tiene límites. Yo no sé. No tengo sensación de que digo hasta aquí llego... Hasta aquí no llego... Siempre es todo nuevo. Siempre se va transformando. A lo mejor un personaje que creías que era así, se te va y resulta que era de otra manera completamente distinta...

Lo que sí es, es que te afecta un montón. **Lola** la rodamos en Barcelona. Había días que yo estaba francamente jodida. Un día le dije a Bigas, yo no quiero rodar hoy, no tengo ganas, estoy hasta el moño, no puedo más. Estoy harta de esta gente, de este hotel... Esas cosas que te suceden de repente. Cuando tienes confianza total con esa persona puedes decirlo. Es como cuando tienes un miedo que si lo dices a lo mejor se te va.

Cuando encuentras esa fuente de comprensión por parte del di-



Los ojos, la boca, de Marco Bellochio (1982).

rector, eso es vital, es lo más extraordinario que te pueda pasar. Bigas se puso en la ventana a ver pasar la gente, tuvimos un rato sin hablar, otro rato hablando, otro rato riendo. Al cabo de veinte minutos tenía unas ganas de rodar locas y vamos a rodar... Te quiero decir que no hay que tener miedo a nada. El cine no se come a nadie.

—¿Estar abierto a la seducción del personaje?

—Absolutamente. El personaje es la reina o el rey. Es el que está esperando que le den vida. Hay que ser generoso hasta dándole esa vida.

—El personaje de *La mitad del cielo* que está inspirado en un personaje real, ¿lo creaste por investigación? Háblame de este proceso.

—El carácter de esa mujer, tan casi clarividente en muchas cosas, tan consciente de sus límites, de su poder. Yo me inspiré para esa mujer en mujeres de mi familia. Había algo de muy familiar en esa mujer, de esa fuerza, de esa capacidad de trabajo...

—Esa mujer tiene algo de todas las mujeres...

—Completamente. Yo no me excluyo. Todo se encuentra en uno mismo. Siempre.

—¿Cómo se establece la relación de trabajo con el director? No me refiero a la construcción del personaje, sino a una proposición de trabajos, ensayos...

—Yo no soy nada a plomazo. Por una especie de respeto innato, yo empiezo a construir a partir de lo que veo y siento en ese director. Empiezo a intuir lo que él necesita de mí en cuanto a instrumento. Eso es para mí una de las partes más bonitas del trabajo... Es una comunicación. Con un director con el que tengo poca comunicación puedo trabajar, me ha pasado, me sucede. Pero es una soledad total. Es como si te dijeran: Allí estás... Arréglatelas. Yo sí puedo hacerlo, además es mi deber y me la gozo, pero no es lo mismo.

—¿Tú eliges guiones más que personajes?

—Eso es fundamental. Ahora sí es un personaje en un guión magnífico y el personaje no me merece la pena, tampoco lo hago.

—Tus personajes se han caracterizado por la ambigüedad, el misterio y lo ambivalente...

Son personajes misteriosos, complejos, no son lineales. El actor está lleno de secretos, que nunca vamos a revelar porque nunca se da el caso. Solamente lo podemos revelar a través del trabajo que desarrolla. No te lo puedo decir con palabras.

Las veces que he trabajado con Manolo siempre hemos hablado de todo, hasta de lo que no hace falta hablar. Pero luego que empezamos el trabajo casi no hablamos. El personaje queda ahí. No se vuelve hablar de él, ya está vivo. Llega un momento en que te manda el personaje a ti. Es una ley muy justa. Yo no puedo dar más de lo que tengo que dar. Sería criminal para el personaje, sería sobreactuar, sería fastidiarle. El personaje hay que amarle como a uno mismo.

—¿No te da ningún temor dejarte arrastrar por los personajes?

—Yo cuando empiezo una escena, yo no sé si voy a llorar o no voy a llorar. Yo no me digo: ahora cuando digo tal palabra, ella va a llorar... Para nada... De repente, esa acción, ese texto, esa situación asimilada previamente, empieza a funcionar. El cuerpo del actor es increíble.

—Por ejemplo en *Ese oscuro objeto del deseo* se siente que los actores están en constante representación, sin construcción psicológica y sin aparente lógica. Unas interpretaciones exactamente medidas...

Buñuel fue uno de los técnicos más rigurosos que yo he conocido. Buñuel era supertécnico. Te decía exactamente hasta como tenías que coger la taza. Cosa que no pasa jamás en el cine. El arte del objeto era tan grande como el arte... de las vísceras del actor. Cada cosa era de una precisión absoluta. El trabajaba con video, componía el cuadro como si fuera teatro. Era muy riguroso, el director más riguroso con quien yo he trabajado. Pero a la hora de decir acción era el más grande espectador que te puedes echar a la cara. Nunca he tenido un espectador tan generoso y tan espectador como él.

Generalmente el director te dice una cosa, luego espera y juzga. Buñuel no, previamente era técnico, teórico y riguroso. Una vez que daba acción y que era tu campo, tu momento, él no era director, era espectador.

Eso no me ha vuelto a suceder más. Cuando trabajé con él, yo tenía 18 años; yo era absolutamente su pupila. Me enseñaba tanto. Sabía que era una etapa decisiva en mi carrera artística. Hablábamos mucho, era muy paternal.

Yo no sabía quién era él, además estaba enfadada con Luis porque su última película *El fantasma de la libertad* no la había entendido y se lo decía. Yo era una *baby*, él eso lo respetaba más que nada. Estaba sentando bases que me iban a servir para siempre.

—Una película como *La mitad del cielo* está escrita para una actriz. ¿Los guionistas de Manuel Gutiérrez siempre escriben pensando que tú vas a hacer la película?

—Sí. Puede ser que me diga un año antes que está escribiendo una historia y que yo voy a hacer tal cosa.

—¿Cómo fue el trabajo con *Bellocchio* en *Los ojos, la boca*?

—Bellocchio es muy fuerte. Trabajar con él es como hacerse un psicoanálisis intenso. Es terrible. Trabaja sin tiempo. A lo mejor trabajamos un día para ha-

cer un plano. El trabajo está por detrás de cámara. No es un corte en el momento de la acción que no tenga que ver con lo que ha sido antes en el ensayo. El es muy espectacular en el trabajo. Se ha hecho mucho psicoanálisis en su vida, psicológicamente hablando no se le escapa nada, nada pero nada.

—¿Cómo reaccionas frente a personajes psicoanalizados?

—Pues con la misma libertad. La libertad está siempre, en la mirada... pero eso no tiene méritos; eso tiene que ver con la vida, con la historia de como es uno. Yo tengo una historia tan rica, tan larga que sólo puedo expresarlo en mi trabajo.

—¿Tú provienes de una familia del espectáculo?

—Sí. Mi padre es cantautor de flamenco, para mí el más grande cantautor de todos los tiempos. Era un privilegiado, tenía una voz... Si vas a España tienes que oírlo. No te puedes morir sin oírlo. Es actor también. Tengo hermanas y hermanos actores, hermanos cámara. Estamos todos dentro del espectáculo.

—¿Cómo te sentías dentro de la *troupe* *actoral* de *Demonios en el jardín* donde todos los personajes son *protagónicos*...?

—Manolo tiene esa fuerza loca de Lorca, es como un pez que no puedes coger, pero que late muy fuerte. Eso se tiene o no se tiene y eso le pasa a muy pocos directores, le pasa a Manolo, le pasa a Almodóvar que se ríe del mundo... Una especie de locura...

—Has trabajado con casi todos los directores del nuevo cine español, *Camino*, *Chavarri*, *Gutiérrez*, *Bigas Luna*, *Armiñan*, *Rivas*. Has trabajado con otros directores europeos y ahora has incursionado en el cine latinoamericano. ¿Hacia dónde crees que va tú carrera?

—Estoy cerca de todos los directores que hay en España. He trabajado con casi todos, me faltan algunos, son amigos y sé que terminaremos besando el santo juntos también. Es cuestión de vivir el tiempo...

# PARIS-TEXAS: EL SISTEMA DEL OBJETO FILMICO

LUIS BRITTO GARCIA

Eisenstein sostenía que ser supersticioso lo había ayudado en su profesión de cineasta. Para el incrédulo, un gato negro es un gato. Para el supersticioso, es un universo de signos. Las cosas son mudos protagonistas de nuestros filmes y de nuestras vidas. Ramón Gómez de la Serna nos reveló su certera tiranía. Yo mismo ensayé una vez un minúsculo relato, en donde una biogra-

fía era contada por una simple lista de objetos. Quizás una obra maestra cinematográfica es aquella donde los objetos son aplicados con eficacia para narrar una historia que el diálogo apenas comenta.

En el plano de la anécdota, el **Paris-Texas** de Wim Wenders narra lo que pudiéramos llamar la versión de Sam Sheppard de **La**



Wim Wenders.

**Paris-Texas**, de Wim Wenders.



**Odisea.** El peregrino Travis-Odiseo (Harry Dean Stanton) regresa de una atroz travesía para separar a Joanna-Penélope (Nastasia Kinski) de sus prostibularios pretendientes y reunir las con su hijo Telémaco. El mito homérico nos paseó por un océano de entequeias espirituales representadas en cosas; la Saga de Sam nos guía por un desierto donde ya sólo las cosas parecen representar al espíritu.

## Desierto

La pantalla vacía —esa desolación de desolaciones— de paso a planos del desierto de la frontera norteamericana. En el océano de sílice —aridez, desolación, esterilidad, muerte— alientan apenas dos seres vivos: El ave de rapiña —de nuevo la muerte— y el peregrino, su trastabillante presa. Hombre y arpía son idénticos en un rasgo: la mirada del desvarío, de la búsqueda, de la sed.

## Agua

Tres veces encuentra negada su sed el desastrado vagabundo que sale del desierto: al agotar la cantina de plástico; al abrir la seca canilla de una estación de gasolina; al hundir el rostro en la ca-

va frigorífica del bar inmediato: encuentra allí un agua petrificada e imbebible: el agua árida del hielo, que lo hace caer desplomado. Sobre el recipiente del líquido que no se puede trasegar, el poster de una muchacha sin rostro ofrece el consuelo de un anónimo seno desnudo.

Desde entonces, el agua figura cada vez que la solidaridad humana, o la esperanza, o el amor, aparecen para vencer la simbólica aridez del desierto. Mark —Dean Stockwell— intenta localizar a su hermano Travis desde una cabina telefónica en el desierto: tras él está un aparato automático que vende hielo. Travis sumido en la aridez de un mutismo catatónico, acepta hablar por primera vez: sobre el reseco paisaje nocturno llueve. Al iniciar los hermanos el viaje que unirá al hijo olvidado con el padre extraviado, éste oprime maniáticamente dos bebederos del aeropuerto: uno alto, para adultos, otro bajo, para niños. En la casa de Mark, en fin, el hijo re-encontrado aparece frecuentemente en primeros planos junto a

acuarios con pececitos decorativos: vida, pero también ornamentación, confinamiento.

Muchas secuencias después, cuando padre e hijo han localizado a la extraviada madre y deciden si le hablarán de nuevo, otro chaparrón nocturno humedece las solitarias carreteras. El destartado vehículo de Travis frena ante una espejeante encrucijada. En el agua fulgura el reflejo de un anuncio con el color rojo del fuego, de la pasión y de la madre desaparecida. Sin vacilar, Travis conduce hacia él.

### Flores

Tras encontrar a Travis vagando catatónico por el desierto, su hermano Mark lo conduce a casa en automóvil. Durante el largo viaje, el paisaje interno y el externo cambian simultáneamente: de la arena pasa a los hierbajos, de éstos a los matorrales. Travis intenta sistemáticamente huir hacia la aridez; Mark, pacientemente, lo regresa al camino del contacto humano y de la fraternidad: de la vegetación y de la vida.

La casa de Mark es el sitio donde su peregrino hermano renace. Comprensiblemente, en ella hay muchas flores, pero cortadas y en jarrones. Ana (Aurore Clement) la estéril esposa de Mark, viste trajes con patrones de flores estampadas. Travis decide al fin entretener su pertinaz insomnio en quehaceres domésticos: mira partir a lo lejos camiones y aeroplanos; pule maniáticamente los zapatos del peregrino; lava los platos. Las cortinas del fregadero son de flores estampadas. El sobreviviente canta, en español:

*El día que tú naciste  
nacieron todas las flores...*

Pues en la casa de las flores cortadas o estampadas, hay al menos dos brotes vitales auténticos: el del abandonado hijo de Travis (Hunter Carson); el del mismo Travis, que decide asumir su papel de padre. Cuando ofrece a los padres adoptivos Mark y Ana ir a buscar al niño al colegio, Travis camina por un corredor lateral de la casa, en dirección a un árbol.

Paris-Texas, de Wim Wenders.





Paris-Texas, de Wim Wenders.

## Arboles

Ya que la vegetación incipiente de los hierbajos y las flores culmina orgullosamente en los árboles, así como la soledad del hombre culmina en la paternidad. La criada de la casa (Socorro Valdés) inevitablemente vestida con motivos florales, instruye a Travis cómo debe caminar para parecer un padre: *Erguido, como con respeto*. Como un árbol.

Cuando el niño acepta al fin regresar de la escuela acompañado por su padre, ambos caminan por aceras opuestas. La del niño está bordeada por arbustos. La del padre, por enhiestos árboles.

En uno de los moteles de sus largos peregrinajes, sobre la cama de Travis hay un cuadro que representa un árbol.

Cuando Travis encuentra por fin a su ex esposa Joanna en una especie de burdel para *voyeurs*, en la entrada del pasillo que conduce a las cabinas están dos árboles en macetas. Patéticos patriarcas prostibularios, en harenas de plástico.

## Posters

Frente a este circuito del crecimiento de la vida desde la aridez hasta el agua y de ella a las hierbas, las flores y los árboles, está el mundo estático de las representaciones y de la publicidad

Ya hemos visto que Travis desfallece de sed ante el helado seno del poster de una muchacha desnuda. Su hermano Mark contesta la primera llamada telefónica de auxilio, en un encuadre que muestra una enorme casa o edificio al fondo. Un nuevo plano delata que tal edificio es, literalmente, *plano*: es un cartelón. Mark, fabricante de vallas viales donde hay falsos edificios, mantiene un hogar falso, centrado en su falsa paternidad hacia el hijo de Travis. Flores estampadas o cortadas son así, no sólo emblemas de vida, también melancólicos signos de esterilidad.

Travis asciende hasta un andamio para pedirle a su hermano ayuda a fin de localizar a la madre del niño. Los empleados de Mark bajan la valla que representa a un

hombre cubierto con armadura: la soledad, la dureza, el aislamiento. Inmediatamente, suben la valla de una mujer joven, que domina el paisaje. Sus piernas son lentamente elevadas por las poleas: están abiertas, en posición de parto.

## Tierra

Pues el símbolo central de este sistema emblemático es la madre, que es a la vez la tierra, que es a la vez el desierto, por donde Travis viajaba enloquecido buscando el lote árido de un árido pueblo en donde él mismo fue concebido por una madre francesa (todos los bebés, como se sabe vienen de Francia). Travis se resiste a viajar en avión junto con su hermano. Sería perder contacto con la (madre) tierra.

En su falso hogar, el hijo de Travis duerme junto a una lámpara hueca que representa el globo terráqueo. Cuando escapa con su padre para encontrar a la madre, le cuenta cómo se formó nuestro planeta.

Ana, la falsa madre, encerrada en su hogar lleno de flores falsas deplora la huida del hijo postizo. Junto a ella está la lámpara en forma de tierra (apagada). El niño se despidió de ella telefonándole desde una cabina, tras cuyo cristal uterino se divisa, a lo lejos, un monstruoso dinosaurio de cemento: de nuevo, la vida nace en la aridez, en el seno de la entraña o del barro.

## Vehículos

Por la desmesurada tierra deambulaban hombres a pie, indefensos (como Travis y el vociferante profeta que éste tropieza en un puente). O bien hombres instalados en el claustro de los automóviles, con propósitos, con metas. Mark, el padre de alquiler, conduce a su hermano Travis en un vehículo de alquiler. El hijo de Travis, asustado al reconocerlo, se refugia en un uterino Volkswagen. También se niega a caminar con él desde la escuela (nadie camina ya, argumenta). Pero es paseando sobre la (madre) tierra, entre arbustos y árboles, que ambos se aceptan, como hechos del mismo barro.

Joanna deposita dinero para su hijo en un autobanco, sin descender jamás de su pequeño coche rojo, el cual (inevitablemente en una película con título, toponimias y madres francesas) es también francés. Así como en el burdel visual donde trabaja transmuta el amor falso en dinero, en el banco transmuta ese dinero en un falso amor por su hijo. Un afecto callejero, descampado, siempre desde la protección del fugaz vehículo en el cual huye por la autopista.

Sobre el banco-autopista de las transmutaciones prostituidas, ondea un bandera norteamericana. En el plano inmediato, el niño reducido a cifra bancaria ostenta en su chaqueta de plata una pequeña bandera norteamericana.

## Rojo

Travis desiste de perderse en un desierto ocre, para seguir a una mujer vestida de rojo que conduce un automóvil rojo. Pues en su pérdida mujer, todo remite al color de la pasión y del fuego. Joanna (Nastasia Kinski) viste de rojo y su boca es una enorme herida roja. Sacerdotisa del deseo imposible, oficia en un pequeño es-

cenario donde hay una cama con colcha roja; Travis se comunica con ella mediante un teléfono rojo, y por él sabemos que Joanna lo abandonó dejándolo en una casa-remolque en llamas.

Cuando Travis está a punto de huir de ella, en la encrucijada lluviosa lo decide a devolverse un pequeño anuncio luminoso rojo.

En un hotel negro, espera a su madre ardiente un niño vestido con un suéter rojo que bebe gaseosa de una lata roja. Sobre el televisor apagado, preside el aposento una botella de *ketchup*: la sintética lactancia norteamericana. Burbujas. Plástico. Desechabilidad.

## Cámaras

El vacío es el desierto y es el desamparo. Casas y cuartos son la protección materna. Sin embargo, estos confinados espacios prohíben paradójicamente el contacto mediante la membrana amniótica de una pantalla. En la casa de la madre adoptiva, el niño aparece junto a los intocables peces de acuario. Travis y él se reconocen finalmente durante la proyección de una película casera que los muestra felizmente unidos con Joanna: pero bestialmente incommunicados de ella por el pasado. Travis encuentra al fin a Joanna en el harén visual: un pasillo con muchas cámaras donde odaliscas iluminadas representan fantasmas sexuales para clientes invisibles.

En este perverso cinematógrafo dentro del cinematógrafo, Travis y Joanna se hablan, pero sin verse ni tocarse: la mecánica del espejo unilateral que los separa impone que quien mira, no puede ser mirado, y que apenas pueda encontrarse con la criatura de su deseo en superpuestos reflejos. Joanna actual representa la Joanna perdida de Travis, y Nastasia Kinski la Nastasia perdida de nosotros, perversos invisibles. Aquella a quien deseamos no nos mira, así como no miramos a quien nos desea: cámara oscura del amor, cuando más profundo más solitario.

Prostitución, es ser objeto de un placer anónimo y por tanto unilateral. En la cámara oscura de la memoria y del cine vuelve a ocurrir la transmutación ritual que funda la cultura de Occiden-

te: Eva pecadora es transustanciada en madre. En la cámara aséptica del burdel ha entrado la presencia fantasmal del hijo.

Es a través de otro cristal impenetrable —el ventanal del hotel— que Travis, distanciado e impalpable, presencia la unión final. Han desaparecido el rojo de la pasión y del fuego destructor: madre e hijo visten de negro, como la noche que devorará al que fuera padre y amante. La boca de Joanna ya no es una obscena herida de rouge. El dorado de la cabellera del niño y el de la cabellera de la madre se funden. Todas las vastas alquimias de la tierra calcinada del desierto, del agua petrificada del hielo y de la carne encendida en el rojo del fuego, coagulan en una sola y exacta lágrima.

## Cenizas

Un *best-seller* es, casi siempre, la degradación de una obra maestra. Quien no sabe manejar los objetos en su película, crea sólo películas-objeto. ¿Será un reciclaje de *Paris-Texas* la insoportable secuela de cintas norteamericanas dedicadas a la proposición de que la familia que filma unida, cobra taquilla unida? ¿Sacrifican en la autopista bancaria la matrimoniófila Cher de *Moonstruck*, los nuevamente casados Nicholson y Angélica Houston de *El Honor de los Prizzi*, los fraternales Schwarzenegger y De Vito en *Gemelos*, y en fin, los melosos Tom Cruise y Dustin Hoffman de *Rain-Man*? ¿Qué castigo debe corresponder a quienes se atreven de nuevo a filmar *Paris-Texas*, con todo y hermano catatónico, viaje en automóvil por el desierto, rabietta del hermanito gafo que no quiere viajar en avión, inepta simbiología vital del agua (*Rain-Man*: Hombre Lluvia) y todo lo demás, pero sin originalidad, sin genio, sin Wim Wenders, sin Sam Shepard, y sobre todo, Dios los confunda, sin Nastasia Kinski?

Muy sencillo: se ganarán un Oscar.

*Ha sido el observador más atento de su propio tiempo, siempre presente en el momento justo allí donde era necesario estar, en los momentos decisivos en la historia de la humanidad. Se ha desinteresado por todo aquello que estaba desapareciendo y, en cambio, se ha sentido apasionado por todo lo que se estaba construyendo, por todo lo que estaba y está en proceso de creación y surgimiento, por todo aquello que se rebela.*

**Georges Sadoul**

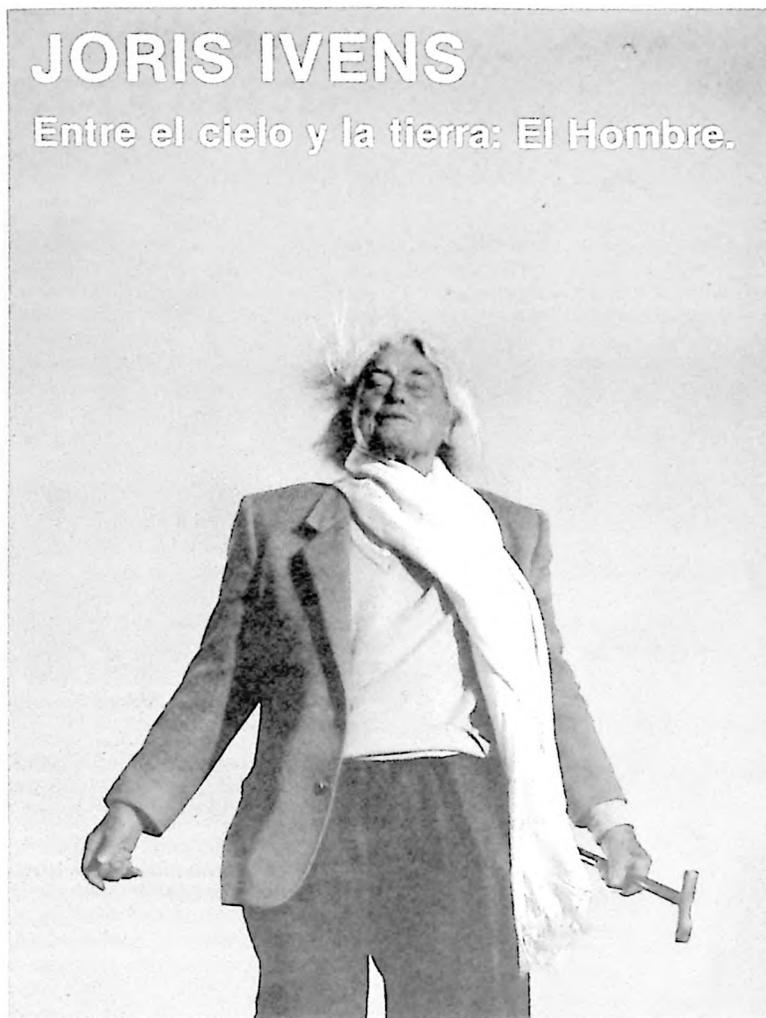
**CARMEN LUISA CISNEROS**

Es difícil aceptar que Joris Ivens no se encuentra en este momento en algún lugar de la tierra, con la mirada atenta, con la cámara como prolongación de su brazo, registrando algún acontecimiento memorable, o la lluvia, o el curso de los ríos, o simplemente, a un albañil colocando ladrillos, para ir más allá, mostrará también los sentimientos de ese albañil, el sentimiento de cumplir con una obra útil, el orgullo de su labor.

Y es que Ivens con su excepcional sensibilidad fraterna se ocupó siempre de mostrar al hombre y sus obras.

Su inquebrantable posición y espíritu libertario, le significó el exilio de su Holanda natal durante 40 años. Ivens atendió la solicitud del gobierno holandés de Batavia (hoy Yakarta) que le encargó el film **Indonesia llama**. Cuando llegó a filmar a Batavia se encontró con la oposición de la gente al gobierno colonial holandés. Inmediatamente Ivens se fue a Australia y obtuvo de los cargadores portuarios australianos la solidaridad con Indonesia independiente, quienes financiaron la película a favor de Batavia en contra del gobierno holandés.

En 1985 el Ministro de la Cultura holandés fue a París en busca de una reconciliación con Ivens y le expresó que la historia le había dado la razón, justificando la posición mantenida por Ivens, 40 años atrás, ante los sucesos de Indonesia.



Joris Ivens.

Le nombraron entonces *Caballero de la Orden del León Neerlandés*, la más alta condecoración que ofrece el país a un artista.

Herederero de las enseñanzas de Dziga Vertov se dedicó al documentalismo militante y en su interesada búsqueda recorrió el mundo: la Unión Soviética, Canadá, Estados Unidos, Indonesia, Polonia, Alemania, España, Italia, China, Chile, Cuba, Vietnam, Francia. En cada uno de estos países trabajó revelando la verdad no oficial.

Su paso por Cuba en 1960, le acercó de manera definitiva a la naciente revolución. Ahí hizo dos cortometrajes y se relacionó con los cineastas cubanos, quienes le recuerdan especialmente por su

sencillez y entusiasmo. Venía de Chile con el último documental que había realizado **A Valparaíso**. Dijo de él Manuel Octavio Gómez: *... Con Ivens pude empezar a apreciar y a sentir de verdad todo lo que significaba el documental.*

Había cumplido noventa años y estrenado en 1988 su última película **Une Histoire de Vent (Historia del Viento)** realizada en colaboración con su inseparable compañera Marceline Loidan. Filmada en China (en los Estudios de Pekín reconstruyeron la escenografía de **Viaje a la luna**, de Georges Méliés), es un documental que cabalga entre la realidad y la ficción. Hermoso epílogo: El autor por excelencia del cine documental rinde homenaje al mago de los orígenes: Méliés.

# FRANKLIN J. SCHAFFNER

ALBERTO VALERO

Víctima de un cáncer al esófago murió a principios de julio el director estadounidense Franklin J. Schaffner.

Había nacido en Tokio el 30 de mayo de 1920, y hasta 1936 permaneció en la capital japonesa.

Ya en su país se interesó en primer lugar por la carrera de leyes, que luego desechó al intentar suerte en las tablas. Pero no es como actor sino en calidad de director que comienza a llamar la atención, y luego de varios montajes es contratado por la televisión para encargarse de programas dramáticos.

Su primer *Emmy* lo obtiene en 1954 con **Doce Hombres en Cólera** de Reginald Rose, tras el cual dirige la adaptación de **El Motín del Caine**.

1963 marca su encuentro con el cine, pues inicia entonces una carrera limitada en producciones pero caracterizada por un sentido extraordinario de las posibilidades visuales del Séptimo Arte, gracias al cual concibe media docena de largometrajes de amplio éxito taquillero.

Schaffner nos deja varias películas importantes. En dos de ellas —**El Señor Feudal** y **El Planeta de los Simios**— dirige magistralmente a un actor tan acartonado como Charlton Heston, alcanzando un nivel de notable calidad.

En **Patton**, que le proporcionó el *Oscar* en 1969, tiene en sus manos a George C. Scott y obtiene de él un trabajo de similar factura al que Dustin Hoffman y Steve McQueen brindarían en su recreación de **Papillón** en 1973.

La ciencia-ficción le atraía y, a pesar de que su adaptación de **Los Niños del Brasil** tiene un nivel más bien discreto, Schaffner será siempre recordado por **El Planeta de los Simios**, de 1968, en el que despliega toda la riqueza plástica en escenarios vastos y desolados, mediante planos panorámicos y un regodeo paisajístico que se hacen presentes una y otra vez en toda su producción.

A un entrevistador, Schaffner reveló hace algunos años que el tema de todas sus películas era el estudio de seres solitarios e individualistas, incapaces de adaptarse a la sociedad que los rodea. No otra cosa son *Patton*, *Papillón* o su caballero feudal, enfrascado en una auténtica tragedia en el torreón que defiende a sangre y fuego.

Una y otra vez es el dominio de la imagen lo que resalta en este veterano realizador de la generación de Kubrick, Boorman y Fleischer, uno de los mejores en el género fantástico, cuya influencia es perceptible en las nuevas figuras del cine de los Estados Unidos y la Europa Occidental.



Rafal Wieczynski en *Balthazar Kober*.

## Lo Nuevo en Polonia

Un detalle interesante del cine polonés es la armoniosa coexistencia de todas las generaciones que desde 1956 lo han ubicado en una posición de avanzada.

De los mayores, la crónica recoge una nueva búsqueda de Wojciech Has en el mundo fantástico: **El Viaje Fabuloso de Balthazar Kober**, donde un estudiante de teología viaja por el centro de Europa en el siglo XVI en medio de numerosas aventuras.

Has, cracoviano de 64 años, no ha tenido mucha suerte en Venezuela, donde quizás se haya exhibido sólo **El Manuscrito Hallado en Zaragoza**. Pero esta única película basta para reservarle sitio de honor junto a sus coetáneos: Wajda, Munk, Kutz y Kawalerowicz.

Has ha trajinado con éxito una veta literaria que en Polonia tiene nombres como Jan Potocki, precisamente el autor del **Manuscrito...**, o Bruno Schultz, cuyas **Tiendas de Canela** convirtió en **El Sanatorio de la Clepsidra**, galardonada en Cannes hace quince años. En esta su última producción, *Balthazar Kober* es la excusa para un periplo por el terror de la contrarreforma, bajo el estilo entre real y onírico en que Has acostumbra enmarcar sus crea-

ciones y el mismo barroquismo formal que ya es sinónimo en Polonia de su personalidad.

Krzysztof Zanussi, el más destacado de la generación que merodea los cincuenta, se arriesga a una costosa coproducción —**Dondequiera que Estés**— en la que retoma sus preocupaciones intimistas y psicológicas.

Una pareja diplomática sudamericana es separada en Varsovia por la invasión facista en septiembre del 39 y, años más tarde, vuelta la paz, el joven funcionario regresa para saber la suerte que

Krzysztof Zanussi.



## ALBERTO VALERO



Kiéslowski.

tocó a su mujer, internada en una clínica mental y asesinada por sus compañeros de encierro.

Y de los nuevos, Krzyztof Kieslowski presenta una obra de título engañoso —**Una breve película de amor**— en el que se hace presente el carácter inquisitivo del cineasta, consagrado en Cannes en 1987 por su requisitoria contra la pena de muerte, **No Matarás**, reseñada en esta sección.

Este largometraje de Kieslowski fue premiado en el Festival Nacional de Gdansk y obtuvo el FIPRESCI en San Sebastián, y es un relato voyeurista en el que la crítica ha percibido huellas de Bresson.

## Los cineastas europeos se reúnen

Tres años antes que su moneda, Europa ha visto consolidar la unión de sus realizadores cinematográficos más connotados.

En ocasión del Festival de Berlín, un grupo integrado por Bernardo Bertolucci, Claude Chabrol, Carlsen, Zanussi y Kieslowski, Jorn Donner, Stephen Frears, Lillenthal, Dusan Makavejev, Jiri Menzel, Michalkov, de Oliveira, Brian de Palma, Hanna Schygulla, Itsvan Szabo y Wim Wenders han fundado en la capital alemana la Sociedad para el Film Europeo, cuya presidencia fue colocada, ni más ni menos, que el Ingmar Bergman.

Otros auspiciadores de la idea que no estuvieron presentes fueron Teo Angelopoulos, Richard Attenborough, Federico Fellini, Claude Goretta, Louis Malle, Danielle Huppert, Giulietta Massina, Liv Ullman, Marcello Mastroianni y Mikis Teodorakis.

El objetivo es, como indica *Der Tagesspiegel*, la búsqueda de la identidad cultural europea, de la diversidad de las filmografías nacionales, cuya conservación es el fin declarado de los directores, pero no llegaron a fundar, como se había previsto originalmente, una Academia de Cine Europea, limitándose a esta Sociedad cuya tarea fundamental es asesorar el otorgamiento del Premio del Cine Europeo, iniciado en 1988 en el Festival de Berlín.

Así, el Séptimo Arte se incluye también en la tendencia unificadora que sacude al Viejo Continente en vísperas de la cifra casi-mágica de 1992, bajo la convicción de que sólo una Europa unida puede conservar vigencia en el mundo del siglo XXI, a la vuelta de la esquina.

### ¿Ecologismo auténtico o de relumbrón?

Mientras tanto, de este lado del charco, la gente de los Estados Unidos descubre la ecología, y Jeanne Mcdowell apunta en el semanario *Newsweek*: *Es la capital del consumo, la tierra de los Lamborghini, el hogar de las piscinas con calefacción y ahora, irónicamente, Hollywood es la base chic de una cruzada para salvar al planeta Tierra.*



Sting y su amigo indígena.

De repente cada luminaria asume como suya una causa específica: Linda Evans deja su *Dinastía* para protestar contra los pantanos; Dennis Weaver Michael Landon escenifican un mitin contra la explotación petrolera costafuera; el cantante británico Sting se hace fotografiar con su mascota, un cacique brasilero, en una campaña para proteger las selvas húmedas de Sudamérica, y Meryll Streep exige limitar el uso de pesticidas.

Barbra Streisand ha ofrecido un cuarto de millón de dólares al Environmental Defense Fund, y Robert Redford ha testificado en el Senado contra el llamado *efecto invernadero*, que eleva la temperatura ambiente y amenaza, a la vuelta de pocos años, dejar bajo las aguas a las principales capitales mundiales.

Alf, en fin, el inefable animalito, intervendrá en un comercial de sesenta segundos para recordar a sus fans que *las tierras públicas no son como pizzas, porque usted no puede llamar y ordenar más.*

¿Dónde termina el genuino interés por el ambiente y comienza la utilización comercial de un nuevo *issue*, del tema de moda que Hollywood decidió incorporar a sus películas como lo ha hecho siempre con los temas que molestaban a la gente?

Por ahora, indica *Newsweek*, la militancia es relativamente indolora y libre de los peligros que significaron en el pasado campañas más políticas, y lo que queda por ver es cómo reaccionarán las

estrellas ecologistas cuando comiencen a tocarse puntos neurálgicos y haya que combatir los intereses ocultos en la degradación del medio natural.

### Tributo a Joris Ivens

Joris Ivens, cuya muerte fue ignorada por la prensa local, permaneció fiel hasta lo último a los rasgos que lo identifican como uno de los grandes, junto a Dziga Vertov y Robert Flaherty, del cine documental.

Sobre la base de una inagotable curiosidad, Ivens aunó en su dilatada producción el compromiso político hacia las causas en que creyó —España, China, Indonesia— y un impulso de búsqueda, poética a partir de la observación que quería científica de la realidad actuante.

De noventa años, Ivens retornó a sus fuentes, a cuando observaba el puente levadizo de su pueblo durante horas interminables para captar la danza de su estructura y a la investigación que sobre *La Lluvia* efectuó en 1929.

En marzo pasado, su *Historia del viento* estrenada en Francia concluía el sueño de su infancia: filmar el viento desde la Holanda en que había nacido hasta la China Popular que fascinó su estética y a la que permaneció unido desde 1933, cuando por primera vez visitó el país oriental.

# LAS JORNADAS FOTOGRAFICAS DE MERIDA EN GRAN ANGULAR

ALEXANDRA CARIANI K.

Para nadie es una novedad que en Venezuela la fotografía está relegada a un segundo plano con respecto a otras manifestaciones artísticas: medianamente se exhibe, poco se enseña y casi nada se difunde. Es por esto que resulta de vital importancia la realización de eventos como los Simposios Nacionales de Caracas (1986) y San Cristóbal (1988), así como los encuentros regionales llevados a cabo en Maracaibo y Valencia, no sólo porque crean el espacio ideal para HACER fotografía (a través de los talleres), VERLA (en exposiciones individuales o colectivas y proyecciones) y OIRLA (mediante charlas y foros), sino también porque logran convertir un oficio esencialmente solitario e individual en una experiencia colectiva, de intercambio.

Este año, cuando se cumple siglo y medio de haberse dado a conocer mundialmente la fotografía, Mérida sirvió de escenario para un nuevo acercamiento durante las Jornadas Fotográficas que allí se realizaron del 24 al 28 de mayo, gracias a Fundaimagen, Conac, Galería de los Fotógrafos, la ULA, Ateneo de Caracas, Casa de la Cultura Juan Félix Sánchez, Instituto Municipal de Cultura, IABN y Sala *Febres Cordero*.

En homenaje a Carlos Herrera, pionero de la fotografía artística, la aerografía y la microfotografía en nuestro país, coincidieron en estas jornadas el conocido escritor y crítico cubano Edmundo Desnoes quien está radicado des-



de hace años en Nueva York; Paolo Gasparini, Federico Fernández, Luis Brito, Rafael Salvatore, Jorge Gutiérrez, Antolín Sánchez, Edgar Moreno, Carlos Germán Rojas, Luis Lares, Roberto Fontana, Vladimir Sersa, Cesary Jaworski, Hernán Villar y César Sevčik (fotógrafos); Josune Dorransoro (investigadora); Víctor Fuenmayor, Ma. Teresa Boulton y Fernando Rodríguez (críticos); Carlos Abreu (periodista y profesor de la UCV); Miguel Montoya y Gabriel Pilonieta (Fundaimagen) y Tulio Hernández (sociólogo e investigador del Ininco). También estuvo presente una pequeña delegación de fotógrafos colombianos. ¿El

gran ausente? Ramón Grandal, fotógrafo cubano.

Es imposible hablar con detenimiento de todas las actividades que se llevaron a cabo en estas Jornadas Fotográficas de Mérida, pues fueron muchas y variadas. El *menú* incluía talleres en la mañana —Conservación de materiales, el diaporama, Sistema de Zonas, Fotomontaje—; conferencias en la tarde, foros y proyecciones de diapositivas en la noche, además de las 13 exposiciones, colectivas e individuales, que se exhibían simultáneamente en varios sitios de la ciudad. Por eso me limitaré sólo a hacer algu-

nos comentarios generales sobre el evento.

Me llamó la atención, por ejemplo, la gran cantidad de nombres nuevos presentes en la colectiva **A Dólar libre** —exposición concebida para ofrecer una mirada múltiple sobre la actividad fotográfica venezolana *post-4,30*— y la poca participación de fotógrafos conocidos, a excepción de Enrique Hernández D'Jesus, Mariano Díaz, Jorge Gutiérrez y Antolín Sánchez.

A nivel individual también fueron pocos los trabajos recientes que vimos: la exposición **Matanzas, Zona Industrial**, donde Luis Lares aborda ese mundo subterráneo de máquinas y mineros con una estética muy especial; la muestra **Tres fotógrafos de hoy** que reúne las fotos de Carlos Germán Rojas, Rafael Salvatore y Antolín Sánchez premiadas el año pasado por el Conac y el audiovisual de Paolo Gasparini **Fábrica de Metáforas**, espectáculo sensorial donde se integra la fotografía, la música y el texto en un complejo discurso y que constituye la más reciente búsqueda de este fotógrafo en permanente experimentación y confrontación consigo mismo.

De todo lo expuesto anteriormente podemos deducir dos cosas: primero, que hay un enorme número de personas —especialmente jóvenes— interesados en hacer fotografía quienes se interesan activamente por mostrar sus trabajos y, en segundo lugar, que los fotógrafos veteranos, de trayectoria, o bien están trabajando a puerta cerrada y no les interesa exhibir su obra en estos eventos o no tienen nada nuevo que ofrecer. Algo sobre lo cual, sin duda, vale la pena reflexionar.

Las conferencias ofrecidas durante las jornadas fueron una de las actividades más provechosas pues a través de ellas los participantes pudieron acercarse a temas a los que, debido a la escasez de materiales (libros, revistas), difícilmente se tiene acceso.

**Humo y espejo, la fotografía: Nuestra América**, la charla que diera Edmundo Desnoes, resultó ser uno de los *platos fuertes* del evento. El conocido escritor y crítico fotográfico cubano se refirió, con profusión de diapositivas, a la imagen fotográfica del subde-



*Lo real y lo maravilloso en la fotografía*, abordado por Victor Fuenmayor. Foto Rafael Salvatore.

sarrollo que circula por el mundo, una imagen donde se mezcla lo exótico, lo sensual y lo primitivo con el narcotráfico, los militares y las dictaduras, negativa para nuestro continente y que a la vez —esto es lo más peligroso— incide en la forma como nos vemos nosotros mismos.

Interesantes resultaron también las conferencias de Josune Dorronsoro sobre la vida y prolífica obra fotográfica de Carlos Herrera —conferencia que es producto de una silenciosa y perseverante investigación de años—; la del escritor y semiólogo maracucho Víctor Fuenmayor, quien abordó el tema de lo real y maravilloso de la fotografía; la ponencia de María Teresa Boulton en torno a la fotografía como expresión del deseo (del fotógrafo, del fotografiado y del público) y la in-

tervención de Tulio Hernández, ya en la recta final de las jornadas, acerca de **La estética de la crisis**.

Las ponencias, afortunadamente, no sólo se expusieron en forma oral, con apoyo de imágenes, sino también se fotocopiaron y se entregaron a cada participante, quedando así como material de consulta y apoyo.

Comentario aparte merecen los foros **¿Qué pasa con la fotografía en Venezuela?** y **En un continente en crisis ¿Hacia dónde va la fotografía?**, en los que participaron fotógrafos, críticos y público en general.

No dudamos que al plantear estos temas los organizadores tuvieran la buena intención de ofrecer un panorama general, una visión múltiple sobre los mismos, al tiempo de propiciar el espacio

*Matanzas, zona industrial*, de Luis Lares.



adecuado para la discusión y la polémica. Lamentablemente —y a pesar de que en estas confrontaciones algo siempre se extrae— los foros, a mi juicio, no lograron sus objetivos o lo hicieron parcialmente.

En el primero de ellos la discusión se centró en los obstáculos que enfrenta la fotografía en nuestro país y en reiterar la necesidad de los fotógrafos de agruparse como gremio (una vieja aspiración que nunca han visto satisfecha a pesar de intentos como los de el Consejo Venezolano de la Fotografía, la Asociación Venezolana de Fotógrafos y, más recientemente, la Galería de los Fo-



Edmundo Desnoes y Paolo Gasparini. Foto Rafael Salvatore.



Serie *Fakir merideño*, de José Rubén Sayritupac.

tógrafos), pero se descuidaron aspectos tan importantes como los estilos, tendencias y corrientes estéticas de la fotografía actual en Venezuela.

En el segundo, a pesar de la calidad de los ponentes (Fernando Rodríguez, Desnoes, entre otros), la amplitud y complejidad del planteamiento favoreció la dispersión, impidiendo llegar a conclusiones o puntos concretos. Después de múltiples intervenciones de parte y parte la idea que quedó en el aire fue más o menos la siguiente: Latinoaméri-

ca está invadida de imágenes foráneas. Nada más las revistas norteamericanas producen 300 mil imágenes al mes. Entonces es necesario contrarrestar esto con una producción visual propia. Pero, ¿Cómo hacerlo? ¿Cuáles son las fotos que debemos producir? Preguntas bien difíciles de responder y que serían un tema interesante para un foro próximo.

#### PRONOSTICOS

En vista de todo lo expuesto, cabe incluir aquí algunas consideraciones personales para eventos futuros:

1) Sería conveniente, por ejemplo, incluir en una próxima lista de invitados a fotógrafos de trayectoria como Félix Molina, Gorra Dorronsoro y Fernando Carrizales —seguramente se me escapa algún otro—, así como a críticos de la talla de María Elena Ramos, profesionales todos que sin duda aportarían mucho en estos encuentros a nivel práctico y teórico.

2) Incorporar a la programación exposiciones, proyecciones y encuentros con los fotógrafos venezolanos para que éstos exhiban y hablen sobre su trabajo —temas, estética, etc.— y den a conocer lo que están haciendo en ese momento. Lo que proponemos sería, sin discusión, un verdadero “termómetro” de la actualidad fotográfica en el país.

3) Organizar foros, sí, pero con temas específicos, concretos, que no propicien la dispersión sino la reflexión.

4) Incluir mesas de trabajo donde se plantean problemas que, erróneamente se incluyen en los foros, como por ejemplo necesidades grupales, acciones para agremiarse, etc. Esto serviría como punto de partida para futuras reuniones y decisiones.

Y hablando de pronósticos es posible —pero no seguro— que el próximo encuentro fotográfico sea en Maracay. El lugar no es problema lo importante es que se haga.

# VIAS ALTERNAS DE DIFUSION DE LA FOTOGRAFIA

JOSUNE DORRONSORO

En las Jornadas Fotográficas cumplidas en la ciudad de Mérida, del 23 al 28 de mayo, se planteó la necesidad de crear una asociación que reúna y defienda los derechos de los fotógrafos; los requerimientos de una escuela realmente formativa de Fotografía y uno de los temas más debatidos y legítimos, como es el de la aspiración de que se establezca una política real de difusión y promoción de la Fotografía.

Cabe puntualizar en torno a la última proposición que los fotógrafos viven una situación muy poco estimulante en nuestro país, condenados, en gran medida, a trabajar para ellos mismos, o bien para que sus fotografías sean contempladas tan solo por un mínimo círculo de amigos.

Existen pocas salas dedicadas a la fotografía y su presencia en las galerías y en los museos es insuficiente, pues pese a que tiene siglo y medio de existencia, sigue considerándose un arte menor, sigue suscitando confusiones y sigue aceptándose, cuando se acepta, con demasiados reparos por parte de algunos coleccionistas, curadores y galeristas.

Los museos y galerías, al igual que la Biblioteca Nacional, como institución custodia, cumplen, de acuerdo a sus posibilidades, con su función de resguardo y conservación de las fotografías a su cargo, pero se dificulta enormemente la promoción y difusión permanente de las obras, en las distintas regiones del país y aún mucho



más hacia el exterior. Esto, a pesar de la ventaja que tiene la fotografía ante la pintura, de poder obtener varias copias o ediciones, para itinerarlas, sin arriesgar de manera irremediable la obra. Las trabas que se confrontan en este aspecto tienen que ver con lo económico y con la ausencia de una infraestructura a nivel nacional que facilite este tipo de coordinación de exposiciones y la consecuente circulación dinámica y constante de las obras.

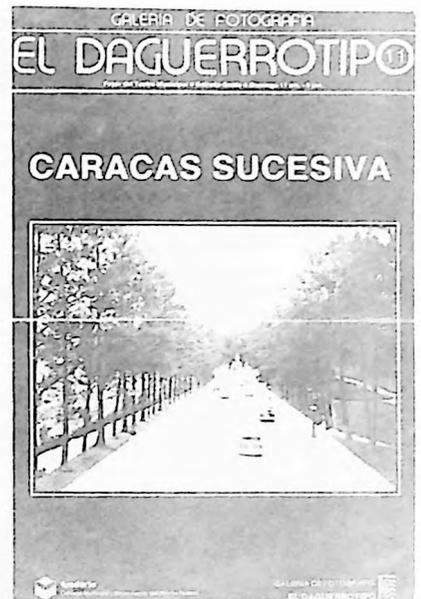
En este sentido, las limitaciones de presupuesto no permiten poner a itinerar las obras, cu-

yo traslado exige: el desembolso relativo a los transportes, los seguros de traslado y de sala, además de requerir un personal dedicado a la organización y realización de las muestras. Por otra parte, las salas de exhibición del interior no cumplen en su mayoría con las condiciones físicas y de seguridad indispensables para la conservación de las obras y, en algunos casos, tienen horarios que apenas cubren un medio turno, lo que las hace prácticamente imposibles de visitar. Asimismo, en general, falla, como también ocurre en la capital, la promoción en los medios de comunicación, lo cual hace que el traslado de las



invade todos los espacios posibles, convirtiendo cualquier esquina en un lugar de exhibición. En distintas ciudades europeas no resulta extraño encontrarse con una calle totalmente cubierta por fotografías. En 1981, durante el Segundo coloquio Latinoamericano de Fotografía, en México, el fotógrafo y teórico alemán Roland Günter presentó una ponencia sobre su trabajo de lucha comunal en distintas ciudades alemanas, utilizando la fotografía como instrumento.

Una plaza, un parque o incluso un mercado, como sugería Rafael Salvatore, pensando en la ciudad de Cumaná, pueden convertirse en lugares para la confrontación del hecho fotográfico, contando además con un público sumamente heterogéneo.

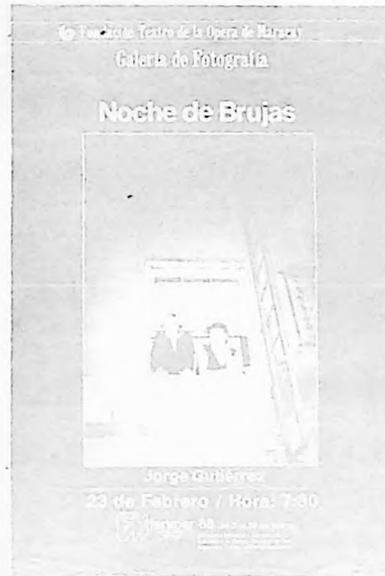


obras en el mismo país, se erija en un riesgo carente de sentido. Por regla general, después de un gran esfuerzo por parte de los promotores de alguna exposición, no se logra, en muchas ocasiones, ni conservar, ni difundir, ni producir la necesaria reflexión y confrontación de la obra con un público amplio.

La creación de un sistema que actúe como una red comunicante entre las distintas regiones del país sería la única manera de lograr dinamizar y difundir realmente la fotografía por lo menos dentro del territorio nacional.

En cuanto a este problema, sin embargo, nos quedó una preocupación. Algunos fotógrafos insistieron en la necesidad de que los museos promovieran la difusión "popular" de la fotografía, lo cual parece corresponder a la idea muy discutida, pero no llevada a cabo aún en Venezuela, de crear un sistema, paralelo a los museos, de difusión del trabajo fotográfico. En este caso, el factor determinante es el propio fotógrafo.

La decisión de exhibir fotografías en las calles, en las plazas o en los parques tiene que venir del propio fotógrafo, no del curador o custodio de un museo, a quien en definitiva, no le pertenece esa obra. Son numerosas y muy ricas las experiencias de este tipo que se han hecho en otros lugares. En el Festival de Artes, la fotografía



Pero independientemente de que se busquen soluciones alternativas al problema, lo real y cierto es que se requieren más y mejores exposiciones de Fotografía en salas, galerías y museos, apoyadas por conferencias, seminarios y conversaciones que sirvan de estímulo a los fotógrafos y que se constituyan en la más segura y recreativa vía de aprendizaje de este arte, que conjuga la sensibilidad y la creatividad del hombre, con un instrumento mecánico.





Foto de Margot Shachner.

# LA FOTOGRAFIA EN EL SALON DE ARTE DE ARAGUA

## 1989

LAURA ANTILLANO

Si algo interesante destaca en el Salón de Arte de Aragua 1989, es, precisamente el espacio dedicado a la fotografía.

La selección está compuesta por la obra de fotógrafos de la región, dado que, el que se incluye-se este aparte en el evento fue producto de una ardua campaña emprendida por los mismos fotógrafos, de manera que para años venideros la participación, se espera, sea de carácter nacional.

Sin embargo, podríamos considerar que la muestra en general plantea un buen nivel de calidad.

Siguiendo el orden del montaje en la Casa de la Cultura, la primera visión de estas fotografías es la de las imágenes de Pedro Zapata, tituladas **Sueño**, y en las cuales se desarrolla la ampliación de detalles seguramente microscópicos, pero que al ser llevados a enormes dimensiones producen el asombro del espectador y el nacimiento de la ficción, un paisaje lunar, un bosque onírico, no estarían lejos de estas visiones.

José Facchini con su **Canibalismo imaginativo**, construye un escenario para plantear su visión, esta vez es el juego de una dentadura y un personaje, lo que no va más allá de la experimentación teatral.

Una de las dos menciones del Salón es Fernando Jahen, su trabajo titulado **Guardianes de la sombra**, asoma el sentido de la observación de un fotógrafo que se detiene en el detalle de lo real para la construcción de un verdadero universo ficcional. El motivo son las estructuras metálicas de las sillas, los bancos, que se dispersan por plazas y lugares públicos de la ciudad. Jahen elige los detalles de las terminaciones metálicas, las que representan animales, la cabeza de un león, la garra de una fiera: las amplía en un juego de contrastes con espacio para los grises y tonalidades intermedias, el fotógrafo incursiona en la creación de una realidad fantástica y de contraste

Foto de José Luis Gómez Febres.

entre la figura esculpida y el cuerpo de un durmiente abandonado sobre un banco. Los rasgos de los detalles de las figuras terminales de estas estructuras metálicas adquieren una especial dignidad, que nos remite a los signos formales de una civilización antigua. El recurso de ampliar el detalle (del perfil del león, por ejemplo) define una cierta sublimación de prestancia ceremonial e irónica a un tiempo.

Rafael Luque Mirabal déjase llevar por la serena contemplación a la naturaleza en dos escenas de horizonte arenoso, la insólita presencia de un tronco *estrellado* sobre la arena, el juego de texturas granulares parecen definir el centro de atención de la percepción del fotógrafo.

Aníbal Camejo realiza en el laboratorio aparentemente la fusión de negativos (así mismo nombra su obra: **Fusión**), dos cuerpos humanos que pasan a convertirse en un solo volumen, extraño

juego, inesperado, que acerca su visión a la escultura.

Eso Alvarez, de quien conocíamos otros trabajos, está presente en el Salón con una sola fotografía. La titula: **Ensayo N.4**, y está fechada en Choroni en el 87. Tiempo y velocidad juegan en esta imagen, en la que el misterio se vuelve anécdota al producirse la disolución de los contornos y dividir el espacio entre una zona de prevalescencia del blanco, centrando la atención en el rostro de la niña, y una zona derecha en donde, a través de los negros, descubrimos los rasgos de un cuerpo semiescondido. La foto detiene al espectador en la circunstancia de su anécdota y la fuerza de las posibilidades misteriosas de sus elementos.

Leonor Basalo reproduce maniqués de vitrinas, en actitudes fatídicas o agresivas, descubriendo la ausencia del verdadero desnudo.



Margot Shachner, otra de las menciones del Salón, presenta un conjunto de cuatro fotografías, dos *close-up* femeninos, y uno, a detalle de un elefante, y la escena entre los maniqués de una vitrina de tienda. El carácter general de este trabajo se percibe en las circunstancias de un humor que busca el contraste de las texturas, y la visión inesperada de lo real dentro de lo irreal. Los ojos oblicuos del elefante y la textura polvorosa de su frente, la pose agresiva, elegante, digamos retadora, del maniqué masculino en la vitrina.

Wladimir Miro Miers presenta dos fotos de gran formato de un cuerpo femenino en donde la composición insiste en la mano y el hilo que pende de ésta (de hecho el trabajo se titula: **Isaura teje**). La labor del laboratorio insiste en la pulcritud de diferencias de tonos del negro al blanco, pasando por la rigurosidad de los grises.

Gregorio Solano titula **Penetrable** a su trabajo, con indudable referencia al juego de entrecruzamiento de líneas en el que insiste su composición.

Chucho Roldán nos recuerda los acontecimientos del 27 de febrero: **Cuando atacé a mi hermano**, con una selección de destacable factura como documento reporterial.

Maruja Flores presenta una selección de secuencias en seis pasos, la lucha entre un grupo de hombres y una res, a lo que titula:

**Sacando la muerte**, sobre la agresión de la circunstancia encandilada la fuerza blanca del peso de la luz.

Daniel Peña escoge un instante: los niños encaramados en las ventanas frente a la posibilidad de ser corneados por un animal, sus escenas son frescas, circunstanciales.

Las fotografías de Wilson Prada Osuna, tituladas: **Ensayo Viernes Santo**, nos contactan de inmediato con un antiguo trabajo del conocido fotógrafo Luis Brito.

José Castillo Heinsten, realiza un conjunto subjetivo para aludir a la tragedia del río Limón.

Por último queríamos referirnos al trabajo de José Gómez Febres, quien resultó ganador del premio del Salón, destinado a la fotografía, y quien presentó un conjunto, en el cual en primera instancia el sentido de la composición está prefigurado por la necesidad del ordenamiento de los objetos. Porque si bien el espectador puede distinguir el hecho de referencia en la realidad, el punto de vista del fotógrafo elige una circunstancia, una perspectiva, que cambia la realidad posible de esa visión: la fila de sacos apilados, la sombra negra que surge del fondo vegetal, la pequeña figura humana encerrada en el laberinto transparente, y fundamentalmente, una fotografía que nos pareció la merecedora del galardón: se trata del contraste en cuanto a composición y signos semánticos en combinación, en

un espacio interior, recordándonos a fotógrafos como Lee Friedlander o Robert Frank. Aquí si bien el ojo mira del interior al exterior, la presencia del receptor de televisión en el lateral izquierdo, en cuya imagen puede leerse como título textual: *Que la gente busque el camino fácil...*, y a una distancia de algunos metros la visión de un morrocoy ocupan el centro de interés del primer plano de la fotografía, en el fondo inmediato percibimos un jardín con una figura humana recostada de espaldas y un perro, en lateralidad izquierda. La combinación de estos elementos en el plano produce un mosaico de interesante significación para el espectador; al mismo tiempo que el trabajo de laboratorio pone de manifiesto hasta los detalles de la caparazón del morrocoy y hace legible el texto en la pantalla del televisor. Esta imagen es una síntesis de nuestra relación con una cultura definitivamente sincrética, heterogénea, desconcertante en hechos.

Este es, a detalle, el conjunto del área fotográfica del Salón de Fotografía de Aragua, que incluye dibujo, pintura y grabado, y que este año se realizó en homenaje a Armando Reverón. Esperemos que la iniciativa de incluir a la fotografía contenga carácter de permanencia, y que la calidad de las muestras mantengan un nivel aceptable y acorde con los logros de esta forma expresiva a nivel mundial.

# LA SEMIOTICA INTUITIVA DE PAOLO GASPARINI

## (o el Significado está fuera de campo)

JAIME D. SANDOVAL

Las fotografías no tienen un solo sentido, significan dependiendo del contexto en el que se muestren... Con un aserto parecido a éste comenzó Paolo Gasparini —hace ya muchos años— lo que con el tiempo se convertiría en una inquietud, cada vez más profunda, por reconocer y reconocerse él mismo como fotógrafo, en lo que definía la significación en la imagen fotográfica. Eran aquellos días los de su audiovisual **San Salvador de Paúl, Minas de Diamantes** (su ópera prima como lo dijera el investigador brasileño Boris Kossoy); los días de problematizar lo semántico de las fotografías un poco desde la perspectiva de la ideología; días en que Gasparini se comenzaba a clarificar también sobre el inefable ojo ciclópeo que es la tecnología de la cámara. Fue precisamente por esto de redescubrir la pervivencia del mito de Cíclope en la Fotografía, que nos encontramos, —él desde un plano creativo y el que esto escribe desde un plano teórico— frente a una contundente constatación: era posible llegar a similares resultados del análisis semiológico por la vía del hacer fotográfico diario, del diario hacer pero reflexivo, investigador; de intentar hacer fotos sin concesiones esteticistas, asumiendo que en cada click se sintetiza un poco Lo Real, un poco la vida del fotógrafo y otro poco la reflexión casi inconsciente



*Día del Padre, Ginebra, Suiza, 1987.*

sobre el mismo medio. Y entre todo esto, un signo particular, la fuerza de un estilo.

La cuestión consistió y aún sigue consistiendo en revelarse ante la aparente transparencia que toda foto pretende ser, y que —no lo podemos negar— se postula continuamente como su gran misterio. Al mismo tiempo, reconocimos con justicia que el fotógrafo también puede crear a partir de la referencia teórica, y algo de todo esto ha sido lo que Paolo Gasparini ha venido desarrollando en los últimos años.

Las distintas vías por las que nuestro fotógrafo ha transitado, siempre buscando una nueva manera de decir con las imágenes fotoquímicas, son una buena demostración del intrincado y complejo universo semiótico que es cada fotograma. Si bien Paolo no ha seguido un derrotero conceptual en sentido estricto, sí ha escarbado visualmente en las múltiples variables que en la imagen modalizan el sentido, que contribuyen a estructurar significaciones.



Au bon Marche, Paris, 1982. (Epifanías) (Serie Fábrica de Metáforas)

El salto cualitativo de esta búsqueda lo constituye, a mi juicio, la producción de sus **Epifanías**. Una invocación al vital y lúcido mundo Joyciano que pretendió puntualizar que cada fotografía es siempre una iluminación, una aprehensión tanto instantánea como holística (un atar de cabos), y que no por ello deja de ser también y simplemente un gesto, una especie de corazonada; si recurriéramos a los modelos de alguien como Roland Barthes, diríamos que no viene a ser más

que un fragmento, con toda la poética y la agudeza que a estos caracteriza.

Las **Épifanías** son grandes foto-contactos, gigantomurales con las que Gasparini deseó demostrar que el sentido de la imagen no podemos entenderlo estacionario, transita de una foto a otra; que entre los fotogramas hay siempre un espacio de significación eludido, oscuro —como las palabras que no se mencionan— y que incluso revelan

más de la imagen que la imagen misma. Suerte de narrativa esta de las **Epifanías** que expandía el campo de la cámara, que buscaba transgredir sobre todo la Mirada Absoluta, unívoca, panóptica que siempre una foto sola reproduce. Lo que los semióticos han venido llamando, pues, el *off* del discurso.

La ocurrencia imaginera de Gasparini, el placer de hacer y ver las fotos en mosaico, como construyendo una historia dentro de las limitaciones gramáticas del

encuadre, rozaba los mismos problemas a los que ya algunos autores cercanos a la semiótica comenzaban a remitirse (desde Barthes hasta Roche).

Traslación de ese mismo entender las fotos como Epifanías, como pequeños y cortos poemas, micro-discursos, y del mismo principio rotundamente demostrado de que los sentidos de la imagen siempre son el reverso de lo que ellas muestran, una marca *in-absentia*, vuelta sobre el mismo tema fueron definitivamente los audiovisuales de Gasparini.

La fotografía no sólo es un mito de significaciones cuando se lee en una por una, hay además un misterio de intangibilidad en ellas, una materialidad sospechosa. Casi podría decirse que su verdadero ser se potencia al máximo cuando son proyectadas, vistas casi como en el cine.

Paolo Gasparini encuentra en el ensamblaje de las fotos diascópicas no sólo la posibilidad del buen discurso (de itinerar la significación visual como una demostración casi teórica), sino sobre todo probarse en la deriva semiótica que ahora tanto el audio (la música, las palabras y la voz) como la misma magia de la luz que transportaba las imágenes a una pantalla le imponían recorrer. Una deriva bien expresada en una de las frases que rubricó sus audiovisuales de inicio:

... *true sailing is dead...* (el verdadero navegar ha muerto...).

Ahora las fotos prestaban su sentido de otros códigos, las imágenes mismas no bastaban para comprender las imágenes. Eran la música que oyó una vez de vacaciones, una vivencia de un lugar, el cuerpo de una persona, el eco semántico de una palabra, en suma la fotografía que era la vida misma, lo que empezó a gestarse en esa semiótica —siempre me lo dije— intuitiva de Paolo Gasparini.

De alguna forma u otra, pienso que se acercaba a una de las lecciones de la semiótica moderna: todos los signos son reducibles a la operación de una metáfora. No hay códigos, hay un campo del lenguaje que es difícil deslindar de lo vivido. Las fotografías son como palabras, las miradas son como la voz.

Aunado al desconocido porvenir de ésta ya muy personal semiótica, Gasparini dejó después que la cámara tomara las fotos por sí sola. ¿Qué significaba esto sino que Paolo llevó al límite la inefable marca de lenguaje que es el encuadre? y... si habían palabras que pronunciar, imágenes que mirar o sentidos a los que apelar, era viendo más allá de lo que la cámara por sí misma llevaba escrito donde había que buscarlos.

El fotógrafo reubicó entonces —eso creo— el lugar que ocupa el operante del aparato, ese mismo sujeto que en la teoría psicoanalítica contemporánea está siempre en definición y que hoy, una parcialidad incluso de la Teoría Semiótica —la que estudia en específico la problemática de la Enunciación— también advierte como invención imaginario y necesaria de toda escritura. El Sujeto y su Mirada, salvados de la ciclópea tecnología pero a la vez ligados a ella por el oficio.

Al gesto de dejar que la cámara registrara autónomamente siguió el de recurrir al aparato imperfecto, a la cámara plástica, casi de juguete, como enfatizando en definitiva que el lugar último de construcción del sentido y del cual el fotógrafo siempre será presa, es el circuito que anuda al ojo, su mirada y el lente (el ojo maldito, *ese tercer ojo*). Gasparini entra así de lleno en una de las temáticas más complejas y enigmáticas sobre las que el psicoanálisis Lacaniano hoy trabaja: La Pulsió Escópica, la visión entendida más que como equipo sensorio, como función, como campo donde desde muy temprano en la vida del sujeto se define lo que será la producción visual de su existencia, el perfil de sus propias significaciones. Aquí queda inscrito en la teoría lo que se conoce como la fase del espejo, la unificación fragmentaria del YO y otros tópicos que serán removidos una y otra vez a partir y a través de la mirada.

Llevando esta problemática a su fotografía, y abrigando de alguna manera la intuición de que con la imagen fotoquímica algo de la naturaleza ocular se resquebrajará en la historia icónica de la cultura, Gasparini comienza su largo avatar de retratar todos los espe-

jos y vitrinas del mundo, como buscando ya en un último intento que los reflejos le devuelvan una respuesta de lo que son las imágenes; de cómo significan, de cuál es su forma rectora, su piel, su último significante. Quizás su negación, su anverso.

Y Paolo encontró que el contrapunto de toda fotografía no es sino, de nuevo, la misma mirada, ese mismo boquete por el que se nos otorgan las imágenes del sueño; la misma imagen o la imagen misma de los recuerdos.

La máxima de Lacan cobra otra vez vigor: somos presa del significante, no hablamos una lengua, la lengua nos habla. Vivimos en un mundo de lenguaje, quizás somos, en tantos cuerpos, el lenguaje en sí.

Siempre he pensado que un convencimiento de este tipo debió iluminar a Paolo Gasparini cuando hace ya un tiempo me dijo que, era posible, dejara de tomar fotos. El lenguaje —y eso es lo que le interesa a la Semiótica— antes que nada es insistencia, repetición, volver sobre las trampas de su ficción, que no es sino el placer de morir en él y para él.

A pesar de lo dicho, Gasparini ha continuado haciendo fotos, ensamblando audiovisuales, pensando siempre para sí que es posible una especie de semiótica de lo visual menos teorizada y más vivida; elucubrando que las fotografías antes que un inventario de signos, son una identidad confusa; como él gustaría llamarlas: la identidad de un malentendido.

Dice Paolo: *...si la vida es ya un malentendido, qué piensas tú que será la fotografía...?*

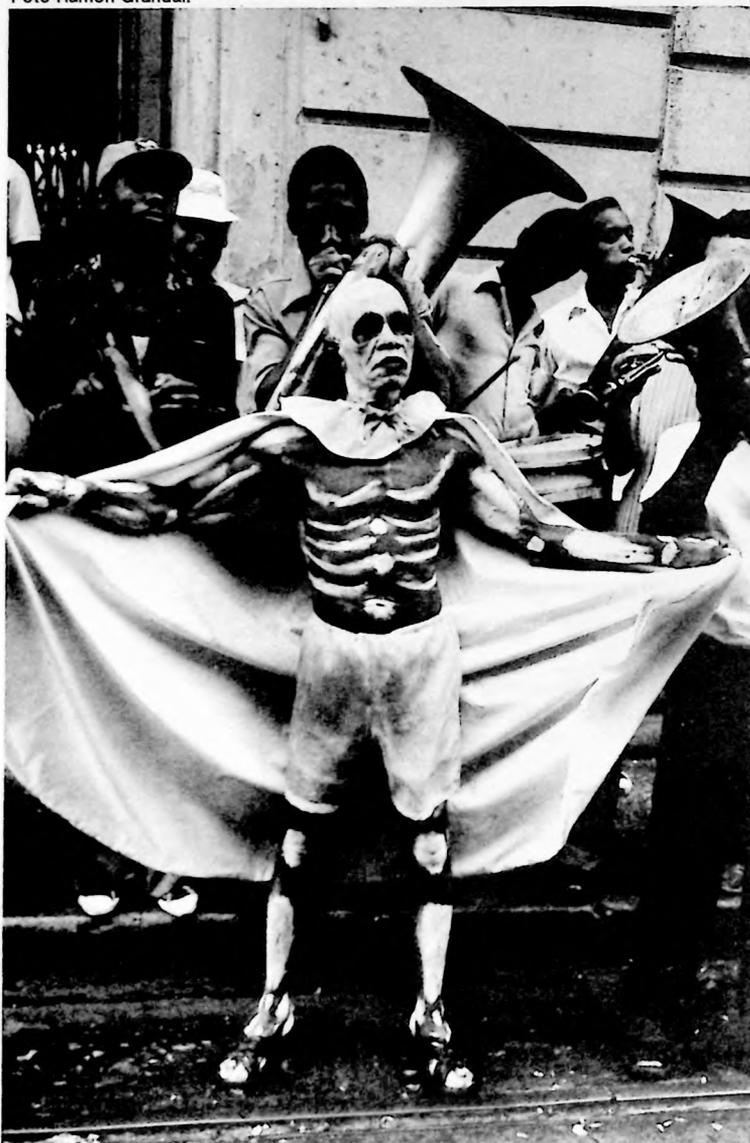
El ánimo teórico —y hay que llamarlo también semiótico— no descansa en este fotógrafo. Poco a poco llega a las mismas conclusiones que los estudiosos. Ahora, es la metáfora lo que lo ocupa, la reducción final —como ya dijimos— a la que puede llevarse la problemática de la significación, y que mejor expresión no podía encontrar que la del hermoso epígrafe con el que abre su nueva obra audiovisual **Fábrica de Metáforas**:

*Que mi palabra sea  
la cosa misma  
creada por mi alma nuevamente.*

# ENTREVISTA A RAMON GRANDAL

MARIA TERESA BOULTON

Foto Ramón Grandal.



Bueno, comienzo por el principio. En el '70, yo era diseñador gráfico y tenía un amigo entrañable que conocía a un fotógrafo suizo en Cuba, un día fui a su casa y vi las fotos de Luc Chessex. Ese día me desquicié. Yo no había visto fotografías como esa, me pegó lo extraño, imaginaba que no utilizaba un lente normal, que cambiaba la perspectiva (luego supe que era un gran angular). Me dije: yo tengo que hacer eso.

Me compré una cámara de aficionados al otro día y empecé a tirar fotos como un loco. Durante una semana examiné la cámara para ver cómo funcionaba: velocidad, diafragma. Mandaba a revelar las copias que no eran muy felices, pero me gustaba hacerlo. Mientras tanto seguí como diseñador gráfico.

Me enteré que había un trabajo como fotógrafo de teatro en el antiguo Museo Nacional de Cultura y me dieron el trabajo.

—Yo no sé fotografiar, les dije.

—No importa, te enseñaremos.

Allí aprendí a fotografiar y ver la luz y la velocidad. Estuve hasta el '73 y también fotografiaba para mí: lo que me molestaba y lo que me llenaba de alegría, como me había aconsejado Luc Chessex. Luego, pasé a ser fotógrafo de **Revolución y Cultura**, esta fue una época muy fructífera y había mucha fraternidad entre los fotógrafos que trabajaban allí. Ahora trabajo como *free-lance*.

Claro que se puede vivir de *free-lance* en Cuba. Mira me gano a veces hasta 11.000 pesos por mes. Cuando un cliente (los museos, las galerías) me pide mucho trabajo de una vez, le cobro el mínimo (10 pesos por diapo), de otro modo, el máximo por una diapositiva de 50 pesos. Yo hago reproducciones de obras de arte, y a veces hago moda con otro fotógrafo, Korda (el famoso de las fotos de los milicianos en la Revolución), o calendarios. De eso vivo, pero mi pasión es la otra fotografía.

Creo que lo que más me motiva es la información. Después de dos años de mi encuentro con Luc, yo sabía quién era Robert Frank y Walker Evans, y sigo informándome, viendo, aprendiendo.



tenemos papel Orvo, de la República Democrática Alemana, pero nos arreglamos para que los amigos nos manden algo. También la información de los libros nos llega de afuera y enseguida nos los prestamos para que todo el mundo quede informado. Así mismo con la enseñanza. Aquí no hay una escuela de fotografía, todo el mundo es autodidacta, pero ayudamos a formar los jóvenes. Yo tengo cinco alumnos que he enseñado. Pero también depende del interés de la gente. Ahora debemos pelear por que se siga con el Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Pienso que Cuba —la Casa de las Américas— sería el organismo ideal para organizar este tipo de evento, limaría las ad-

Te digo que es un complejo latinoamericano de querer una fotografía "auténtica". Cuando aquí decimos que estamos imitando, los gringos dicen que están en la tradición. Un día le pregunté a Luc:

—Oye suizo, ¿tú imitas a Robert Frank?

—Yo no imito a Frank, lo copio descaradamente, me contestó.

Mira Margaret Randall. Ella es una mujer que en su juventud se dedicó a la literatura, pero tenía una cultura visual porque era amiga íntima de Robert Frank y de pronto Margaret Randall agarró una cámara y empezó a hacer fotos y toda esa cultura visual salió en la imagen. Aún Frank no es solamente él, está en la tradición de Walker Evans, Atget; Winogrand y Friedlander están en la tradición de Frank; Stephen Shore en la de Friedlander, y así sucesivamente.

Por ejemplo, nosotros en Cuba tenemos la tradición del documentalismo y del blanco y negro. Cuando nos apartamos de allí para hacer fotografías experimentales, es muy malo. ahora hay un fotógrafo joven, Alfredo Sarabia, que tiene un criterio mucho más avanzado y hace cosas buenas, documentales.

¿Dónde exponemos? Principalmente, en la Fototeca, que es el aporte específico del Estado a la fotografía, en la galería que tiene el Ministerio de Cultura y dos o tres galerías; antes también en el Museo Nacional pero ahora estas exposiciones han pasado a la Fototeca.



La fotografía se vende muy poco, pero ahora parece que la Fototeca va a empezar a venderle al Estado para hoteles, hospitales, casas gremiales, pues así hace con la pintura. Claro, la pintura sí se vende mucho y muy bien. Afuera, en España, Francia, y en Cuba también. Hasta se había producido intermediarios que le compraban al pintor y luego revendían mucho más caro. Por eso es que ahora el Estado le está comprando al artista directamente.

Fundamentalmente, creo que el fotógrafo es el que tiene que ocuparse de su difusión y divulgación; por ejemplo, yo vendí mis fotos en Suiza en \$ 400 y Gori vendió en Canadá en \$ 500. También debemos ingeniarnos para proveernos de material. En Cuba, sólo

venencias entre los fotógrafos (eso pasa porque no hay suficiente difusión y consumo), y nos conoceríamos un poco más pues tenemos poca información de la fotografía latinoamericana. Fidel Castro prometió, en el último coloquio, ser sede permanente de los coloquios latinoamericanos. Pero nadie se ha atrevido a acercarse y decirle:

—Oye tú Fidel, ¿qué pasa con el próximo coloquio que prometiste?

¿Por qué no le escriben ustedes?

# GRANDAL POR WOLSKE

ANTONIO MENDOZA WOLSKE

Sería interesante ahondar en las relaciones entre poesía y fotografía. Nacidas ambas como registro de sociedades en optimista ascenso —el alba épica de los pueblos, el surgir de los emporios industriales—, y aureoladas en su nacimiento con el mágico prestigio que les otorgaba el captar y conservar (como Mnemosina, la Memoria madre de las Musas), poco a poco fueron cerrándose en íntima flor, que reposará en el albo seno de la delicada Safo o en la secreta privacidad del cuarto de baño de Ramón Martínez Grandal.

*Referirse con palabras a la fotografía no es fácil*, dice Hugo Riviera Scott en el texto que nos abre la exposición de Grandal(\*): treinta fotografías de circa 20 x 15 cm. y un autorretrato, el cual asume, modestamente, dimensiones más modestas. En efecto: toda poesía, al ser parafraseada, deja de serlo; o peor aún, toda poesía parafraseada nada tiene de poesía. Extrapolamos: más que reescribir el mundo en imágenes de Grandal, pretendemos describir ese mundo de treinta imágenes, y escribir (redescubrir) las sensaciones e impresiones que él nos suscitó. Toda crítica, en el fondo y en la forma, es una autobiografía. Y una autobiografía ha de hacerse con palabras. Lancémonos, pues, a éstas, y hablemos un poco de mí y de Martínez Grandal.

El crítico acucioso describe primero y luego critica. Mas, claro está, ¿no hay una crítica oculta

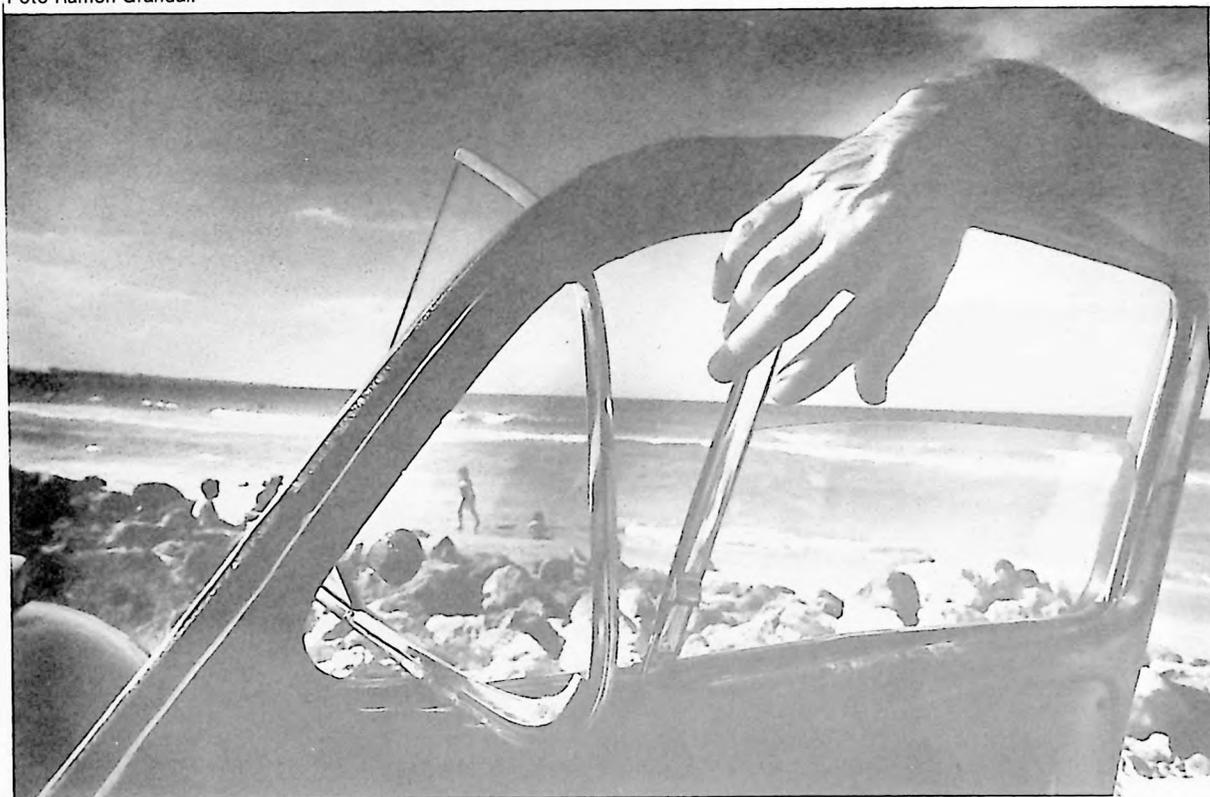
bajo el manto de la descripción? Una lista de los sujetos fotográficos de Grandal, pretendidamente aséptica, nos daría: muro - anciano - puerta - ventana - bandera de Cuba - símbolos y letreros - sombras - reflejos - vehículos viejos. Una aproximación maliciosa a esta enumeración nos haría notar que esos elementos conforman una modalidad fotográfica harto popular hoy día, cuyas dos últimas sílabas son fácilmente desechables. Ciertamente, Grandal se acoge a sujetos a los que la recurrencia convierte en trillados. Mas a partir de aquí es injusto. Un mal que puede engendrar un buen cómo: recordemos, pongamos por caso, a Paolo Gasparini realizando una brillante reflexión sobre lo urbano en base al tratinado recurso de los reflejos en las vidrieras. Algo parecido podríamos decir de Grandal: es innegable que, en base a clichés, las treinta fotografías conforman un mundo personal. Mas ¿qué características asume este mundo?

Ante todo, está el blanco y negro. Y el gris: este último, en gamas y texturas riquísimas, copa junto con el negro casi toda la superficie de la foto. Los blancos, por lo general, son ubicados parca pero estratégicamente. Hay un regusto por los ritmos, severos y marcados, con un tempo pausado, contemplativo. El espacio ha sido geometrizado, casi siempre en base a horizontales y verticales. El movimiento casi no existe. Es normal que, como en las antiguas fotos, los personajes posen y miren a la cámara. Personajes nunca hermosos, con fondos carentes de pompa: gordas, viejos gastados, la viuda de severo negro, el sacerdote apenumbra-

(\*) *En el camino*: fotografías de Ramón Martínez Grandal. Galería *Los Espacios Cálidos* del Ateneo de Caracas, junio/julio de 1989.

calvo y con la cara picada. La bandera cubana pareciera cantar, pintada toscamente en un retrovisor u ostentada por niños que no le dan importancia, aquella melopea de Claudio Villa: *addio, sogni di gloria, addio, castelli in aria...* Los marcos mismos de las fotos, negros y escarapelados, disimulan poco los retoques de tinta china que quieren disimular el trajín. De todo esto queda en el lector-veedor (yo) una sorda y abotagada melancolía, un palpitar ahogado ante lo que ya no palpita, un casi intento de sonrisa que muere ante el intento de sonreír de los que casi han muerto.

Foto Ramón Grandal.



do. Una ironía amable, jamás feroz, contrapuntea a algunos de éstos: la negra rolliza junto al maniquí desnudo, la virgen de yeso sobre la carreta, el hombre disfrazado de una Muerte muerta, el digno caballero que remeda gastadamente las fotos del gallipavo que vemos a sus espaldas. Gasto: palabra clave en Grandal. Una exhaución púdica se desprende de sus fotos, comenzando por el autorretrato en el que la solemnidad de las cámaras y el intelectual espejo no engrandecen el discreto asomarse del fotógrafo,

El texto de Riviera Scott habla de Robert Frank. Sin duda, ahí están las raíces de Ramón Martínez Grandal. Pero la epicidad de lo brusco y de lo feo ha dejado paso al poema lírico de lo desgastado y quieto. A una fotografía íntima, más para ser puesta en libro que expuesta en una pared. Las epopeyas se recitaban con alta voz y amplias inflexiones ante la multitud ardida; el pequeño poema ha quedado para el regazo y la degustación a solas. Del tono de clavicordio de Ramón Martínez Grandal rescato la foto número

26, en la que una puerta de carro antiguo, lustrosa y de curvas altivamente precisas, se abre hacia una playa con piedras y seres humanos. Un brazo vellosos masculino se apoya contra la puerta. La mano, de dedos finos y jóvenes, reposa laxa en el orgullo de su virilidad. De todas las fotos de Grandal, es la única que se parece a mí.

# 10 FOTOGRAFAS ALEMANAS UN CAMINO EXISTENCIAL

ALEXANDER DUARTE

La Asociación Cultural Humboldt en estos últimos años nos ha acostumbrado a muestras de espectáculos en distintas áreas artísticas, ya sea música de cámara o teatro. En esta oportunidad dicha institución permitió adentrarnos en el mágico mundo de la fotografía. La reciente exposición montada en los espacios de esta casa cultural, con el seudónimo **10 Fotografías Alemanas**, exhibe una variedad de técnicas y planos dentro de un contexto crítico-social.

Envuelve al espectador a reflexionar sobre el caos que cobija toda la humanidad. Toca la esencia existencial para golpear nuestra conciencia humana. Proyección de imágenes como la de Barbara Klemm que arremete la sensibilidad humana. Toma la simbiosis urbana para fortalecer un mundo decadente lleno de hambre, soledad, guerra y muerte. Klemm se apoya en el hombre como factor primordial, como fuente material en el mundo absorbente, lo somete y lo manipula en un ambiente conflictivo. Con destreza utiliza la profundidad de campo para captar al máximo, detalles importantes en un hecho que acontece a la sociedad.

El deleite visual de la cotidianidad y la naturaleza son fuentes

Foto Barbara Klemm.





Foto Susana Brügger.

principales en los trabajos de Susana Brügger y Candida Hofer. Brügger lo logra a través de rostros longevos, imágenes estáticas con fondos fríos y muertos, donde el sentimentalismo no es meramente sentimiento y está más allá de una simple expresión. Más allá de lo perceptible en la calma, en la esenciabilidad del ser. En el miedo. Para Hofer son más relevantes los espacios vitales frecuentados por el hombre, como salones, ventanas, dormitorios, salas de conferencias. En su trabajo son importantes los planos generales para abarcar las dimensiones y matices encontrados en el objeto fotografiado.

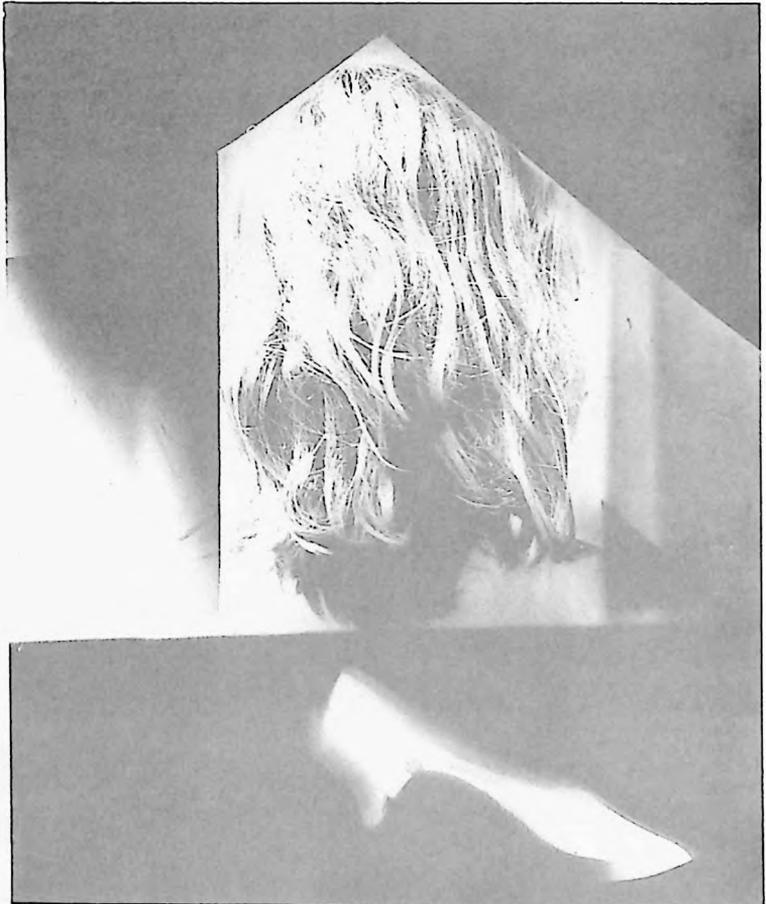
En contraposición Verena Von Gagern, valoriza la luz para expresar fondos oscuros y texturas en una poesía visual, donde la alusión de la soledad juega con la existencia permanente de un sueño sublime en un ambiente natural, centrado un haz de luz fundamental en los planos convergentes, en lo metafísico y material.

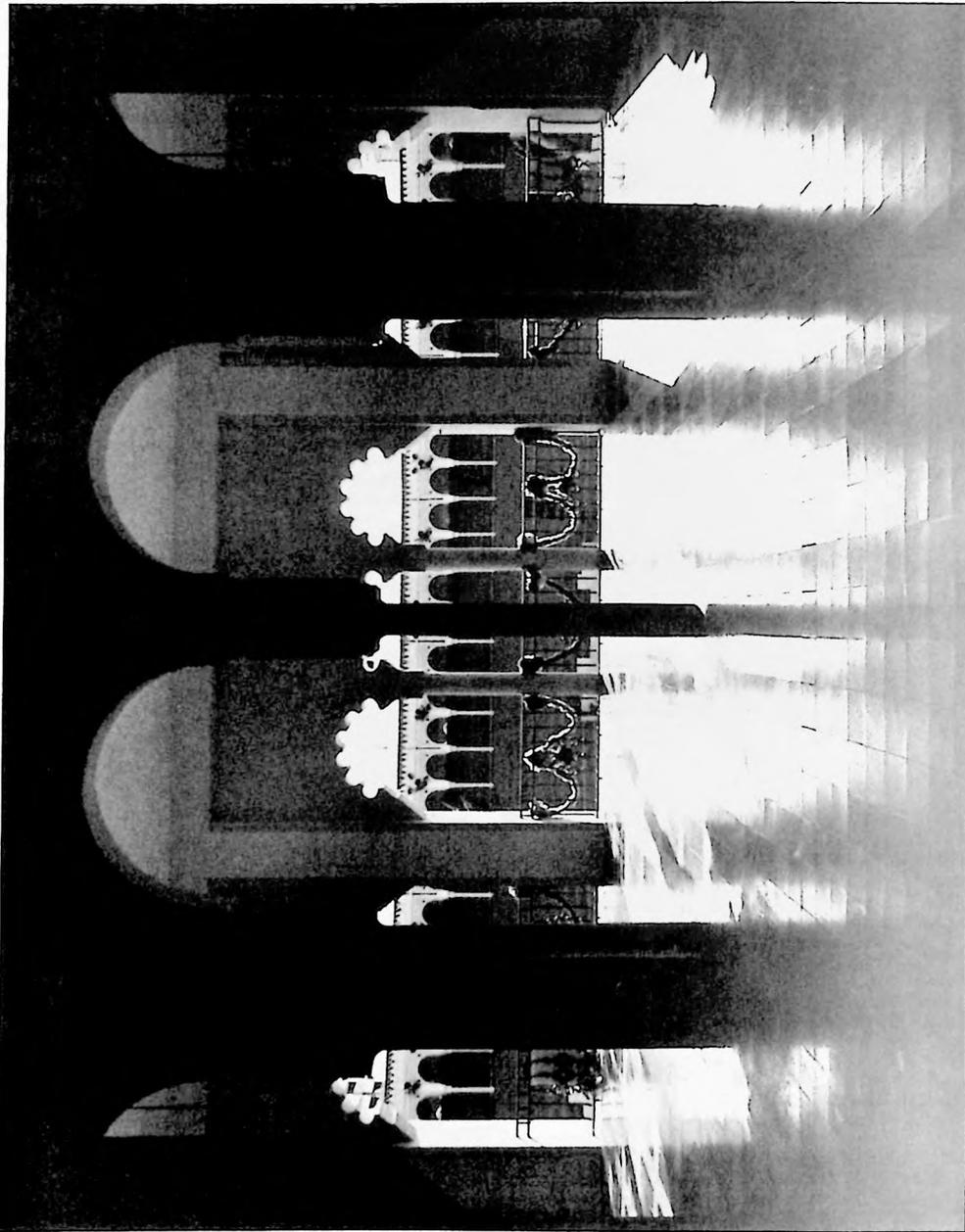
También es interesante mencionar las muestras de Dörte Eissfeldt, Marina Makowski e Irene Peschick en la convergencia que tienen estas tres artistas sobre el tratamiento de la luz y la sombra en la plástica de las imá-

genes. Parte en el montaje de formas (rostros y cuerpos) contrapuesto en blancos que recubre los contornos. Esta sobreexposición de luz, sombras y cuerpos producen un ambiente inmutable y transitorio. Concomitante a la permanencia humana en un espacio flotante e influido por los medios de consumo sin preguntar el por qué de su existencia.

A pesar de no mencionar a Loni Liebermann, Silke Grossmann y Elfi Fröhlich, considero que el trabajo de estas fotógrafas entra en el mismo contenido y técnicas de las referidas anteriormente. Quizás la reflexión a una conciencia colectiva, a una unidad grupal, que incita esta muestra. Es el punto clave para deducir que la fotografía no sólo es una mera transmisión de argumentos, también transmite sentimientos y emociones arraigados en la pureza del artista que pregona su trabajo en este campo tan exigente y tan poco cultivado en nuestro país.

Foto Dörte Eissfeldt.





José Luis Gómez Febres (Caracas), egresó de la Escuela Técnica de Caracas y se graduó en Educación (Ciencias Sociales) en la Universidad de Carabobo. Estudió Fotografía en la Universidad Simón Bolívar con Claudio Perna y en la Universidad de Oregon en Artes Visuales (EE.UU.).

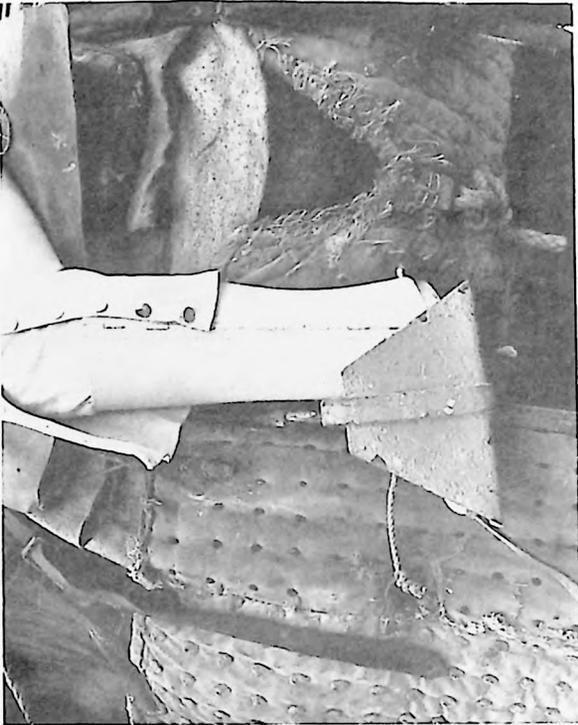
Participó en la Primera Muestra de la fotografía Contemporánea de Venezuela (1982), en el Museo de Bellas Artes de Caracas, así como en el Salón *Arturo Michelena*. Ha expuesto en forma individual en la galería *Mandril* de Mérida y en el Ateneo de Valencia, así como en numerosas exposiciones colectivas. En 1987 fue seleccionado por el Conac para recibir un subsidio que le permitiera realizar el proyecto fotográfico **Ceremonias de lo Perpetuo**, basado en cinco años de trabajos sobre la fiesta brava. Actualmente, es coordinador de la Galería de Fotografía de la Fundación *Teatro de la Opera de Maracay*, y Profesor de Fotografía en la Escuela de Artes Visuales *Rafael Monasterios*, en la misma ciudad.

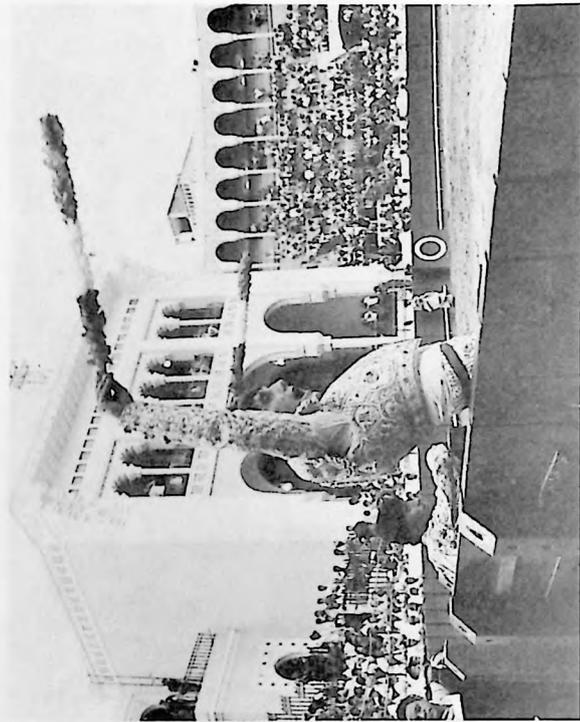
Obtuvo el Primer Premio del Salón Aragua en Fotografía, 1989.



Este proyecto lo inicié en el año 1983 y continúa. Uno de los principales intereses que tengo por la Fiesta Taurina es esa fusión que se da entre la individualidad y lo colectivo, esa emoción interior, pero que a la vez es compartida, esa atmósfera que se huele y cambia en cada corrida.









Cuadernos de la Cinemateca (sin N°) RAFAEL RIVERO ORAMAS. (Caracas, Enero 1989), Consejo Nacional de la Cultura/CONAC. 32 pp., 16 ilust.

Este importante intento de integrar la función de difusión cinematográfica que, a cuentas hechas, ha sido la única llevada a cabo —con relevancia desigual pero con el invalorable mérito de la permanencia— por la Cinemateca Nacional, apunta a divulgar el *conocimiento de la labor cinematográfica de los cineastas venezolanos*, según lo indica el epígrafe de Carmen Luisa Cisneros.

Dedicárselo a Rafael Rivero ha sido una decisión que adivinamos no casual. No sólo porque este notable personaje de nuestro cine sigue entre nosotros a pesar de haberse alejado de esta actividad desde hace más de cuarenta años, y por tanto la información lleva implícito su respaldo, sino por algo más importante aún. Es que en esa especie de nebulosa histórica que abarca más de cincuenta años de producción y cuyos protagonistas —con razón y sin ella— son calificados de *pioneros*, Rivero se destaca particularmente por estar entre los poquísimos que pueden considerarse *hombres de cultura*. Incluso actualmente, si se hubiera mantenido en la actividad cinematográfica, Rivero se hubiera destacado en este sentido, incluyéndose en el grupo minoritario de cineastas cultos y, sobre todo, consciente de la naturaleza cultural del cine.

A través del resumen cronológico que de su actuación traza el texto de este Cuaderno,

se capta una personalidad cuyo carácter ecléctico indica más lucidez, modestia y un profundo sentido de responsabilidad social, que no la índole caprichosa, mitómana u oportunista que se transparenta, de vez en vez, en la trayectoria de otros *pioneros*. Su vocación y auténtico talento técnico —que compartió sin duda con su hermano Anibal— se ajustaron históricamente a la necesidad del país. De manera similar, aunque ligeramente posterior, a Edgar Anzola (quien también trabajó en pareja: Con Jacobo Capriles), tuvo que retomar toda la problemática técnica, que había quedado sin el respaldo de una progresión *natural* con el retiro de la generación precedente, formada fundamentalmente por Zimmerman, González Vidal y Manzano. Y si Anzola lo precedió audazmente filmando *La trepadora* en 1926, también Rivero vislumbró la posibilidad de incorporar el cine al resto de la cultura venezolana por la mediación de Rómulo Gallegos (al parecer el único intelectual consagrado de este país que intuyó la dignidad del nuevo medio expresivo), uniéndose a la empresa de Estudios Avila. Después de perder esa garantía cultural, sin embargo, Rivero no siguió trabajando en cine sino unos cinco años más, para retirarse justamente después de dirigir su segundo y último largometraje: no es difícil adivinar, detrás de su modestia esquiiva, de la seriedad y constancia de su temperamento y de la importancia de su actividad posterior en el campo de la gráfica, la radiofonia y la literatura, volcadas todas hacia el público infantil, la noble frustración de quien se sintió solo, con ideas demasiado elevadas para el ambiente cinematográfico de los años cuarenta, cuya emergencia estaba netamente marcada por criterios comerciales.

Muy merecido, pues, el homenaje que significa este Cuaderno para Rafael Rivero. Y muy oportuno —aunque la evidente prisa que adivinamos causada por la ocasión de la primera celebración del Día Nacional del Cine marca negativamente su calidad literaria y documental— porque divulga de manera gráficamente atractiva y en el ámbito de circulación más apropiado una información imprescindible para la comprensión del cine venezolano. Cabría preguntarse si esta realización, que quiso ser la primera de una serie, tendrá continuidad o quedará como una de esas rarezas, de esos brotes aislados, que puntúan la historia accidentada de nuestras instituciones culturales.

CINE:  
AMBRETTA MARROSO  
FOTOGRAFIA:  
JOSE GREGORIO BELLO  
PORRAS

La imagen-movimiento  
Estudios sobre cine 1

Gilles Deleuze  
Paidós Comunicación



La imagen-tiempo  
Estudios sobre cine 2

Gilles Deleuze  
Paidós Comunicación



Gilles Deleuze. LA IMAGEN-MOVIMIENTO. ESTUDIOS SOBRE CINE 1. Barcelona, 1984, Ediciones Paidós. 318 pp. Gilles Deleuze. LA IMAGEN-TIEMPO. ESTUDIOS SOBRE CINE 2. Barcelona, 1986, Ediciones Paidós. 391 pp.

*Confieso una vez más que me resulta muy difícil operar con estas magnitudes tan intangibles.*

Sigmund Freud

La ausencia de ilustraciones en estos dos volúmenes —que podrían calificarse por monumentales con respecto al resto de los libros teóricos sobre cine, a excepción quizás de *Estética y psicología del cine* de Jean Mitry— se debería a que, según anuncia Deleuze en su prólogo, es nuestro texto, por el contrario, el que no querría ser otra cosa que una ilustración de grandes películas cuyo recuerdo, emoción o percepción permanecen, en mayor o menor grado, en cada uno de nosotros.

Sin embargo, diríamos que hay aquí una mentira de naturaleza exquisitamente lírica, puesto que el tejido fundamental de la obra, lejos de ser una ilustración en el sentido gráfico o, por ampliación, ejemplifi-

cativo, pretende fundar una filosofía del cine que sirva de comprobación empírica a la metafísica de Henri Bergson. En este sentido, las *grandes películas* vendrían a ser sin duda una *ilustración* de esa metafísica. La búsqueda de esa *esencia* del cine no parte del cine mismo sino de la idea bergsoniana de la *duración* como percepción de la continuidad indivisible del tiempo-movimiento, que finalmente no sería sino un Todo panteísta y finalista precipitado infaliblemente hacia el futuro-eternidad.

De ahí que la afirmación inicial de que *el presente estudio no es una historia del cine* no es a primera vista sino una figura retórica, puesto que la demostración filosófica de Deleuze sigue con gran precisión y diligencia la cronología del cine como acumulación sucesiva de elementos pero, en realidad, por lo mismo contiene la negación esencial de la historia, o por lo menos de cualquier tipo de historicismo, pues su construcción es la de una inmanencia, que para colmo se cumple y concluye con la *imagen moderna* (se sobreentiende que cinematográfica). En efecto, Deleuze decide, ya finalizando, que en la *imagen llamada clásica*

ca (...) el tiempo como medida del movimiento aseguraba así un sistema general de comensurabilidad, bajo la doble forma del intervalo y del todo. (...) Ello explica que el pensamiento, como potencia que no siempre existió, nace de un afuera más lejano que cualquier mundo exterior y, como potencia que no existe todavía, se enfrenta con un adentro, un impensable o un impensado más profundo que cualquier mundo interior.

La coincidencia entre este sorprendente resultado de la imagen moderna y el ideal totalizante e imponderable de Bergson hace que uno se quede, al terminar esta fatigosa lectura, con la impresión de que el cine haya culminado su tarea y permanezca sólo como una galaxia que, a pesar de haber estallado hace millones de años, continúe siendo percibida por nosotros gracias a la velocidad astronómica de la luz. Lo cual, en el plano ideal de Deleuze, no obstaría su vigencia, puesto que la historia humana y la del cosmos pertenecen para él a un mismo imponderable.

Como se vislumbra en estos apuntes, la unidad formada por La imagen-movimiento y La imagen-tiempo de Deleuze, conocido filósofo francés de nuestros días cuya pasión por el cine le permite por suerte realizar inteligentes y brillantes evocaciones de poéticas autorales y de películas individuales, es complicada lo suficiente para impedir una simple reseña bibliográfica: solamente copiar los índices de ambos volúmenes abarcaría más de la cuartilla y media admitida para estos menesteres. Así, debemos limitarnos a recomendar el libro a los bergsonianos (a ver si esto refuerza la menguada cinefilia de los tiempos actuales) y a los más curiosos entre los filmólogos. Admitiendo, sin embargo, que la obra tiene otra gran virtud (incluso la que personalmente apreciamos más): la de defender la inteligencia del cine.



Charlotte Chandler. ¡HOLA Y ADIOS! GROUCHO Y SUS AMIGOS. Barcelona, 1973, Tusquets Editores (Colección Andanzas). 422 pp., 35 ilust.

El género biográfico, oscilante entre historiografía y novela, tiende a fundarse más que todo, actualmente, en el testimonio oral. Esto tiene que ver con la invención del magnetófono portátil y es una prueba más de la influencia tecnológica, no sólo en la socialización de los mensajes sino en su forma y contenido. En el caso de la biografía, el resultado más frecuente es que nos vemos privados de un discurso unitario sobre el sujeto y por tanto de la tensión intelectual y emotiva que se establece entre el detalle y el punto central (o entre lo particular y lo general), y adquirimos en cambio una aproximación a la autenticidad cotidiana y al intercambio vivencial posible (dependiendo de la honestidad y personalidad del "escritor") entre el sujeto de la biografía y un interlocutor.

Este es el caso del trabajo de Charlotte Chandler, quien lo va construyendo al lado de Groucho Marx después de lograr hacerle una entrevista para *Playboy* en 1974 y acompañándolo, junto a su última mujer (Erin Fleming), hasta poco antes de su muerte en 1977.

El libro, en efecto, sale en Estados Unidos en 1978.

Bien, por más que Chandler incluya constantemente a sus amigos en las innumerables conversaciones que transcribe (incluyendo doce entrevistas o charlas especiales con quince de ellos) y en las reuniones que describe, el Groucho que surge de este libro es el que ella conoció, con ochenta y cinco años de edad, una gran capacidad de seguir siendo Groucho, un gran deseo de serlo, y buena memoria. De este modo, el libro podría definirse como un encuentro, o un gran encuentro, puesto que tiene 400 páginas. Y encontrarse con un anciano tan interesante, siempre vale la pena.

Desestructurado en algo como una docena de capítulos encabezados por sendas frases de Groucho y una media docena de apostillas diversas, el libro nos describe incansablemente el modo de vida, las relaciones y las conversaciones del cómico y humorista durante el último período de su existencia en que dispuso de autonomía, hasta que el quebranto físico lo libró a los cuidados y al dominio de otros y hasta que murió clavado en una cama de la clínica Cedar Sinai. El celo de Chandler llega al extremo que olmos repetir varias veces los mismos cuentos y opiniones, o asistimos al mismo tipo de acciones —almuerzos, cenas y similares— y volvemos a encontrar sin ninguna emoción a estrellas como Elliott Gould, Jack Nicholson o Woody Allen, quedando con la tarea, no del todo desagradable, de hallar nosotros mismos cuándo y dónde está el chiste, la información reveladora o el antecedente vital.

En este trabajo de un neorealismo a lo Andy Warhol, el lenguaje sólo da cabida a una emoción —la de la veneración de la autora— que además no se libra del goce meramente vicario que caracteriza el periodismo, con su parafernalia gastronómica, su *nomenclatura* y otros detalles de agenda. Lo que salva el libro es, naturalmente, la innegable presencia de Groucho en él, de su agresividad demistificadora, intacta y siempre sorprendente, de su personalísima integridad moral, de su afectividad radical y de la falsa gratuidad de su humor, capaz de devolver sentido al mundo poniéndolo de cabeza. Lo más fascinante que surge de esta lectura, poco a poco, es la entrañable relación existente entre los hermanos Marx que, a pesar de las apariencias, no fueron tres sino cinco: Chico, Harpo, Groucho, Gummo y Zeppo. Cinco mandrines desharrapados e

letrados (a excepción del talentoso autodidactismo de Groucho), unidos más allá de la poderosa gerencia de su madre y de la nutrición (en mucho sentido) abdicación de su padre: *Nunca ha habido nadie como mis hermanos y yo*, dice Groucho. No se pierdan, pues, las páginas de 197 a 207, y especialmente la incomparable autobiografía que logra transmitir Zeppo en la apresurada entrevista en el bar del Tamarisk Club.

La edición española cuenta con una muy buena traducción, pero es difícil salir del trauma que causa ver impreso unas cincuenta veces *The Cocanuts* en lugar de *The Cocanuts*. En comparación, resulta totalmente secundario tropezarse con Lee Strassberg o con Barbra Streisand. Las fotos son buenas, pero no se entiende cómo unos editores españoles —en general capaces de causarte una hernia con su predilección por el papel satinado— no las colocaran bien impresas fuera de texto.

Si bien la captación gráfica de *tipos* humanos se ha convertido en tópico infeliz, por una especie de abuso de escasez imaginativa, la fotografía de Segall salva ese peligro mediante lo que se siente como una comunicación espontánea entre el sujeto y el medio que lo expresa.

Thea Segall no cae en el lugar común dispuesto para el olvido. Parece saber que no hay una brecha en la falsa contraposición entre un esteticismo que convierte al individuo en un volumen proporcionado y el testimonio ingenuo que, por sus carencias, termina en un efecto contraproducente al fin que pretende predicar. En ambos casos el humano se transforma en objeto vacío. Las imágenes de Segall aceptan al sujeto positiva e incondicionalmente y por ello perviven con vida propia.

A ello ayuda también la integración visual del individuo y su entorno como unidad armónica que reproduce una forma de vida. El paisaje de la autora, aún siendo solitaria nube, expresa un entendimiento de la tierra propia del humano que participa de ella.

En algún momento imagen y palabra escrita parecen repelerse, convertirse en pretexto una de la otra. Es posible que tal sensación sea dada por la asociación, largamente agotada ya, entre la imagen fotográfica y las palabras de dulce inspiración y mensaje; recurso altamente abusado en cierto tipo de estampa comercial. Sin embargo, esto es sólo una impresión aparente en el caso de las fotos presentadas en la obra. Vista la imagen con detenimiento, no subyace la visión edulcorada de la iconografía señalada antes. Pero hace tiempo que la imagen puede vivir sin el texto. La palabra, a veces redundante en un concepto que la imagen dio con suficiente vigor. El descubrimiento de intenciones por medio de lo escrito, de por qué se separa la búsqueda emprendida de lo típico o pintoresco, nada agrega al vigor del conjunto fotográfico.

La visión de esta obra es, si se quiere, optimista. Enfrenta lo rural y lo popular sin la pose insípida del discurso populista. Esencialidad y pureza en las imágenes iluminan una posibilidad al ejercicio de la visión **Con la luz de Venezuela.**



**CON LA LUZ DE VENEZUELA.** Fotografías de Thea Segall. Textos: Carlos Gottberg. Diseño: Santiago Pol. Duotonos: Montana Gráfica. Editorial Arte, Caracas, 1978.

Once años han transcurrido desde la publicación de **Con la luz de Venezuela** y las fotos de Thea Segall, presentadas y anotadas por Carlos Gottberg, continúan transmitiendo una fuerza luminosa que sólo la imagen sabe captar. Ya la obra de la fotógrafa ha permitido develar lo que en este libro eran claves de comprensión de los hechos humanos a los que la fotografía presta una forma de acercamiento. Thea Segall ha ahondado en algunas propuestas referidas en **Con la luz...**, pero volver a esta obra permite establecer un sentido en el oficio fotográfico de la autora.

La obra de Segall es un testimonio del enraizamiento telúrico del hombre. En este libro se hallan los rastros primigenios de sus posteriores secuencias, donde se integran individuo y tierra a través de la fuerza transformadora de la mano.

Otra vertiente de reflexión ya mostrada aquí es el rostro. Las líneas de expresión que la cósmica combate son precisamente las que dibujan lo que está más allá de la faz; son la única posibilidad del objetivo óptico y humano para aprehender el oculto sentimiento, la forma de ser o la síntesis de toda una vida. Gesto y expresión vuelven público, por arte de la cámara sentida, el secreto que se marca en una frente plisada de arrugas.

nicas en el ejercicio, propone sucinta y claramente aspectos relevantes en cuanto a formas y fórmulas de concebir el hecho fotográfico. A la vez se propone ilustrar el aparato tecnológico que sirve de substrato al oficio. Es aquí donde la obra se nos muestra algo envejecida, no porque ya no posea valor lo presentado, sino porque se nos anuncia como algo novedoso, no siéndolo estrictamente en este momento. Hay que tener en consideración la fecha cuando vio luz este libro. Pero, tal vez, ello no excusa del todo su prematura obsolescencia en algunos aspectos. Lo novedoso sólo puede tratarse como tal, con el asombro del descubrimiento reciente, en una publicación periódica. El documento a ser resguardado del tiempo ha de prescindir de esas formas propias de la revista o el anuario.

Sin embargo, existen méritos en este Diccionario que lo hacen de valiosa consulta. La facilidad para la ubicación de datos y términos conexos y la profusión de material informativo, lo hacen eficaz. El desarrollo histórico de la fotografía y su instrumental está adecuadamente desarrollado e ilustrado. Precisamente en esto último, donde a través de fotos y diagramas se evidencia el carácter divulgativo de la obra, es también donde se nota la caducidad señalada en la forma de expresar lo novedoso.

El Diccionario... contempla la exposición de breves reseñas biográficas sobre fotógrafos de gran significación para la historia del género. Tal vez se note cierto sesgo hacia autores alemanes, por la procedencia de la obra, y la ausencia de otros nombres importantes fuera del circuito de países industrializados.

Pero este Diccionario de Fotografía no expresa una pretensión de ser perfecto, sino que advierte la dificultad de realizar una obra como la propuesta. Pretende ser un auxiliar que, de paso, nos inquiera sobre la permanencia de este sutil oficio de perennidad limitada que es la fotografía.



**DICCIONARIO DE LA FOTOGRAFIA. Técnica - Arte - Diseño.** Hugo Schöttle. Editorial Blume. Barcelona 1982.

Un diccionario es un recurso utilísimo para rellenar o atravesar lagunas que el conocimiento, cada día más expandido, abre en cualquier disciplina humana.

Este Diccionario de Fotografía de Hugo Schöttle viene a satisfacer ese requerimiento, en un mundo donde el lenguaje no siempre esclarece significados ante la continua expansión tecnológica y su necesidad de nombrar y comunicar sus creaciones. En la fotografía, este crecimiento casi diario de su base tecnológica y las ascendentes posibilidades técnicas de su aplicación, potencializan la necesidad de una fuente referencial, a la vez que se convierte en un inevitable límite a estos propósitos divulgativos.

Permanencia y caducidad van juntas en un texto con pretensiones de una acumulación del conocimiento actualizado. El Diccionario... de Schöttle patentiza este efecto. Recoge importantes datos sobre lo que ha significado y significa la fotografía desde sus orígenes hasta un pasado bastante cercano, revisa nombres y obras de fotógrafos, corrientes y téc-



La mujer ajena, de Livio Quiroz.

## La mujer ajena

Resulta obvio —o demasiado ingenuo— afirmar, a estas alturas, que uno, como crítico, se siente muy comprometido cuando debe escribir una nota sobre cine venezolano. No porque el crítico aspire a influir, no importa el modo, en la obra de un cineasta determinado, ni a mediatizar la receptividad del público a través de publicaciones especializadas que circulan de un modo casi clandestino, sobreviviendo gracias a un mínimo aporte de los organismos del estado —o sin ninguno, en ciertos casos—. Pero el crítico siente que forma parte del cine nacional; que es responsable, por esa razón, de los sucesos que rodean a esta entidad (?), y se autoconvence de que es parte activa de este proceso. Por si fuera poco, conoce obras importantes dentro de nuestra cinematografía —y se niega a verlas como simples excepciones—: El pez que fuma, de Román Chalbaud; Pequeña revancha y Operación Billeto, de Olegario Barrera; Juan Topocho, de César Bolívar; País Portátil, de Iván Feo y Antonio Llerandi; Ifigenia, de Iván Feo; Oriana, de Fina Torres y Macu, de Solveig Hogesteijn, por citar sólo algunas de las obras que nos prueban que las producciones nacionales pueden ser serias, rigurosas, y sobre todo, capa-

ces de resistir un verdadero análisis. Por ello, el crítico no tiene ningún derecho a afirmar —como lo hacen ciertos grupos—, que el cine nacional es marginal o redundante —por la pobreza, los bares y la prostitución—. También por esto, el crítico se siente en el deber de hacer críticas que vayan más allá del simple comentario, del halago o la burla, y trata de apropiarse del derecho a exigir obras serias, rigurosas y capaces de resistir un verdadero análisis.

Sin embargo, ¿qué puede hacer o decir el crítico cuando se enfrenta a esa nueva categoría —a esa serie de subproductos—, que parecen estar adueñándose de la producción nacional? ¿Qué posición adoptar frente a esa constante falta de respeto al espectador que representan *Inocencia mortal*, de Mateo Manaure; *Noche de machos*, de Tito Rojas; *Retén de mujeres*, de Carlos Pérez o *Con el corazón en la mano*, de Mauricio Walerstein? ¿Acaso dirigir ese mismo irrespeto a tales obras?

Porque *La mujer ajena*, de Livio Quiroz, como los otros cuatro subproductos, carece de valor alguno que permita estudiarla con un mínimo de profundidad. Al menos, aquellos

tenían una clara intención: producir dinero mediante el uso de un falso erotismo que aspira a *shockar* a un supuesto público pacato e ingenuo. Pero ésta pretende esconder esas intenciones bajo una supuesta, gratuita e insoportable aspiración artística, imposible de hacerla comulgar con el desconocimiento del lenguaje cinematográfico del que constantemente hace gala el autor.

Entonces, ¿qué decir de una película que pretende ser narrativa, pero carente de argumento; donde cada escena parece ser independiente de la anterior y resultan todas absolutamente gratuitas; con un montaje que no logra efecto alguno; con una fotografía que no apunta hacia ningún objetivo; ignorante, por tanto, de que cada uno de los recursos utilizados en este medio trata de aportar algo al discurso o a la historia —si es que se pretende contar algo—? ¿Cuál es el análisis, el estudio que puede llevarse a cabo en un caso como éste? Sólo quisiéramos que el autor pudiera hacernos ciertas aclaraciones. Por ejemplo:

1. Las escenas oníricas —una burda, pobre y deleznable imitación de Bergman—, ¿qué aportan al desarrollo del personaje del fotógrafo? ¿Por qué mataron a su madre —si es que realmente la mataron—? ¿Qué tiene que ver la protagonista con ese crimen y por qué está implicada?

2. ¿Por qué un cuerpo policial, que aparentemente está muy bien organizado, tiene que contratar a un fotógrafo particular para que les sirva de informante? ¿Cuál es esa organización que debe proteger el policía? ¿Cuáles son sus intenciones como organización? ¿Quiénes la integran?

3. ¿Quién es la famosa viuda? ¿Por qué mata a esa pareja que aparece sólo en el momento del crimen, mientras hacen el amor? ¿Quiénes son y a qué se dedican los miembros de esa pareja?

4. ¿Por qué la protagonista se presta para ciertos manejos oscuros si su moral no lo permite? ¿Por qué Pedro Lander mata al hombre que ella ha seducido?

5. ¿Quién es la mujer que aparece en varias escenas pintándose los labios? ¿De dónde la conoce Pedro Lander y cuál es su relación? ¿Por qué se acuesta con ella?

6. ¿Quién es y qué tiene que ver con el desarrollo de la película, el personaje que siempre está en un ascensor o discutiendo con una anciana muda y parálitica?

7. ¿Pretendía, señor Livio Quiroz, mal plagiar a Hitchcock, o por el contrario, rendirle un vergonzoso homenaje —por lo de la muñeca y la anciana, ambas en sillas de ruedas, frente a las cuales monologan los personajes? ¿Es intencional o no esa triste remembranza de *Blow Up* —por lo del fotógrafo que presencia y fotografía los crímenes—? ¿Para qué los fotografía?

8. ¿Y por qué, en fin, esta sensación de no haber visto nada, o lo que es peor, salir del cine con la impresión de haber visto una película incompleta? ¿Por qué nos hace eso, señor Livio Quiroz?

Por supuesto, el único modo de responder a estas interrogantes es interpellando al autor. Pero claro, la obra habla por sí misma y quien la hace no tiene por qué —ni debe— explicarla después de haber sido proyectada. Esa es la labor del crítico, del público, aún cuando ni a éste ni a aquel se le dé elemento alguno para realizar esa interpretación.

RICARDO AZUAGA

LA MUJER AJENA. Venezuela, 1989. *Dir.*: Livio Quiroz. *Guión.*: Edilio Peña, Livio Quiroz. *Jefe prod.*: Raiza Soublette. *Asis. dir.*: Valerio del Rosario. *Cám.*: Gregorio González. *Dir. fot.*: Carlos Tovar. *Mús.*: Gerry Weill. *Canción La otra mujer*: Valerio del Rosario. *Mon.*: Eduardo Vera. *Script.*: Laura Golbert. *Disñ. vest.*: Cape Grillet Grab. *Son.*: Mario Nazon. *Mezcla son.*: Orlando Andersen, Amado Dehesa. *Electr.*: Luis Rojas. *Escen.*: Ramón Aguirre. *Maquinista.*: Rubén Siso. *Intérrp.*: Carlos Carrero, Pedro Lander, Betina Grant, Enrique Suárez, Alfredo Sandoval, Henry J. González, Alfredo Medina, Valerio del Rosario, Raúl Medina, Democracia López, Carolina Masiel, Ramón Aguirre. *Compñ. prod.*: Liva Films C.A. España. *Color.* 35 mm. *Dur.*: 90 min. *Distribuye.*: Pelimex. *Estreno.*: 14/06/1989.

esto es bien difícil, a menos que por ser amigo del (los) realizador(es) hable maravillosamente de sus films, pero esto sería lo más hipócrita, traicionero y nada ético que uno pueda hacer.

El cine venezolano ha dado ya numerosas obras importantes —que no voy a nombrar porque ustedes saben cuáles son— ¿por qué entonces estos saltos de cangrejo una y otra vez? Tomando como punto de partida del contemporáneo cine venezolano el otorgamiento de los primeros créditos oficiales para la realización de películas (1974) creemos que ha



Pintalo de negro, de Luis Lara Gilberto.

## Pintalo de negro

Dos estrenos nacionales seguidos, *Pintalo de negro*, de Luis Lara Gilberto y *La mujer ajena*, de Livio Quiroz, producen, una vez más, verdadero desaliento, tristeza y desilusión. Por otra parte la poca permanencia en cartelera de ambas producciones provoca cierta alegría y muchísima pena a la vez: alegría porque uno tiene la esperanza de que probablemente los amigos de uno, los panas que comparten nuestro amor al cine no hayan tenido oportunidad de verlas; pena porque después de todo se trata de cine venezolano que debemos apoyar y defender por ser nuestro. Y una vez más uno se pregunta ¿qué pasa en el cine venezolano para que se produzcan estas torpes, inexplicables e inelegantes cosas?

Elucubrando los más impensables disparates después, por supuesto, de sufrir y analizar cada detalle de las historias, la puesta en escena, los encuadres, la iluminación, el montaje, la actuación, uno llega a concluir que para llegar a aceptar estos productos como algo tendremos seguramente que olvidarnos de nuestro considerable nivel de cultura cinematográfica que hemos llegado a desarrollar como preocupados estudiosos amantes del cine. En lo personal creo que

pasado un tiempo considerabilísimo para reflexionar sobre lo que se ha hecho y haber aprendido tanto de las experiencias buenas como de las malas. Así de simple. Por otra parte —digamos que en casos como estos que nos ocupan— deberíamos percatarnos del suficiente profesionalismo que han debido haber alcanzado ya muchos trabajadores de cine (guionistas, montadores, fotógrafos, camarógrafos, escenógrafos, etc.) en sus respectivos oficios. ¿O es que nadie ha llegado a especializarse, a superarse en algunas de estas ramas del quehacer cinematográfico?

Pero tratemos de ubicar el producto. En cine, como para todo el arte, existen diversos tipos de exigencia que puede ir desde el mero compromiso del autor con un planteamiento político o social o con una cierta audacia estética novedosa, hasta la más correcta, entretenida, aterradora o romántica película lo más simple o banal que pueda realizarse. En este sentido no solamente podemos exigirle a un film ridículo, estúpido, convencional, reaccionario y conservador que por lo menos nos cuente bien una historia, sino también que nos explique lo que ocurre dentro de la misma. Y es aquí precisa-

mente donde falla —y no es lamentablemente la única— un film como *Pintalo de negro*.

Sólo enumero: alguien manda a matar a alguien; después de una disparatada y poca creíble persecución la futura víctima es herida y se cura uno no sabe cómo; no hay más persecución, uno no sabe por qué; y, lo más importante, al final, después de otra increíble persecución matan al protagonista y uno, de nuevo, no sabe por qué. Nos preguntamos ¿será que no alcanzó el dinero para filmar unas cuantas escenas explicativas o algún infortunado accidente las hizo desaparecer? ¿se perdieron? ¿se quemaron? No somos tan mal intencionados para pensar que al director se le olvidó filmarlas o nunca se las planteó, etc. Siendo más justos, podemos pensar —nunca afirmar— que se trata de un ejercicio experimental acerca del protagonismo de las elipsis (?). Después de todo y aunque sea difícil creerlo se observa un contenido ¿social?: "putas —y sus hijos— no se crean que van a lograr algún día tener un hogar feliz con su macho-padre-adoptivo-adorable. No. Para ustedes está destinada una condenada y maldita, además de inexplicable, fatalidad del destino". Claro que, afortunadamente, todo dicho sin la vulgaridad ni el mal gusto de otros subproductos de factura nacional, antes más bien con una ausencia total de creatividad, sin ninguna definición de objetivos concretos.

Poco más hay que agregar. El trabajo de una buena actriz como lo es Flor Núñez no se destaca en este inexplicable e inexplicable argumento. Nada que decir de Félix Loreto (víctima) o del vestido —que no pintado— de negro de Héctor Myerston (matón). En cuanto a las ya citadas persecuciones, estas evidentemente fueron filmadas un domingo en la mañana y lo que desconcierta es la disparidad de desplazamiento de cada uno de los personajes:

Perseguidor (movimientos sigilosos) y perseguido (movimientos rapidísimos seguidos mediante *travellings*), que no obstante termina la acción la primera vez con una herida y la segunda con la muerte del último. Y pensamos que el tipo es tan estúpido que ni siquiera tiene la más mínima imaginación como para saber esconderse de su perseguidor.

Sinceramente ¿creen ustedes que vale la pena seguir ocupándose de productos así como éstos? ¿no es mejor castigarlos con el *látigo de la indiferencia*? Que esta opción quede para futuras oportunidades en que uno tenga que escribir de sub-productos.

De todas formas la esperanza es lo último que se pierde. Afortunadamente, hay y habrá buen cine venezolano, no lo dudamos. Pero con el caso que nos ocupa amigos, queridos colegas y compañeros, quien vea *Pintalo de negro* necesitará consuelo, mucho consuelo, tanto como aún a mí me hace falta.

PABLO ABRAHAM

**PINTALO DE NEGRO.** Venezuela, 1989. Guión y dir.: Luis Lara Gilberto. Prod.: Rodolfo Sánchez. Cám.: Carlos Flores. Asist. cám.: Long Jayán. Dec. y electr.: Eulogio Castillo. Asist. electr.: José Zuloaga. Script.: Soraya Ojeda. Intérp.: Flor Núñez, Félix Loreto, Héctor Myerston, Pedro Lander, Daniel Rodríguez, Dayana Ojeda, Vanessa Lara. Español. Color. 35 mm. Dur.: 90 min. Distribuye.: Pelimex. Estreno.: 31/05/1989.

## Frida, naturaleza viva

Uno de los destinos más duros que le pueden tocar a alguien es el de ser un don nadie que convive maritalmente con una celebridad, sobre todo si no se resigna a ser el don nadie que es, y se siente injustamente relegado. El cine se ha ocupado de dicha condición patética más de una vez, y quizás lo más conocido en esa línea sea la serie de versiones de *A Star is Born* (William Wellman, George Cukor y Frank Pierson; en 1937, 1954, y 1976, respectivamente).

De ordinario las víctimas de este mal son mujeres, cosa comprensible si se piensa en la persistente dominación y sojuzgamiento ejercidos sobre ellas a lo largo de la historia. Sin embargo, tampoco escasean las situaciones inversas, donde la mujer se destaca y el mediocre marido se muere el hígado, rumiando su envidia y su rencor. *A Star is Born*, precisamente, cuenta la historia del marido que fue célebre, pero que ahora es un desconocido, mientras la mujer se hace cada vez más famosa. Por lo demás,



Frida, naturaleza viva, de Paul Leduc.

justamente como resultado de la dominación masculina, en general es más fácil hacer el papel de opaca segundona del genio, que el de opaco segundón de la genia. Eso lo han sabido bien los grises cónyuges de Teresa Carreño e Isadora Duncan, los desechables amantes de Catalina la Grande, el arrinconado consorte de la Reina Elizabeth II, el olvidado compañero de la Primera Ministra Thatcher y los destañados consortes de Greta Garbo. Pero a pesar de estas excepciones, son las mujeres quienes más frecuentemente padecen a causa de la disparidad. Incluso mujeres tan notables como Alice B. Toklas y Lydia Cabrera.

Antes de casarse, o antes de ser casada, o antes de ser cazada, Frida Kahlo era una muchacha mexicana más, dotada de una inteligencia corriente, y aceptablemente bonita sin ser nada del otro mundo. Para distraerse, dibujaba de vez en cuando unos garabatos bastante malos, tal como lo hacen otros cientos de miles de personas en el mundo, a quienes desde luego jamás se les ocurriría el despropósito de autotitularse pintores o artistas, ni nada semejante. Todo andaba bien, pero de pronto, siendo todavía casi una niña, le

echaron encima un peso pesado como Diego Rivera: Ciento veintitrés kilos y cuarto de pintor consagrado, locuaz expositor de las teorías estético-sociales del muralismo, veterano macho mexicano altamente experto en los sutiles modos del poligámico amor tlaxcalteca, revolucionario internacional que se había codeado con los jerarcas mundiales del socialismo, y borracho insigne que habla empinado millones de ocasiones el mismo codo que usaba para codearse con los sudosidichos jerarcas. Naturalmente, la pobre Frida tenía que quedar aplastada por el impacto.

Desesperada, esta trágica mujer se puso a pintar frenéticamente una serie de cuadros, que en su amalgama chapucera de un Aduanero Rousseau copiado sin espíritu y un surrealismo mal comprendido, lo que revelan en un desbocado apresuramiento por alcanzar al marido. También para alcanzarlo se volvió culturosa e izquierdosa, metiéndose en cuanta marcha agraria o sindicalera tuvo a mano. Y para alcanzarlo hizo lo que a toda dama mexicana de la primera mitad de este siglo le resultaba más repugnante y difícil: ponerle tantos cuernos como él le ponía a ella: con fotografías, limpiabotas,

cocineras y chivos viejos. Y, a pesar de todos estos heroicos esfuerzos, no lo alcanzó. ¿Podrá extrañar, entonces, que esta pobre mujer muriera joven todavía, luego de una larga agonia espeluznante, ocasionada por todo tipo de males derivados de extrañas causas orgánicas y de casuales accidentes? Esa agonia física no era más que el perfecto correlato de su agonia espiritual. Por eso, cuando uno mira las pinturas de Frida Kahlo, tal vez en un primer momento se sienta inclinado a reír de la temática torpe, del dibujo inepto, de la composición desmañada y del sentido del color que pudiera tener un chimpancé poco dotado, pero luego le entra una enorme tristeza. Y es que detrás de esos chillones cromitos de altar de María Lionza en feria ganadera, está todo el horror de alguien obligado por las circunstancias a vivir la vida de otro y a no tener vida alguna, por lo tanto.

En su última edición, la *Encyclopaedia Britannica* le dedica a John Reed el honor de nueve centímetros, sin foto. En el fondo es mucho, aún considerando que cada columna tiene veinticinco centímetros y medio, y que hay unas cincuenta mil columnas, lo cual suma aproximadamente un millón trescientos mil centímetros. Es un espacio demasiado reducido como para estarlo derrochando en comunistas, de modo que el 0.0007% concedido a Reed puede ser calificado de generoso. Diego Rivera, otro comunista, fue todavía mejor tratado, pues se hizo acreedor nada menos que a veintisiete centímetros, incluida una foto de siete. A Rómulo Gallegos, para citar un ejemplo que pueda dar una idea comparativa, le tocaron doce centímetros y medio, espacio que comprende los cuatro de una foto que acompaña el texto. A Frida Kahlo no le toca ni un centímetro. Ni de textos, ni de foto, ni de nada.

Mucha gente piensa que los tipos importantes son los que salen en la *Encyclopaedia Britannica*. De ser así, Paul Leduc hizo una película acerca de un tipo importante, pues filmó un **Reed, México insurgente** que debe ser visto teniendo presente a **Reds** de Warren Beatty, película que pretende ofrecer una especie de biografía de Reed, en la cual se incluye de pasada el período mexicano cubierto por la de Leduc. Quien haya tenido la fortuna de ver las dos dará fe de la distancia abismal entre ambas. **Reds** es un pesadísimo y egocéntrico ejercicio de banalización de una vida, pero en tono grandilocuente. Una especie de discurso de orden de 19 de abril en la Asamblea

Legislativa del Estado Cojedes, pronunciado por algún exdirigente del MIR metido a asesor de la COPRE. **Reed**, por el contrario, es música visual que mágicamente consigue darle colorido al blanco y negro, diciéndole todo con las imágenes. Recuérdese, por sólo mencionar una secuencia, cuánto revela el film acerca del socialismo y de las relaciones norte-sur, cuando Reed y los mejicanos se bajan sus botellitas de tequila en amistoso desafío.

Nuestro maltratado país tiene que soportar, entre sus múltiples desgracias, a un sifrinaje seudocultural de los más provincianos que existen en el planeta; incapaces de crear algo que valga la pena, pero angustiadísimos por el qué dirán. Inquisidores al revés, están dispuestos a quemar vivo a todo aquel que no copie el último desplante novedoso nacido la semana pasada en la placita del Lincoln Center frente a la Metropolitan Opera House, y del cual se enteraron en la sección de variedades de *Newsweek*. Como Torquemada, se autotitulan árbitros de lo bueno y lo malo, sólo que les da vergüenza reconocerse como lo que son —siempre el provincianismo con sus inseguridades— y entonces no hablan de lo bueno y lo malo, sino de lo propio y lo chimbo, para tranquilizar sus minúsculas almitas.

Ese sifrinaje seudocultural alcanzó el éxtasis porque vio una película de Paul Leduc sobre gente importante. Gente propia, pues. En esa película, **Frida, naturaleza viva**, sale una mujer llamada Frida Kahlo, que pintaba, luchaba por el proletariado, creía en la revolución y la América Latina, se acostaba con Diego Rivera, se acostaba con Trotsky y se acostaba con otras señoras. Qué nota, ¿no? Lo propio de lo propio.

Pues no. La película sí se refiere a Frida Kahlo, y ésta sí es importante, como John Reed. Pero ni Reed lo es porque tenga un milímetro más o menos en una enciclopedia, o en el *Pequeño Larousse* por fascículos, ni Frida vale menos porque no aparezca en esas prestigiosas publicaciones. Y, desde luego, tampoco vale más porque se acostara con tal o cual gente. Su grandeza está en su miseria, y eso no pueden percibirlo los exquisitos narcisistas estériles de lo propio y lo chimbo. Su grandeza está en lo trágico y no en lo festivo. En que era un ser humano que se vio forzado a ser otro; a disfranzarse de lo que no era. Su importancia radica en lo tétrico; en ser una pintora pésima a la sombra de un gran pintor; en llevar pegada una máscara de tipa propia y cultu-

rosa, cuando eso no era lo que le salía de adentro. Y como lo que le salía de adentro tenía que matarlo antes de que se manifestara, entonces explotó de una manera horrenda, dejándonos una lección estremeceadora. Qué chimbo, ¿verdad?

Paul Leduc no perdonó ni un detalle. La cámara no se aparta ni un instante de esa figura maltrecha, siempre fingiendo, siempre sumisa hasta en sus fútiles y comovedores estallidos de rebeldía, siempre traída y llevada por poderes infinitamente mayores que ella y carentes del menor aprecio por la infeliz mestiza, siempre rodeada por los colores de una muerte tropical, o más bien de una corrupción tropical. Rojo de frutas, de sangre, de vísceras; negro de la noche, de la amargura, de la desesperanza. Suaves palmadas en la cabeza de la perrita, después de darle los latigazos. *Fridita*, la llama Diego Rivera después de acostarse con la hermana de Frida, en las narices de ésta. Qué simpático. Claro que dice su nombre completo, sin diminutivos, en el alarido final junto al ataúd. A fuerza de apalearla, la perra reventó del todo, pero ya no resucita. Por fortuna abundan las tiendas de mascotas.

La palabra no es lo fuerte de Leduc. Las únicas parrafadas largas de la cinta constituyen un perceptible bajón en su calidad; particularmente los discursitos comprometidos, acerca de la guerra civil española. La tenida con Trotsky y el monólogo epistolar de éste, en *off*, paseándose entre pinos, se toleran mejor porque están en idiomas extranjeros y aún el que los entiende puede escucharlos como música o como ruido, según prefiera, de modo que no molesten demasiado.

Es en el dramatismo de los colores, la incidencia de la luz en ángulos forzados, los cambios abruptos de punto de vista y de encuadre, y en el ritmo narrativo, donde Leduc muestra su dominio para construir una obra de espanto, que sin embargo es una dolorosa y absorbente procesión de formas. Una pagana misa cinematográfica que lo dice todo a pesar de ser una película casi muda. No es fácil que todo el mundo comprenda cómo lo tético y lo horrible pueden tener de vehículo a la lírica suavidad de esa sucesión de imponentes secuencias casi solemnes. Sin embargo, posiblemente en tal dificultad se halle uno de los grandes méritos del film: su índole paradójica logra una singular autocensura para evitar daños a la infancia. En efecto, impide que sea entendido por los neños tontos, y así éstos se

van a la cama convencidos de que vieron una película bien propia, y duermen tranquilos, soñando con los angelitos, sin ninguna clase de pesadillas.

PEDRO JOSE MARTINEZ

**FRIDA, NATURALEZA VIVA.** México, 1984. Dir.: Paul Leduc Rosenzweig. Guión.: José Joaquín Blanco, Paul Leduc Rosenzweig. Fot.: Angel Goded. Son.: Ernesto Cato Estrada, Penélope Simpson. Mon.: Rafael Castaneda. Escen.: Alejandro Luna. Mus.: Sansón y Dalila, Saint-Saens (Rita Gerr y John Vickers), Fallto Urfe (Dimsa), Muñeco de J. M. Millán y J. Costa, Damsela encantadora de Lecuona. Intérp.: Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Salvador Sánchez, Max Karlow, Claudio Brooks, Juan Angel Martínez, Gina Marett, Margarita Saenz, Cecilia Tousseint. Prod. ejec.: Dulce Karí. Español. Color 35 mm. Dur.: 108 min. Estreno.: 20-05-1989, Sala Margot Benacerraf, Ateneo de Caracas.



Casada con la mafia, de Jonathan Demme.

## Casada con la Mafia

La casi totalidad del cine contemporáneo estadounidense sufre de un mal gusto tan acentuado, que cuando nos llega una película decente realizada con sensibilidad, gusto, y sobre todo, sin que nos lancen a la cara a cada momento la tan mentada *técnica cinematográfica*, nos reconforta y nos reconcilia con el tan maltratado Séptimo Arte. Y el placer es más grande aún, cuando se trata de una comedia. Pues, sin duda, el cine hollywoodense fue el líder indiscutible de este género, al contrario de esas comedias espantosas que a menudo nos llegan hoy día.

*Casada con la Mafia* es un buen ejemplo. La protagonista Angela (Michelle Pfeiffer) es la esposa de un bobalicón miembro de la mafia. Y en pocas tomas dos damos cuenta de que en un momento dado ella se pudo haber entusiasmado con su bien parecido esposo, pero que después de ese deslumbramiento su marido le queda chiquito. Por supuesto, Angela no acepta el papel que supuestamente le correspon-

de, en un mundo donde el mafioso es El Supremo (El Capo), y las mujeres junto a los niños, los perros, y los muebles de la casa están allí para el confort y la imagen del jefe de familia. Así percibimos a Angela, una *outsider* envidiada y mal vista por las integradas esposas de los colegas de su marido.

La película tiene muchos aciertos y momentos deliciosos y ocurrentes. Como la casa de Angela, atiborrada de muebles y artefactos que puede muy bien competir con un almacén. El funeral, cuando la madre del marido quiere reunirse con el hijo muerto. El apartamiento de Angela y la casi documental descripción del ambiente urbano. La secuencia donde Tony Russo (Dean

Demme (siguiendo la mejor tradición de las mejores comedias de Howard Hawks o William Wellman) estructura su película dentro de un formato tradicional. Sus personajes aparecen en el film como los modelos usuales en una comedia ligera y urbana. Pero al final los mismos personajes han sido aprovechados al máximo y con ello logra una comedia inteligente, con su porción de ironía y reflexión. Esta no es una comedia de carcajadas, sino de sonrisas y sobre todo de constante disfrute.

Sin duda alguna, esta película nos muestra a un realizador talentoso, con un gran dominio creativo en los elaborados movimientos de cámara, pero que también sabe ser sosegado, cuando la narrativa cinematográfica lo requiere, y lo hace con una fluidez tal que los cambios se hacen imperceptibles. Por supuesto, esto tiene una razón, y es que Demme se enorgullece de sus personajes *poco trascendentales*, a tal punto que demuestra un interés casi obsesivo por ellos más que por la trama propiamente dicha.

Jonathan Demme se inició en el cine en los años 70 en el *Corman College of Quick and Punchy Movies* de Roger Corman. De donde han salido, entre otros, Jack Nicholson en el campo de la actuación; y Peter Bogdanovich y Francis Coppola en la realización (aunque estos dos últimos, ya uno daba clases y el otro se estaba graduando en la UCLA). Desde el punto de vista de la producción cinematográfica estadounidense, las películas realizadas por Demme han sido pocas para un período que abarca más de quince años. Sus películas han tropezado con dificultades por parte de productores, jefes de estudios, y distribuidores. Ojalá logre vencer estos obstáculos y pueda realizar más películas. Talento tiene de sobra.

CARMELO ORTEGA

**CASADA CON LA MAFIA (Married to the mob).** Estados Unidos, 1988. Dir.: Jonathan Demme. Guión.: Barry Strugatz, Mark R. Burns. Prod.: Kenneth Utt, Edward Saxon. Prod. ejec.: Joel Simon, Bill Todman Jr. Cam.: Tak Fujimoto. Edic.: Craig McKay. Mus.: David Byrne. Dish. prod.: Kristi Zea. Dir. artist.: Maher Ahmad. Dec. set.: Nina Ramsey, Don Ivey (Florida). Dish. vest.: Colleen Atwood. Son.: Christopher Newman. Prod. asoc./asist. dir.: Ron Bozman. Castings: Howard Feuer. Intérp.: Michelle Pfeiffer, Matthew Modine, Dean Stockwell, Alex Baldwin, Trey Wilson, Joan Cusack, Oliver Platt. Comp. prod.: Mysterious Arts/Demme production. Inglés, sub. esp. Color. 35 mm. Dur.: 100 min. Distribuye.: DiFox. Estreno.: 07-06-1989.

Stockwell) se enfrenta a los otros matones con una pistola en cada mano, a la manera de los gangsters de los años 30, y muy específicamente de las películas de Warner Bros. La novedosa y hábil inclusión sobre los créditos finales, de tomas que fueron descartadas en el montaje, sin que les restaran comprensión a lo que anteriormente habíamos visto. Que sin embargo, al ponerlas al final, nos amplía aún más la comprensión de lo previamente visto. Lamentablemente, debido a la mala costumbre de los espectadores de levantarse del asiento apenas aparecen los títulos finales, y a la igualmente pésima costumbre del proyeccionista que inmediatamente enciende la luz y apaga el proyector, no pudimos ver el final completo. Y por último el más efectivo *gag*, cuando Angela le censura los métodos de trabajo del FBI (que son exactamente iguales a los de la mafia), el jefe del FBI le contesta que tiene razón, pero que la diferencia estriba en que su jefe es el Presidente de los EE.UU.



Chucky, el muñeco diabólico, de Tom Holland.

## Chucky, el muñeco diabólico

Los optimistas creen que la imaginación humana es infinita, pero se equivocan. Desde hace ya mucho tiempo, todos los temas básicos de la ficción narrativa están agotados, tanto en la literatura como en el cine. Los subtemas también, aunque quizás en una medida algo menor, pues los tiempos cambian y ello permite verter vino viejo en odres nuevos. Un subtema clásico, dentro del tema principal del amor insatisfecho, es el de los jóvenes enamorados que desafían con pureza la maldad del mundo y son derrotados por éste. En su modalidad original, ese esquema se llama *Romeo y Julieta*. Adaptado al siglo veinte, tal vez se llame *West Side Story* (Robert Wise, 1961) o *Buster & Billie* (Daniel Petrie, 1974), pero si en el original sacude el espíritu, en las sucesivas adaptaciones va perdiendo fuerza.

Siempre queda el recurso de las combinaciones, para producir la ilusión de novedad: amor con aventura, traición con muerte, violencia con sentimentalismo, risa con llanto. Pero, por un lado, también el número de las combinaciones es limitado; y, por el otro, a fuerza de combinar se termina fabricando unos espantosos pastiches que tal vez parezcan salirse de lo corriente, pero que no tienen pies ni cabeza. Esto se ve muy frecuentemente en las últimas décadas y es, una vez más, signo inequívoco del agotamiento temático. Los amigos de Robert Redford, Sonia Braga y Rubén Blades se preguntan por qué fue un fracaso *El secreto de Milagro* (*The Milagros Beanfield War*, Redford, 1988), si tenía crítica macro-social; crítica de costumbres; humor; análisis político; reflexiones filosóficas sobre el trabajo, el amor y la muerte; acontecimientos sobrenaturales; realismo empírico estricto; problemas histó-

cos seculares; dramas personales íntimos; paisajes conmovedores; violencia gangsteril; choque de culturas; simpáticas mascotas de granja y conflictos generacionales. ¿Cómo fracasó, si lo tenía todo? La respuesta es que fracasó precisamente por eso. No se trata de meter tópicos en una película, hasta que reviente como una piñata. Basta con dos o tres asuntos, y mejor aún con uno, siempre que se puedan manejar. Pero ya todos los temas han sido tratados una y otra vez. El problema es realmente serio.

El panorama es todavía peor en el caso de los géneros que no descansan en el tema, sino en el modo de abordarlo. Es decir, que no se caracterizan tanto por *lo que dicen*, sino por los efectos que logran gracias a la manera *como lo dicen*. Dependen del decorado, el ambiente, la alegoría y, sobre todo, de ciertas rutinas de canalización de las relaciones humanas: equívocos jocosos, tortas contra la cara, persecuciones automovilísticas, etc. Aquí el agotamiento creativo fue casi inmediato, y ha llevado a que esos géneros sean vistos hoy en día como arte menor y casi despreciable: "pelliculitas" con naves espaciales, castillos misteriosos, chillados que van tropezándose de *gag en gag*, monstruos venidos del espacio, ataudes chirriantes, pistolas de rayos, magos negros del vudú, gorilas gigantes y damas enigmáticas que han bebido el elixir de la inmortalidad. Ha corrido demasiada agua bajo los puentes, entre una obra maestra como *El Gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919) y una basura como *Pesadilla en la calle del infierno* (*A Nightmare in Elm Street*, Wes Craven, 1984).

**Chucky, el muñeco diabólico** es la demostración más convincente de lo antes dicho: tiene la marca de un director excelente, dispuso de amplios recursos financieros y técnicos, así como de un escogido equipo actoral; es una película perfecta. Sin embargo, lo deja a uno indiferente por completo.

Tom Holland mostró sus habilidades al dirigir la formidable *Fright Night* (*La hora del espanto*, 1985), cuyo inteligente guión también es de Holland. Este film, junto a *The Lost Boys* (*Los muchachos perdidos*, Joel Schumacher, 1987), se inscribió en la onda sarcástico-punk que trajo una pasajera oleada de aire fresco al cine de vampiros. Lo efímero de esas renovaciones se hace patente en *Fright Night 2* (*La hora del espanto 2*, 1988), que también es muy buena, pero abunda por la reiteración de la fórmula.

Difícilmente podrá hallarse una trama que cumpla más al pie de la letra que la de **Chucky** con todas las prescripciones dictadas por los cánones. Un delincuente empedernido se dedica al satanismo y la magia negra, como naturales corolarios de una vida dedicada integralmente a la maldad y la depravación. En el interior de una juguetería es acorralado por un hábil policía, quien de todas maneras no hubiera podido atraparlo de no ser por la traición de otro hampón. Al morir en el subsiguiente tiroteo, el bribón demonólogo jura vengarse de su compinche traidor y del policía, mientras pronuncia un conjuro misterioso. Luego, la juguetería se incendia. Entretanto, la televisión hipnotiza a todos los niños del país con una serie idiota acerca de un personaje llamado "El tipo bueno", que sirve de anzuelo para estimular el consumo de toda clase de productos, incluido un muñeco con los rasgos del protagonista de la serie. Entra en escena un niño de seis años, que se siente triste porque no puede tener el costoso muñeco. Su madre —sin marido y con ingresos muy reducidos— termina comprándole uno, a un vendedor de objetos robados, a pesar de que sabe que esa conducta no es correcta. Con esto, ya se han dado los componentes básicos: brujo, espíritu maligno, prédica inmoral, debilidad humana que acepta pactar con las fuerzas oscuras.

El resto es totalmente previsible. El muñeco asesina a diestra y siniestra, valiéndose del aterrorizado niño, a quien por supuesto nadie le cree que el juguete tiene dentro el alma en pena de un criminal. Sólo se convencerán cuando el mons-

truo se haya hecho casi indestructible y amenace la vida del niño, de su madre y del policía, entre quienes habrá surgido un acercamiento romántico. Y con garrotes, cuchillos, balas y fuego, "matarán" al muñeco más cien veces, para que éste se levante otras tantas, hasta que quede (¿definitivamente?) muerto, o hasta la *Child's Play* parte 2, si la primera tiene éxito en taquilla.

A esta película no hay modo de hacerle objeción alguna. En el papel de la madre está una ajustada Catherine Hicks (La sobresaliente protagonista de *Marilyn: The Untold Story*, John Flynn, 1980, una magnífica película para televisión, inexplicablemente no presentada aún en Venezuela), y lo mismo se puede decir del policía de Chris Sarandon (cuyas dotes se pusieron de manifiesto, por ejemplo, en *Lipstick*, Lamont Johnson, 1976; o en la ya citada *Fright Night*), así como del homicida demoníaco de Brad Dourif (el psicópata suicida de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975; o el policía racista de *Mississippi Burning*, Alan Parker, 1988). Todos están en sus papeles, y fueron dirigidos con absoluta corrección. E idéntica cosa puede afirmarse del ritmo narrativo, el color, el sonido, los movimientos de cámara, e incluso de las obligadas muestras de erudición, como las citas de una obra que en algún sentido podría considerarse un antecedente: *Magic* (1978), de Richard Attenborough.

Así, pues, todo perfecto. Sobre todo, perfectamente previsible. Sin ninguna falla, ni en la estructura global, ni en los detalles, de un modelo agotado irremediablemente.

PEDRO JOSE MARTINEZ

**CHUCKY, EL MUÑECO DIABOLICO** (*Child's play*). Estados Unidos, 1988. Dir.: Tom Holland. Argumento.: Don Mancini. Guion.: Don Mancini, John Lafla, Tom Holland. Prod.: David Kirschner. Prod. ejec.: Barrie M. Osborne. Mús.: Joe Renzetti. Dir. fot.: Bill Butler, A.S.C. Muñeco *Chucky* creado por: David Kirschner y diseñado por Kevin Yagher. Intérrp.: Catherine Hicks, Chris Sarandon. Comp.A. prod.: United Artist. Inglés, sub. espñ. Color. 35 mm. Dur.: 90 min. Distribuye.: Blanca. Estreno.: 14-06-1989.



Detrás de los muros, de Uri Barbash.

## Detrás de los muros

Es mínima la información que poseemos sobre el cine israelí, lo que tal vez haga de **Detrás de los muros** una película insólita: en una cárcel donde conviven delincuentes comunes, judíos y presos políticos palestinos se superponen a las tradicionales relaciones carcelero-presidiario, las derivadas del antagonismo entre los dos pueblos. La anécdota se estructura a partir de tres protagonistas: un judío preso por robo a mano armada, un palestino condenado por actos terroristas y un israelí acusado de mantener contactos con la OLP, lo que lo hace un paria ante ambos bandos. Los dos primeros son además los líderes de sus propios grupos y deben enfrentarse a las autoridades de la prisión.

Por aquí empezamos a adivinar las mayores virtudes de la película. Dado un entorno político-social que todo espectador conoce, el director se concentra en el microcosmos que la prisión representa. Con mano segura se nos describe las distintas facetas de los personajes, es cierto que el conflicto israelí-palestino está siempre en primer plano, pero lo interesante es ver la habilidad con que poco a poco, la condición de presos se va anteponiendo a la de enemigos y el verdadero enemigo comienza a ser el poder externo. El film se plantea entonces como un ejercicio de solidaridad en el que se combinan los diversos planos con una habilidad envidiable: la vida de la prisión y su cuota de drogas y homosexualismo, la división en bandos y la posición política dentro de esos bandos en una gama que va desde el extremismo más irracional a un término medio entre ingenuo e inverosímil. El movimiento no se detiene allí. Una buena parte del film está dedicado a la descripción mi-

nuciosa e inteligente de las relaciones de los presos con el mundo exterior y el impacto que los hechos del mundo exterior tienen en la prisión potenciando conflictos ya existentes o creando unos nuevos.

El conflicto inicial entre los presos deriva entonces hacia el enfrentamiento con las autoridades, y ahí también hay oportunidad para distinguir las distintas posiciones: el quebrar una huelga de hambre por la fuerza o el esperar pacientemente que los beneficios prometidos a los débiles quiebran la cadena solidaria. El film termina en un deliberado reconocimiento a los débiles dejando una cierta pátina de inverosimilitud en el ambiente, lo que en una primera impresión es uno de los puntos más flacos del film. Una reflexión más a fondo debería tal vez rever esta reacción: si bien es difícil aceptar un final en el que la solidaridad entre enemigos mortales se imponga al Poder con mayúsculas, también es cierto que el film prefiere despegar hacia un plano ideal y marcar un posible camino a seguir. (Tampoco **La Gran Ilusión** de Jean Renoir, deja de ser un poco inverosímil). El valor de **Detrás de los muros** no está en la poca o mucha verosimilitud de sus planteos sino en la equidad de su tratamiento de los palestinos, teniendo en cuenta el áspero estado de la situación. Curiosamente el film plantea el problema en sus justos términos evitando no sólo el ataque burdo sino además —lo que era más difícil— un paternalismo soterrado. **Detrás de los muros** es definitivamente, un film clave de los exhibidos en Venezuela este año.

Convendría sin embargo poner las cosas en perspectiva, o, a falta de ella intentar informarse sobre el contexto de la peli-

cula de que se trata. En principio **Detrás de los muros** es una rareza porque no esperábamos una visión tan lúcida del enemigo y tan crítica del poder propio, de parte del poderoso. Una aproximación al cine israelí de los últimos años, nos permitiría sin embargo constatar la existencia de una severa corriente crítica con films de indudable interés. **Hamsin** de Daniel Wachsmann narra la relación de un agricultor judío con un campesino árabe, al que asesina cuando comprueba que este duerme con su hermana, **Magash Hakessed** de Yehuda Ne'eman estudia la relación entre un soldado israelí y un grupo de árabes que derivan hacia la lucha armada, lo que trae como consecuencia la doble persecución del protagonista por sus ex-amigos y la seguridad del estado. El mismo Ne'eman dirigió **Massa Ha'Alunkot** sobre la presión que sufre un miembro de los cuerpos de élite del ejército y su suicidio ante la falta de salidas. **Chayal Halayla** de Dan Wolman propone una crítica al militarismo a través de la venganza de un joven rechazado por el ejército. Tal vez si pudiéramos ver muchas de estas películas **Detrás de los muros** no nos pareciera tan extraña. Lo que nos lleva a insistir, una vez más, en el poco cine que vemos y en lo mucho que debiéramos ver para saber un poco más del mundo que nos rodea.

HECTOR CONCARI

**DETRAS DE LOS MUROS** (Beyond the walls) Israel, 1985. Dir.: Uri Barbash. Guion: Benny Barbash, Eran Pries, Uri Barbash. Prod.: Rudy Cohen. Edic.: Tova Asher. Dir. Int.: Amnon Salomon. Mús.: Ilan Vitzberg. Canción: Nurit Hirsh, Shimrit Or. Dir. Artist.: Eitan Levy. Fojusita: Joseph Zicherman. Ing. son.: Shabtai Sarig. Asis. dir.: Shaul Dishy (1°), Uri Mizrahi (2°). Prod. asoc.: Katriel Schory. Script.: Rina Shternfeld. Dist. set.: Rashid Masraawi. Maquill.: Matti Halachmi. Electric.: Jean Claude Jakobovitz, Steve Kameroun. Intérop.: Arnon Zadok, Muhammad Bakri, Assi Dayan, Rami Danon, Boaz Sharaabi, Adib Jahashan, Roberto Polak Haim Shinar. Versión en inglés, sub. esp-ñ. Color. 35 mm. Dur.: 115 min. Distribuye.: Korda Films. Estreno.: 04-07-1989.

## Esclavos

Un desierto. Las osamentas de las reses son calcinadas por el sol. Una cruz improvisada con dos palos marca una tumba anónima. Detrás aparece la recia figura de Klaus Kinsky mientras el viento le hace ondear su melena rubia. Pero el desierto no es Arizona, sino el sertao brasileño. Y el personaje de Kinsky no es de Jesse James, sino el Francisco Manoel Da Silva, el bandolero brasileño Cobra Verde. No se trata de una *spagueti-western*, sino el comienzo de la última película de Herzog, del dios del último cine alemán cuya inspiración nos envolvía en una pesimista metafísica. Y este, de sentimiento de cosa ya vista nos asaltará durante toda la película. Pues la inspiración de Herzog parece estar en su momento más bajo, tanto así que lo sentimos al borde del plagio y del autoplagio. Su Cobra Verde estará tan cerca de Antonio Das Mortes así como de su propio Tirano Aguirre.

El tema central de esta película resulta ambiguo y además está muy mal desarrollado. La temática puede resumirse como el tránsito de bandido del sertao brasileño a traficante de esclavos en África. Abreviado, así, no suena mal. Pero otra cosa es verlo vacilar entre el desarrollo o de la esclavitud o de la psicología de un personaje excepcional en una situación límite. La esclavitud no es tematizada de una forma precisa ni como denuncia ni como investigación de los resortes de la ideología esclavista. Realmente la esclavitud no es más que un lejano telón de fondo. En ningún momento es protagónico el sufrimiento de los esclavos. En este sentido es mucho más efectiva la serie **Raices**. Pero no tiene que ser una denuncia. Esa nunca ha sido la tendencia de Herzog. **Aguirre, la ira de Dios** no era una denuncia de la conquista así como **Los Enanos** comenzaron desde abajo no es una denuncia

Esclavos, de Werner Herzog.



contra las personas de baja estatura. Tampoco la ideología esclavista es tematizada para descubrir sus mecanismos, ya sean socioeconómicos o psicológicos. Un diálogo superficial, pero con pretensiones de hondura filosófica, que mantiene Cobra y el capitán del barco negro, resume todo lo que podía decir Herzog sobre el particular: ¿un crimen? ¿una necesidad? Por otra parte, tampoco es la epopeya de una gran lucha contra el universo, como resultaba la expedición de Aguirre o el drama de la experiencia de ser arrojado en el mundo de Gaspar Hauser o la maldición de la vida eterna de Nosferatu. Este sí es el fuerte de Herzog. Pero aquí no usa sus capacidades. La cosmovisión torturada de Cobra Verde queda totalmente virgen, para nosotros es una caja negra de la que debemos suponer su funcionamiento.

El tema de la esclavitud, sin embargo, nos permite una reflexión subsidiaria. Y es sobre el antropologismo supersticioso que se le ha despertado a Herzog desde Fitzcarraldo, la película donde comienzan a verse las grietas gruesas a la producción herzogiana. En la película amazónica, los indios eran como un relleno desabrido. En esta los nativos africanos logran algo más de participación, pero no dejan de ser una masa amorfa presentada como una caricatura de la cultura europea (el rey se considera hermano de los soberanos del viejo continente). Pero, al final, con un versito que cierra la película sobre los esclavos que venderán a sus amos y le saldrán alas, descubrimos que la intención del autor era destacar el sufrimiento de un pueblo que, tal como lo ha presentado, no importa mucho si está o no esclavizado.

Además, esta película nos da dos pistas sobre las nuevas tendencias de Herzog. La primera pista es la reducción de su magníficamente retorcida concepción del mundo a unos pobres negros tullidos que uno no sabe para qué estaban en pantalla. Y la otra es su nueva tendencia antropológica manifestada por un grupo de chiquillas de un grupo de cultura folklórica.

El desarrollo argumental también es bastante deficiente. Algunos momentos son débiles, otros sencillamente insoportables. Entre los primeros, se cuenta toda la estancia en la hacienda de Coutinho, el terrateniente, adornado con un poco convincente estereotipo de explotador y peñador de mulatas. También puede contarse en este lote la reunión de no-

tables que decide mandar a Cobra al África. Entre los momentos insoportables se cuenta aquella escena del enano en la posada brasileña que se dedica a declamar una cosmogonía ingenua. Aunque mucho peor es la anulación del temible Cobra Verde por la espuma del mar mientras lo observa a lo lejos un tullido deforme y luego viene el poemita pavoso sobre los angelitos negros. Hay que poseer un fuerte sistema digestivo para soportar esto.

A nivel visual ninguna escena es sugerente. Carencia que se hace más urgente al recordar la gran capacidad que ha mostrado Herzog en el pasado en este terreno. Es difícil olvidar aquella imagen de Gaspar Hauser donde el recién descubierto hombre en estado de naturaleza es exhibido en un barracón de feria junto al pequeño Mozart (el genio) y el indio sudamericano (el otro), satírica ilustración de tres constantes de la conciencia europea. También lo visual presenta algunas inconsistencias. Brasil, con la excepción de la hacienda de Coutinho, es tan seca y tan árida que no se ve cuál es el sacrificio de ir a un África con iguales condiciones. Si alguna gracia tenía Fitzcarraldo era el verdor amazónico, aquí totalmente dejado de lado.

Las actuaciones son falsas y los personajes estereotipados. Tapaica, el negro tambor del fuerte Elmina en África no es más que un Tío Tom. Tanto la dirección actuaral como la dirección de cámaras es realmente descuidada en lo dramático. Tanto que el inquietante rostro pétreo de Kinsky termina en una aburrída cara de piedra.

Esperamos que esta caída de Herzog, caída que se presenta desde Nosferatu y que se manifestó abiertamente en Fitzcarraldo, lo haya hecho tocar fondo. Pues así podemos tener esperanza de que se rescate a sí mismo, que regrese aquella inspiración que era capaz de transmutar aún pequeños cortos en meditaciones sobre el lugar del hombre en el cosmos (como aquellos sobre el volcán o el de los sordiclegos). Pero que aquí, evidentemente, no lo ha acompañado de ninguna manera.

ELOY PASOLOBO

**ESCLAVOS (Cobra Verde)** Alemania, 1987. *guión y dir.:* Werner Herzog. *Guión:* Werner Herzog, basado en el libro *El Virrey* de Quidad, de Bruce Chatwin. *Prod.:* Lucki Stipetic. *Fot.:* Victor Ruzika. *Mús.:* Popol Vuh. *Mon.:* Maximilliane Mainka. *Intérrp.:* Klaus Kinski, José Lewgoy, King Ampaw, Peter Berling, Benito Stefanelli, Deborah Caprioglio. *Dur.:* 115 min. *Distribuye:* Blancica. *Estreno:* 05-07-1989.

## La Ferdinanda

Vimos este film hace cuatro años, en uno de los invalorables miniciclos de la Asociación Cultural Humboldt, la cual posee la única —e impecable— copia del film existente en el país. Perseguiémoslo, a La Ferdinanda hasta que otro miniciclo, esta vez auspiciado por el Taller Audiovisual FACES de la Facultad de Economía de la U.C.V., nos permitió constatar que el asombro y el placer de aquella primera vez no eran infundados.

En una vieja villa, una de esas mansiones que los Grandes Duques de Toscana, rama espuria de los Medici, hicieron construir a Vasari o a algún otro manierista, coincide por pocos días un grupo de personajes. Personajes éstos a cual más insólito y exquisito: una soprano, fantasiosa y sobreactuada como buena diva de ópera; su amante, un cellista ruso cuya libido se satisface más abriéndole las piernas al cello que abriéndoselas a su mujer; la sobrina de la soprano, jovencísima y lánguida danzarina que arrojó extrañamente por la borda su carrera de prima-ballerina justo la noche antes de iniciarla; un médico-científico con aires de dandy, que ha repletado la villa de blancos pavos reales sobre los cuales realiza misteriosos experimentos genéticos; la secretaria, enfermera y asistente de éste, una germana de formas orondas cuya postura dilecta es pararse de cabeza; un escritor inglés, con esa fetidez de las maricas viejas que creen preservar su glamour y ocultar sus manías a fuerza de cosméticos; el amante de éste, hermoso chico neoyorquino buen degustador de drogas. Abajo, en las cocinas de la villa, labora una servidumbre en nada desacomodada con tan inusuales amos: desde la cocinera que parte huevo tras huevo campaneando estentóreamente en un plató de peltre, hasta el joven jardinero que talla navajas de madera, pasando por un repugnante y voyeurista parafítico. La falta de dinero, que es dolor sin igual, obliga a que parte de la villa sea alquilada a un tándem de familias de fabricantes de neveras, las cuales decidieron juntar sus fríos productos y cálidos capitales uniéndose en matrimonio a los herederos respectivos, invadiendo así La Ferdinanda con pingüinos gigantes de papel maché y horrendos centros de mesas de calas largas y rebuscadamente trenzadas. Entre cubetas de agua teñida, manadas de pavos reales, desnudas escalinatas y rapsodias de violoncello se teje la finísima e imbricada tela de araña de estos personajes jóve-

nes o viejos, amos o criados, *intelligentsia* o chusma: confesiones y secretos, anhelos realizados o reprimidos, mentira y verdad, amor o desprecio, belleza, asco, frivolidad y violencia, que estallará, final y brutalmente, cuando y como menos lo esperáramos.

La Ferdinanda, descrita así, pareciera un baturrillo de ornateadas extravagancias, uno de esos *grutescos* que los discípulos de Rafael imitaron de las decoraciones de la villa de Nerón. Ciertamente, el film se regodea a más no poder en la belleza como tema y como forma: los orgasmos musicales del cellista, la veneración del inglés a los pies de su joven partenaire, la elaboradísima sesión de maquillaje que la soprano culmina pintándose una falsa lágrima ante un espejo corroído, tienen su contrapunto en el vistoso vestuario y en la fotografía, concebida toma a toma con cuidado de pintor. Mas todo en el film tiene su contraparte, todo 'punctus' su 'contrapunctus': así la boda de los advenedizos magnates, apoteosis del mal gusto con sus mandolinadas chillonas y sus repulidos invitados, que aunque se vistan de seda nuevos ricos se quedan. La belleza y la sensibilidad, en todas sus manifestaciones y contramanifestaciones, es el eje y los polos de una película caleidoscópica, que oscila airoosamente entre la ridiculez más abominable y la pureza más aquilatada, en un discurso multifacético sólo posible a través de una palabra que ya hemos mencionado: contrapunto.

Si algo sorprende en La Ferdinanda es la abrumadora maraña de opuestos de toda índole que contiene. Pero a diferencia de un Visconti que parece purificar a Tazio de todo barro terrenal mientras hunde a Aschenbach en el lodo de su propio maquillaje, Rebecca Horn no culpa, ni disculpa, a ninguna de sus criaturas. La ambigüedad, en muchos sentidos, es una característica común entre los personajes del film: ¿es el médico elegante un Mengele redivivo, un sádico disfrazado de sabio? ¿Es la soprano una hermosísima mujer madura o un vejstorio en ciernes? ¿Son los novios ricasiones *una bella pareja*, *una bella pareja* o una *bella pareja*? Muchos enigmas nos son —acertadamente— denegados o develados sólo en parte en esta, más que sonata, sutilísima fuga en la que sólo el acorde final nos permite dilucidar la tonalidad, inesperadamente diáfana, que cohesionada estos columpios pendulantes entre la desnudez y el recargamiento, entre la cursilería descarada y el más severo humor negro,

entre postiza languidez y carcajadas agardentosas.

Columpios. Una toma desconcierta, a primer golpe, por su desconexión aparente con el mosaico del film: dos columpios que se balancean, sin que nadie los empuje, en una habitación solitaria de despojados muros. Igualmente, y justo en los momentos de mayor tensión o de mayor distensión, se nos inserta de pronto el tic de los nerviosos pavos reales, o el subir y bajar de una bola de piedra que, en un vano de la cocina, pende de una cadena como un instrumento de tortura. Ahora se dilucida la llave de nuestra villa, el cuerpo vestido de discurso: el montaje, y el montaje especialmente como Eisenstein lo concibió en *Octubre*, al que hoy día rara vez un realizador recurre, y rara vez con felices resultados. Una película de actuaciones formidables, de fotografía magnífica, cuidada producción y música seductora (y habría que seguir enumerando) es elogiable sobre todo por su recurrencia al montaje como único elemento capaz de contrastar y cohesionar lo que pudo haber sido sólo un pasticho de rarezas, y de matizar lo que, en manos menos hábiles, devendría en simplismo maniqueo o en despliegue fanabulesco.

Poco sabemos de Rebecca Horn. *El cine en la República Federal de Alemania* de Hans Günther Pflaum y Hans Helmut Prinzler, biblia obligada del amante del nuevo cine alemán, ni se digna mencionarla. La *Ferdinanda* (la obtuvimos por una de esas casualidades que, más que del milagro, nacen de la inapagable curiosidad del cazador de aves raras. Esta nota, más que una crítica, querría ser una invitación —una incitación— a que el filme salga de sus latas y relumbre en nuestras pantallas. En todo caso, hay que fijar una posición. Y osamos decir que *La Ferdinanda* es el Clave Bien Temperado del cine. Muchos adjetivos se pueden estampar a un film pero uno muy raras veces: perfecto. *La Ferdinanda* lo es.

ANTONIO MENDOZA WOLSKO

**LA FERDINANDA** (Sonate für eine medici Villa. *La Ferdinanda*) Alemania, 1980-81. *Guión y dir.*: Rebecca Horn. *Asist. prod.*: Horst D. Scheel. *Cám.*: Jiri Kadanka, Rainer März. *Mús.*: Ingfried Hoffmann. *Vest.*: Jamken Jansen. *Asist. dir.*: Fabio Jephcott. *Son.*: Christian Moldt, Norman Engel. *Estudio.*: Alfa Film. *Intérr.*: Valentina Cortese, Xavier Escriba, Michael Maiski, Rita Poelvoorde, Gisela Hahn, David Warrilow, Hans Peter Hallwachs. *Alemán, sub. espñ.* Color. 16 mm. *Dur.*: 90 min. *Distribuye.*: Asociación Cultural Humboldt.



Un grito en la oscuridad, de Fred Shepisi.

## Un grito en la oscuridad

Tomando prestada una tradición cinematográfica, que no le es ajena culturalmente, una generación de cineastas australianos encontró un espacio dentro de la producción norteamericana sin lograr diferenciarse estéticamente del cine tradicional hollywoodense. No obstante emerge con fuerza la propuesta de Peter Weir en *Gallipoli* y *El año que vivimos en peligro*; Bruce Beresford con *Tander Mercies*; George Miller con *Las Brujas de Eastwick* y Fred Schepisi con *Plenty*. Reconociéndole su oficio y habilidad narrativa, Hollywood puso en manos de estos *expatriados* sus mejores intérpretes y no escatimó en presupuesto, habían demostrado su eficacia en el mercado, por lo tanto podían exigir, pero sus filmes presupuestados a la americana perderían la frescura y osadía narrativa de sus primeras realizaciones. Se llenarían de efectos especiales, narrarían en base a la intriga y el suspenso y los guiones resaltarían los personajes de los actores mejor pagados de la industria.

Lo interesante que tenía Schepisi en *Plenty* se diluye en *Un grito en la oscuridad*. Tomando como argumento un hecho real, la película narra el juicio a un matrimonio sospechoso de haber asesinado a su niño que fue devorado por un dingo, un perro salvaje, sin dejar huellas mientras la familia vacacionaba en un campamento turístico.

Schepisi evade lo escabroso de la anécdota para adentrarse en la situación que la prensa sensacionalista generaría al insinuar la sospecha de asesinato.

Insertando noticieros de televisión, titulares de periódicos, opiniones de público, el film logra débilmente exhibir la manipulación de la opinión

pública que se nutre malsanamente de la situación familiar. Frente a la infamia colectiva, se alza la rectitud ejemplarizante de los padres: El, pastor de una religión y que dicta cursos contra el hábito de fumar; ella, una mujer típica ama de casa, entregada a la crianza de sus hijos y que muestra un carácter abierto, popular y despreñada de modales hipócritas. Es quizás la actitud de ella frente a la desgracia la que despierta la ira popular que le llevaría a juicio, a la cárcel y finalmente comprobarse su inocencia.

Con estos elementos, el guiño no logra superar un típico film de juicio, que al final de cuentas es a lo que ha sido condicionado el espectador. La estupidez y fragilidad de las masas, la voracidad de la prensa son presentados en trazos gruesos que no hilan el proceso que ha puesto en tela de juicio la dignidad familiar. Para elevar la pulpa dramática, el film se atiborra de manera reiterada y compulsiva de una apabullante sensación de aceria. Los nervios del padre; los ataques personales, la permanencia del recuerdo del animal se hacen incesantes. Un film de análisis y comprensión de cómo una situación es manipulada por los medios de comunicación, es transformado, sin lograrlo del todo, en una película de tensión emocional con un juicio típico de film de los años cincuenta.

El desorden de las ideas expuestas se altera por la pobreza visual del film; planos medios, diálogos de plano y contraplano, la actitud emocional de los personajes que no varían a todo lo largo del film y lo peor, la disposición trampa de los elementos narrativos. El eje de la trama toma como guía si el matrimonio será condenado o liberado; desdiciendo el centro mismo de la película que es el sensacionalismo pe-

riodístico. Y quizás ello se origine en la tozudez de un realizador que se apega a lo realmente acontecido, dejando de hurgar los significados de lo narrado.

Pero evidentemente hay torpeza tanto en el relato y su representación cinematográfica. La película carece de síntesis de exposición. Vejámenes, acusaciones y llanto de la Streep se suceden sin parar. La escenificación de lo que pasó en el campamento vacacional se repite a más no poder. Interferencias de testigos, especialistas judiciales, criminólogos, terminan por fastidiar al espectador.

Meryl Streep, gorda y con peluca negra, no logra dar con el personaje; esencialmente por falta de guiño que no logra hacer evolucionar al personaje y lo mantiene en su condición de madre difamada. Por momentos se ilumina con gestos espontáneos; pero la espontaneidad nunca ha sido el fuerte de esta actriz sistemática y calculadora. Esa fuerza la poseía la Magnani, a la cual este personaje le hubiese ido de maravilla. Sam Neil, como el padre, da con el vacío total. Su nerviosismo no traspasa el meterse constantemente las manos en el pelo.

Rescato del film, el *travelling* de la cámara evanzando lentamente hacia la *piedra más grande del mundo* y que ilustra con fuerza el misterio de la naturaleza; la de ese dingo que se comió al niño sin saber su significado en la sociedad de los hombres. Esto evidentemente es otra película. No entiendo que hace esa imagen allí, quizás origine el título de la película: **Un grito en la oscuridad.**

DAVID SUAREZ

**UN GRITO EN LA OSCURIDAD** (A cry in the dark). Estados Unidos, 1988. *Dir.*: Fred Schepisi. *Guión.*: Robert Caswell, Fred Schepisi, basado en el libro *Evil Angels* de John Bryson. *Prod.*: Verity Lambert. *Prod. ejec.*: Menahem Golan, Yoram Globus. *Prod. de línea.*: Roy Stevens. *Dir. fot.*: Ian Baker. *Edic.*: Jill Bilcock. *Mús.*: Bruce Smeaton. *Disñ. prod.*: Wendy Dickson, George Liddle. *Disñ. vest.*: Bruce Fitzgibbon. *Castig.*: Rhonda Shepisi. *Forcast Pty LTD. Asis. dir.*: Steve Andrews (1º) Phil Paterson, Toby Pease (2º). *Dir. artíst.*: Dale Duguid, Brian Edmonds. *Oper. cámara/Steadicam.*: Ian Jones. *Foguista.*: Leigh MacKenzie. *Maquill.*: Noriko Spencer. *Peinados.*: Cheryl Williams. *Superv. postprod.*: Peter Bellby, Entertainment Media. *Intérr.*: Meryl Streep, Sam Neil, Dale Reeves, Michael Wetter, Nicolette Minster, Brian James, Dorothy Alison, Bill McCluskey. *Compñ. prod.*: Cannon International/Warner Bros. Inc. *Inglés, sub. espñ.* Color. 35 mm. *Dur.*: 95 min. *Distribuye.*: Di-Fox. *Estreno.*: 14-06-1989.



Indiana Jones y la última Cruzada, de Steven Spielberg.

## Indiana Jones y la última cruzada

Utah, 1912. Al fondo, áridas mesetas de roca roja. Unos inescrupulosos buscatesoros persiguen a un adolescente. El joven les ha arrebatado el crucifijo Coronado, traído a América por Cortés. El joven aspira ponerlo a buen resguardo en un museo. Un tren de circo pasa. El muchacho logra alcanzarlo. Allí suceden los mil azares: atravesar un vagón lleno de reptiles, otro con un rinoceronte enfurecido, en otro se apropia de un látigo (¡Ojo!!!) para domar un león, y, finalmente, en el vagón de magia logra escapar a través de un baúl de doble fondo. Cuando el chico llega a su casa a buscar ayuda, su padre no le presta atención pues está embelesado tomando notas sobre cultura medieval. Los cazafortunas lo despojan del crucifijo. Pero, uno de ellos, en reconocimiento al valor del joven, le regala su sombrero (¡Ojo!!!). Esta es la obertura de la tercera (y, al parecer, última), película de la serie del arqueólogo aventurero en el contexto internacional de los oscuros nubarrones que precedieron a la segunda guerra mundial. Evidentemente, el joven era nada más y nada menos que el mismo Dr. Jones en sus años mozos y la apresurada secuencia que hemos descrito es la antológica obertura que caracteriza sus filmes.

Esta película posee el mismo esquema trazado desde *Cazadores...* En tal sentido, se puede decir que su vitalidad o esclerotización depende no del esquema mismo, sino de la creatividad de su aplicación. Y para el análisis de dicha aplica-

ción, destacaremos dos variables: primero, los avatares propiamente dichos, y, segundo, los elementos argumentales.

En cuando a los avatares es poco lo que hay que decir. No tiene nada que envidiar a los capítulos pasados. La obertura, como vimos, fue un poema de acción concentrada. Luego, cuando ya adulto Indiana rescata el crucifijo es un divertimento agradable. El comienzo de la búsqueda del Grial está aceptable hasta las catacumbas en Venecia. Pero el desarrollo posterior, la lucha contra los nazis, que reedita demasiado de la primera película, se hace soportable sólo gracias a las altas dosis de ingenio. Entre esos momentos estelares se cuentan a Hitler firmándole un autógrafo a Indiana en el cuaderno de notas donde está el secreto del Grial o el asta de la bandera convertida en lanza de caballero.

Ahora, de los elementos argumentales se puede decir más. Tales elementos son básicamente dos: el Santo Grial y la presencia del padre de Indiana.

El tema del Grial es un tema feliz, lleno de sugerencias. Más cargado de leyendas que el Arca de la Alianza y es mejor no compararlo con las piedritas místicas de la India del Templo de la perdición, las cuales no eran otra cosa que el producto de un guionista bien pagado y hasta se les notaba el bombillito cuando se encendían. El Santo Grial es el vaso sagrado que se creía había contenido la

sangre que manó de las heridas del Salvador en la cruz. Cuéntase que este vaso fue llevado a Bretaña por José de Arimatea, quien antes de morir se lo dejó a un sobrino suyo para que lo custodiase, y que después se perdió. Agrégase que este vaso posela propiedades maravillosas, especialmente la de dar juventud eterna a quien lo poseyese. La búsqueda del Santo Grial constituye el tema de un ciclo de novelas de aventuras caballerescas (ciclo bretón). Según la leyenda, el Grial únicamente podrá ser encontrado por un caballero exento de pecado; este fue Parsifal, quien lo conservó hasta la muerte. Como se ve, la búsqueda del Grial es también una búsqueda de pureza y de perfección interior. Pero en la película se le da un tratamiento muy ligero. De él tan solo queda, por un lado, la biblioteca de Venecia (con sus vitrales y catacumbas), y, por otra parte, una cueva en el cercano Oriente donde se desinflan todas nuestras ilusiones. La secuencia final de la cueva se suponía que era el despliegue de la gran idea cinematográfica. Allí debería tener lugar el desenlace argumental así como el gran despliegue visual, pero todo resulta un fiasco. Los tres grandes peligros que debía enfrentar quien quisiese descubrir el Grial (el *aliento de Dios*, el *nombre de Dios*, y el *salto de la fe*) se descubren como ingeniosos trucos de utilidad. Lo más resaltante de la cueva es el guardián del Grial, un cruzado del siglo XIII, que espera ansioso el paladín que lo venza para que ocupe su lu-

gar, el cual está cansado de ocupar luego de tantos siglos. Dicho guardián evoca a aquel rey-sacerdote sin súbditos ni feligreses, tal como nos lo describe Frazer en su *Rama dorada*, que debía vigilar sus solitarios dominios hasta que lo venciese su sucesor.

El otro punto argumental fuerte es la presencia del padre de Indiana. Esto es mucho más gratificante que la introducción del Grial. Siempre creímos que Indiana Jones era un vástago de James Bond, pero nunca esperamos esta confirmación. Fue muy acertado seleccionar al mejor intérprete del agente secreto con licencia para matar para que encarnase al Dr. Henry Jones. Sean Connery logra, por primera vez, una actuación donde no es el felino Bond. Aún en *El nombre de la rosa*, su irónicamente sutil Guillermo de Baskerville transpira el aplomo y sagacidad del 007. Aparte de la presencia de este actor británico, destacan dos cosas, por un lado, el paralelismo entre padre e hijo, y, por otro, su divergencia. Ambos coinciden en ser serios académicos obsesivos con su trabajo y también en haberse acostado con la misma mujer, la traicionera espía nazi, la Dra. Elsa, además de compartir el mismo nombre. Pero asimismo difieren en el gusto por la aventura de Indiana que su padre ve con desdénoso reproche, los dos están alejados por el resentimiento que el hijo tiene hacia su padre por prestarle más atención a su trabajo que a él y así descubrimos porque a Indiana le molesta que su padre le llame junior y haya adoptado el nombre de su perro favorito.

Para concluir, podemos, ahora, dar cuenta del sentimiento contradictorio que nos produce esta última obra de Spielberg. Ella nos produce tanto el entusiasmo de fanático como la decepción también de fanático. Entusiasmo por las revelaciones genealógicas del héroe. Pero decepción en cuanto al desarrollo de todas las posibilidades del Santo Grial.

ELOY PASOLOBO

**INDIANA JONES Y LA ÚLTIMA CRUZADA** (Indiana Jones and the Last Crusade) Estados Unidos, 1989. Dir.: Steven Spielberg. Prod.: Robert Watts. Prod. ejec.: George Lucas, Frank Marshall. Argumento: George Lucas, Menno Meyjes. Guión: Jeffrey Boam. Mús.: John Williams. Dir. fot.: Douglas Slocombe. Edic.: Michael Kahn, A.C.E. Dish. vest.: Anthony Powell. Dish. prod.: Elliot Scott. Intérp.: Harrison Ford, Sean Connery, Denholm Elliott, Allison Doody, John Rhys-Davies, Julian Glover. Compñ. prod.: Lucasfilm LTD. Inglés, sub. espñ. Color. Dur.: 120 min. Distribuy.: Biancica. Estreno.: 05-07-1989.



Luna sobre El Parador, de Paul Mazursky.

## Luna sobre El Parador

Nunca una comedia está de más. Sobre todo porque viene y se nos arrima con gracia en estos tiempos confusos donde el buen humor es bienvenido. Una nueva comedia aparece en nuestra cartelera. Se trata de la última película de Paul Mazursky quien ya tiene en su trayectoria obras como *Una mujer descasada*, *La tempestad*, o *Moscú en Nueva York*, entre otras.

La vieja idea de sustituir al hombre de poder: el príncipe reemplazado por el mendigo, el ladrón obligado a hacer las veces de jefe del clan, es tratada aquí de una nueva manera. Centrada en *Parador*, un imaginario e idílico pueblo latinoamericano, transcurren las peripecias de un actor neoyorquino, Jack Noah (interpretado por Richard Dreyfuss) cuando al concluir una filmación que protagonizaba decide quedarse a disfrutar los carnavales y bienestares locales. Para su sorpresa, el dictador de *Parador*, Alphonse Simms, muere y Noah es elegido o quizás seducido a continuar el "papel" del magistrado. Un año dura su aventura, donde con ayuda de la antigua amante del dictador, Madonna (interpretada por Sonia Braga), aprende no sólo a perfeccionar el rol sino también las delicias del baile, las exquisiteces del poder, las injusticias que apoya el régimen, la guerra civil que provoca y el placer de ser adorado como un Dios. Con la llegada de otro equipo norteamericano de filmación logra regresar a su tierra, *the big apple*, y retomar sus antiguas andanzas con la

dicha íntima de haber participado de un sueño. Sus colegas, otros actores del festival shakespeareano neoyorquino, no creen posible la insólita verdad que Noah les narra. Eso realmente parece sustancia de la imaginación.

Veamos el film por donde más no duele. Si bien estamos frente a una comedia y a una comedia lo primero que se le exige es placer, no debemos olvidar que este género puede ser también una vía perfecta para hacer las mejores denuncias, fijar posiciones críticas, sensibilizar al común ante algún tema o controversia. Si no tan solo recordemos las obras de Aristófanes, Molière, Ionesco, Chaplin o el mismo Bergman cuando se ha propuesto este tratamiento. Podemos decir, en este sentido, que *Luna sobre El Parador* se inscribe en este tipo de comedia crítica, aunque de una manera muy débil. Cuando fijamos la atención en el escenario que Mazursky ha escogido, un pueblo ficticio latinoamericano, no nos queda sino conformarnos con el gran cúmulo de estereotipos con los cuales nos define: las mejores hamacas, las mujeres fogosas, el carnaval brasileño, los tacos mejicanos, las casas de techo rojo, un Julio Iglesias muy típico y los benditos *punas*, que quién sabe de donde vienen.

Así viven los latinoamericanos, una pintoresca masa uniforme que se alegra mucho en carnaval, que aclaman juntos a su dictador y que hasta los guerrilleros son buenos y románticos. Ellos, además, son

muy mestizos. El primero de los Simms casó con india, negra y blanca garantizando esta mezcla tan simpática: nosotros. Una masa indiferenciada con una única cara: la fiel y comprensiva Madonna, quien pasa a alimentar otro estereotipo, el de la mujer latina, sumándose a la síntesis superficial que se hace de lo nuestro. Habría que detenerse en la elección de la Braga para este rol. Con el tratamiento que se le da, el espacio que separa a Madonna de la actriz carioca se acorta demasiado, llegando casi a confundirse la figura. Ambas, actriz y personaje, comparten esa imagen idílica y sabrosa en donde los productores hollywoodenses pretenden encasillar a la mujer del trópico. Porque si tomamos alguna distancia, salta a la vista que los logros de sus actuaciones bajo la sensibilidad brasileña nada tienen que ver con las intenciones limitadas que le ofrecen las producciones norteamericanas.

Este panorama, así de esquemático, es el telón de fondo donde Jack Noah realiza el mejor papel de su vida, un papel de la historia real y actual. Un norteamericano común, enamorado de su trabajo de actor, creyéndose en la isla de la fantasía, comienza a reconocer, por la inesperada peripecia, los problemas que confronta otro pueblo. Y efectivamente, no es desacertado pensar que es así como nos reconoce un neoyorquino medio, como simples palabras huecas: contras, Panamá, paraíso tropical, guerrilla, en el afán anglosajón de simpli-

ficar el mundo a través de un lenguaje sintético. No es tampoco nada casual que este hombre que azarosamente llegó a ser líder de *Parador* y quiso democratizar la dictadura, llenar al pueblo de salud con yogurt y aerobics, declarar amnistía y proponer la reforma agraria, es decir, *nuestro salvador*, sea un norteamericano. La película sería menos feliz si no se colmara de satisfacción al héroe que cada gringo tiene adentro.

Movamos ahora el ángulo de visión. Ser alguien que no se es, sobreponer un rostro prestado al propio para integrarse en uno mismo a través del acto sagrado del rito teatral o del ensueño del tiempo cinematográfico, en eso se concentra el sentido del oficio de un actor. *Existir no basta, es necesario existir para los demás* (Bachelard), formar y reformar un personaje que, en definitiva, termina revelando al mismo sujeto que lo compone. Jack Noah se mueve entre estos focos pasionarios y sus captores se valen de ellos para envolverlo en la interpretación de su mejor papel. Es cierto que es obligado, pero la simulación no pasaría de ser una farsa menor si el actor no contara con el pleno convencimiento de lo que hace. Aquellos gestos prestados deben moverse con la fuerza de un sentimiento real. Esta idea del comediante que interpreta al dictador nos desplaza el sentido directamente hacia aquello de que los magistrados y en específico, los tiranos que han gobernado nuestros países no han sido más que títeres movidos por intereses que escapan a su figura. De hecho, Roberto, la mano derecha del dictador (interpretado por Raúl Julia) sugiere en alguno de sus parlamentos que el propio Simms era otro actor. A pesar de esta declarada manipulación, Noah termina adjudicándole a su nueva personalidad aquellos valores que pertenecen al propio Noah (el naturismo, el ejercicio físico, el sentido humanitario), modelando a un nuevo mandatario, exponiendo cada vez más aquello que de sí mismo, al principio, debía ocultar. El doble rostro Noah-Simms termina indiferenciándose, el personaje modula la vida real, la vida real al personaje.

Este recurso argumental donde un hombre, más allá de su voluntad es disuadido a representar a otro, contribuye en la película en dos sentidos: primero, es caldo para desarrollar la comicidad, la cual Dreyfuss maneja equilibradamente, y segundo, revela la doble cara tras la cual se maneja el poder y se ocultan desleales intereses.

La película está entramada de una manera ágil y complaciente, con múltiples referencias conocidas del mundo artístico, teatral y cinematográfico que no dejan de seducirnos, ya que volvemos sobre la dulce sensación de que el cine nos habla, nos conoce y completa nuestra móvil realidad. Así, Mazursky juega con nosotros poniendo en boca de Dreyfuss reclamos contra De Niro o Hoffman, llamando justamente Madonna al personaje erótico-romántico que arrastra masas, tal como la conocida cantante, o comparando el final de *Casablanca* con aquella despedida última bajo la luna de Parador.

El tratamiento de la luz y el color es claramente distinguible en ambos parajes: los tonos oscuros y marrones de la tonalidad neoyorquina dan paso a los claros y luminosos tonos del trópico. En la gran ciudad deviene la vida cotidiana, en la isla quedó el sueño, la magia, la ilusión, que además termina resolviéndose en la TV, reforzando la idea de estar en el ámbito de lo ficticio. Noah ve la conclusión de su sueño, la liberación de la tiranía y el triunfo de los buenos ideales. Sus amigos descreen su vivencia fantástica, él la confirma con las imágenes televisivas.

Sin duda alguna, una de las bondades del enfoque de este film es que el autor se coloca de un lado sano, liberal y progresista, en pro de la democratización de América Latina. Pero sobra la candidez. Definitivamente no somos un pueblo cuya evolución necesite de algún Noé gringo que venga a salvarnos en su arca de sueños. No. Si de algo podemos enorgullecernos es de nuestra rica complejidad que aún para nosotros es difícil de aprehender. Si se quiere mirar a Latinoamérica o a las dictaduras que hemos padecido con verdadera profundidad, más vale leer a Asturias, Carpentier, García Márquez o cualquiera de las obras clásicas que en literatura realmente han sabido retratarnos.

LUISELA ALVARAY

**LUNA SOBRE EL PARADOR** (*Moon over Parador*). Estados Unidos, 1988. *Prod. y dir.*: Paul Mazursky. *Guión.*: Leon Capetanos, Paul Mazursky. *Co-prod.*: Pato Guzmán, Geoffrey Taylor. *Mús.*: Maurice Jarre. *Dish. vest.*: Albert Wolsky. *Dish. escen.*: Pato Guzmán. *Dir. fot.*: Donald McAlpine. *A.S.C. Edic.*: Stuart Pappé. *Intépr.*: Richard Dreyfuss, Raúl Julia, Sonia Braga, Fernando Rey, Jonathan Winters, Polly Holliday. *Compñ. prod.*: Universal Pictures. *Inglés, sub. espñ. Color. 35 mm. Dur.*: 95 min. *Distribuye.*: Blancica. *Estreno.*: 17-05-1989.



MI TESTIGO PREFERIDO, de Bruce Beresford.

## Mi testigo preferido

Hace un poco más de diez años la cinematografía australiana se dio a conocer con una serie de títulos inesperadamente buenos. Detrás de ellos, un grupo de jóvenes directores (Peter Weir, George Miller, Gilliam Armstrong, Fred Schepisi) se transformaba rápidamente en factor de atención de la crítica y la industria. De todos ellos Bruce Beresford era el de más bajo perfil, pero también el que pretextaba una aproximación más crítica a la realidad australiana. En 1976, *Don's Party* viviseccionaba la sociedad australiana en el claustrofóbico ambiente de una reunión de la clase media precisamente el día de las elecciones, en el que lealtades y traiciones políticas y sobre todo éticas salían a flote gracias al alcohol y el erotismo. Un año más tarde *Getting of Wisdom* recreaba la entrada en el mundo adulto y victoriano de una niña de 13 años. La notoriedad internacional llegó en 1979 con la excelente *Breaker Morant* y su demoleadora crítica a la institución armada a través de una anécdota de traiciones y corte marcial durante la guerra de los boers. En 1981, *Puberty Blues*, significaba una pequeña cesión comercial a la adolescencia australiana, pero este pecadillo era perdonable por la dosis de frescura que Beresford imponía a esta crónica de surfista originalmente vista desde el punto de vista femenino. Para este entonces la ola de directores australianos había comenzado su éxodo hacia Inglaterra y Estados Unidos y Beresford siguió su camino realizando en 1983, la inteligente *Tender Mercies*, con Robert Duvall y en 1985, *El Rey David* con Richard Gere.

*Mi testigo preferido* es su último film y también su primera incursión en el tema policial. Tom Selleck (pésimamente elegido para el papel) es un tímido escritor de novelas policiales

que se obliga a perjurarse en favor de una bella rumana y luego convivir con ella para obtener un buen tema para su próxima novela. Esto le acarrea notorias complicaciones dado que (como todos sabemos) Rumania aún no cayó en las garras de la perestroika y sus esbirros tratan a los desertores como en los tiempos de Stalin. Hace ya treinta años que esta fórmula dejó de funcionar pero nunca es tarde para un revival así que ahí vamos.

Un presupuesto fundamental del cine policial es la tensión que debe generar la trama y su desarrollo, pero en este caso el libreto deriva tan rápidamente hacia las convenciones que a la media hora de película ya sabemos cual va a ser el final de esta historia de amor y qué caminos va a transitar la anécdota. Lo único que queda en pie entonces es la comedia de situaciones y los equívocos que la relación entre el escritor y la supuesta asesina provocan. Este punto de apoyo carece sin embargo de dos ingredientes básicos, cierta credibilidad por parte de Selleck y un libreto algo más recurrente. La película deriva entonces hacia un implacable inventario de lo ya visto en el que uno se pregunta qué ha ocurrido con el inteligente y sensible director que nos dio los títulos anteriormente nombrados. Para cuando el tedio ya se ha apoderado definitivamente del espectador llega el final en una torpe comedia de golpes que apenas si puede reflotar el todo. El total es pues un balance bastante negativo: a un punto de vista político decididamente pretérito, se suma una insoportable previsibilidad de la anécdota y una total falta de originalidad en la resolución de la trama. Incidentalmente estos factores son los que el agente literario del protagonista y todos los lectores de sus novelas le reprochan al protagonista, con

lo que tal vez tenemos aquí un involuntario ejercicio de autocritica que no sirve para ahogar nuestros bostezos. Solo nos queda el lamentarnos, una vez más, por la mala suerte de Beresford, mal representado en Venezuela por sus últimas películas, cuando sus primeros films poseen aún un interés que habría que revisar.

HECTOR CONCARI

**MI TESTIGO PREFERIDO** (Her alibi). Estados Unidos, 1989. *Dir.*: Bruce Beresford. *Guión.*: Charlie Peters. *Prod.*: Keith Barish. *Prod. ejec.*: Martin Eiland *Dir. fot.*: Freddie Francis. *Escen.*: Henry Bumstead. *Mon.*: Anne Goursaud, A.C.E. *Mús.*: Georges Delerue. *Prod. asoc.*: Daniel Franklin. *Dish. vest.*: Ann Roth. *Castings.*: Ken Carlson. *Asist. dir.*: Richard Luke Rothschild (1º), Richard Coad (2º). *Dir. ar.*: Steve Walker, Henry Larrecq (asist.) *Dec. escen.*: James W. Payne. *Script.*: Annette Haywood-Carter. *Oper. cám.*: Edward Gold. *Asist. cám.*: Jonathan Heron (1º), Richard Gioia (2º). *Intépr.*: Tom Selleck, Paulina Porizkova, Williams Daniels, James Farentino, Hurd Hatfield, Ronald Guttman, Victor Argo, Patrick Warburton, Tess Harper. *Compñ. prod.*: Warner Bros. *Inglés, sub. espñ. Color. 35 mm. Dur.*: 90 min. *Distribuye.*: DiFox. *Estreno.*: 12/07/1989.

## Relaciones peligrosas

Todas las novelas dignas de respeto, desde el *Quijote* hasta *Bajo el Volcán*, combinan la reflexión edificante filosófico-moral, con la diversión. En gran medida, su difícil arte radica en un equilibrio que sea a la vez pedagógico y licencioso, pero sin que se note. En algunos casos, sin embargo, es posible lograr mejores efectos resaltando ambos componentes en lugar de disimularlos. Esto se aprecia en trabajos como *Atala* y *René*, del angelical Chateaubriand, quien había aprendido la técnica gracias a su secreto mentor, el demoníaco Marqués de Sade.

En general, la gente no lee a Sade. Prefieren imaginarse, con una temblorosa mezcla de avidez y aborrecimiento, las cosas espantosamente tentadoras que habrá en sus libros. Si lo leyeran, descubrirían con asombro al filósofo racionalista estricto al lado del pornógrafo y disfrutarían de los maravillosos diálogos que se suscitan cada vez que un rudo bandolero analfabeto se abre la bragueta delante de la aterrizada Justine, listo para violarla por todas las vías disponibles. A la vista de las proporciones equinas o paquidérmicas de lo que le espera, la joven simple e ignorante sufre una transformación y con su dulce voz cilla exclama: ¡Cómo, señor! ¿Quizás pretendéis tomaros alguna deshonesto libertad man-



Relaciones Peligrosas, de Stephen Frears.

*cillando mi cuerpo y forzando mi voluntad? ¿Ignoráis acaso que por igual la santa religión y la decencia natural condenan tales procederes?* En ese momento, en lugar de echarse a reír y pasar a los hechos, el sorprendente fascineroso guarda sus armas y se sienta a púdica distancia de la atribulada niña, para luego decir: *Y vos, señora, ¿cómo osáis calificar de santa a la religión, que es hipócrita ropaje verbal destinado a disfrazar todas las opresiones, o de natural a la decencia, que es perverso estrangulamiento de, precisamente, los más saludables impulsos de la naturaleza?* Durante cincuenta páginas más, el intercambio continúa y no se detiene sino hasta que quedan completamente expuestos el pensamiento teológico-moral de Santo Tomás de Aquino, por una parte; y por la otra el materialismo mecanicista del Barón D'Holbach. Claro que al final, para deleite de todos, la discusión teórica cede el lugar a la acción.

Lo característico del tipo de arte antes descrito es su obvia y absoluta inverosimilitud, que obliga al espectador a situarse en un plano definitivamente fantástico e irreal; asunto peligrosísimo para la salud mental, pero que puede —si se asumen los riesgos— servir de medio para alcanzar inconce-

bibles iluminaciones y placeres abrumadoramente orgiásticos, las dos cosas que más le apetecían al divino Marqués. Pero él no las hubiera buscado con tanta eficacia si no hubiera tenido un maestro oculto: Pierre Choderlos de Laclos.

Entre todas las combinaciones posibles, no hay ninguna más venenosa y envenenada que la del hombre feminista y mujeriego a la vez. Ciertamente será difícil que encuentre, en los albores de la década final del siglo XX, la felicidad amorosa. Pero si le toca vivir a fines del XVIII, ya no le será difícil, sino imposible. El mujeriego Laclos no fue comprendido en el violentísimo feminismo de su novela **Las relaciones peligrosas**, de 1782, publicada cinco años antes de que Sade publicara su **Justine**. Molesto por no haber sido entendido, y con el fin de aclarar las cosas, Laclos empezó a escribir, hacia los tiempos de la revolución francesa, tres ensayos con forma narrativa, que en conjunto integran una especie de novela tesis —otra más— titulada **De la educación de las mujeres**. Murió sin concluir la y sin que lo entendieran. En realidad no era para menos, porque ni el Marqués de Sade pudo concebir algo tan formidablemente demencial como **Las relaciones peligrosas**.

La acción transcurre en el seno de la aristocracia parisina, más o menos diez años antes del estallido revolucionario. Mientras las masas se mueren, literalmente, de hambre, la nobleza que las explota no haya que hacer con su ocio opulento. Son peinados, empelucados, empolvados y envueltos en una selva de tacones, cintas, medias, mangas, cuellos, guantes, lazos y botones, pero sin que muevan un dedo en esos menesteres. Ejército de lacayos los atienden, los alimentan, los llevan y los traen de un salón a otro, para que puedan dedicarse a diferentes juegos: la política, los naipes, la gula, los viajes, la caza, los bailes, los chismes y, por supuesto, el amor. Pero el amor, degradado a juego, no es amor. Y sin embargo, la sabiduría de los milenios nos dice que sin amor, la vida no es vida. Je, je. Henos aquí en un tremendo callejón sin salida.

Claro que el callejón sin salida no lo ven sino espíritus muy despiertos, como el de la protagonista. Obligada a callar, por ser mujer, aprovechó el forzado silencio para escuchar y pensar, mientras afilaba las armas de la astucia. Su destino es convertirse en devoradora de hombres, para esperar la muerte consolándose con los espasmódicos alivios que de tanto en tanto proporcionan la cruel-

dad, el poder y el sexo. Pero comete el inevitable e imperdonable error de enamorarse de uno de sus amantes; por supuesto, de aquel que es el perfecto espejo de ella: espíritu despierto, y devorador de mujeres que espera la muerte consolándose con los espasmódicos alivios que... etc. Desde las primeras líneas de la obra uno sabe que la única salida que tienen es matarse entre ambos y que las armas serán las curiosas cartas que se escriben, las cuales forman la totalidad de la novela, epistolar de arriba a abajo; lo que no se sabe es cómo usarán las cartas para matarse. En esto último se basa el poderoso gancho de la narración, que amarra al lector y de paso le enseña unas cuantas cosas. Que las estrategias que empleamos para engañarnos a nosotros mismos son infinitas; que el orgasmo pasa, pero el rencor no; que la inteligencia es un don que se paga muy caro; que quien una vez probó champaña difícilmente se conforma con guarapita; y que una vida sin significado sólo puede buscar una meta, y con desesperación: la muerte.

La complejidad estructural de la novela, sumada a su indolente epistolar, la hacen imposible de llevar al cine y menos aún al teatro. Roger Vadim lo intentó en 1960, desperdiciando el talento de Jeanne Moreau y de

Gérard Philippe, como tenía que ser. Por eso, cualquiera que conozca la obra literaria habrá de reconocer que siguen ocurriendo milagros, porque Christopher Hampton logró algo que, como se dijo antes, es radicalmente imposible: una adaptación impecable de la novela tanto al libreto teatral como al guión cinematográfico, y conservando todos los elementos esenciales. Al lado de Hampton, Mandrake el Mago es un pobre novato tartamudo.

Algunos irreverentes desorientados se han atrevido a insinuar que Glenn Close está pasada de años para el papel de la Marquesa de Merteuil. A estos desdichados hay que informarles que si a Glenn Close le da su real gana, puede hacer mejor que nadie los papeles de Capercucita Roja, el Llanero Solitario, Dumbo, Indiana Jones y la Cenicienta, pero no por separado sino todos juntos a la vez. Si con respecto a ella puede hablarse, como hace un momento, de "real gana", es porque se trata de la reina. No de una reina, sino de la reina de todas las reinas. Lo es hasta tal punto, que las actuaciones gigantescamente buenas de John Malkovich y Michelle Pfeiffer, empalidecen un poquito frente a la luz deslumbrante de ese sol que es la mencionada reina.

Lo demás es sobriedad y buen gusto. La película pudo haberse podrido a punta de castillos, mamarrachos disfrazados de Mozart, cuadrillas bailando en el estilo pastelería vienesa y carruajes con caballitos. Por supuesto que hay de todo eso, y más aún: esplendorosas arañas de mil velas, vertiginoso cruzarse de espadas y una fabulosa puerta con espejos. Pero todo en su sitio, en su momento, parcamente dosificado y sin aturdir. Cuando se debe oír música, se oye, pero sin exceso. De paso, algo de Händel está cooleado, pero no hay que olvidar que el director es inglés.

Y esos colores, tan prometedores y esperanzados en sus dorados y verdes primaverales al comienzo, que se van tornando cada vez más cadavéricos y grisáceos conforme se cierra el destino de los personajes, hasta la apoteosis del rojo de la sangre sobre el blanco de la nieve en la penúltima secuencia, y el rosado de la carne verdadera bajo la falsedad del maquillaje, en la toma final. En esto hay una maestría poco corriente. El público venezolano ya conocía de él a *My Beautiful Laundrette* (1985), que es un trabajo bien hecho, pero difícilmente podía esperar que un director joven, como Stephen Frears, realizara ahora

una obra maestra de tanta envergadura.

Se dice que el gran Milos Forman, fogueado en mil batallas cinematográficas, habla acariciado desde hace más de treinta años el sueño de filmar *Las relaciones peligrosas*, pero que lo había abandonado por considerarlo irrealizable, también se dice que al ver la película de Frears, Forman cayó al suelo atacado por convulsiones frenéticas, lanzando torrentes de espuma por la boca, y que antes de que los paramédicos pudieran colocarle el amasalocos, huyó a hacer un remake del film. Todos lo disfrutaremos, y especialmente los necesitados de atención psiquiátrica, que se encuentran atrapados sin salida. El vizconde de Chateaubriand y el caballero de Laclos conocen a uno que los disfrutará más que nadie: el principal residente del viejo asilo de enfermos mentales de Charenton.

PEDRO JOSE MARTINEZ

**RELACIONES PELIGROSAS** (Dangerous Liaisons). Estados Unidos, Inglaterra, 1988. Dir.: Stephen Frears. Guion.: Christopher Hampton, basado en su propia obra teatral, adaptación de la novela *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos. Prod.: Norma Heyman, Hank Monjean. Dir. fot.: Philippe Rousselot. Escen.: Stuart Craig. Edic.: Mick Audsley. Co-prod.: Christopher Hampton. Mús.: George Fenton. Disñ. vest.: James Acheson. Superv. prod.: Suzanne Wiesenfeld. Casting.: Juliet Taylor, Howard Feuer. Asist. dir.: Bernard Seitz (1º), Vincent Lascombes (2º). Mezcl. son.: Peter Handford. Dir. artist.: Gérard Viard, Gavin Bocquet. Dec. escen.: Gérard James. Oper. cám.: Mike Fox. Script.: Penny Eyles. Microfonía.: John Stevenson. Maquill. superv.: Jean Luc Russier. Disñ. pelucas.: Peter Owen. Peinadores.: Pierre Vaide, Malou Rosignol. Jefe util.: Daniel Braunschweig. Jefe electr. e ilumin.: Jean Pierre Baronsky. Intérp.: Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Swosie Kurtz, Keanu Reeves, Mildred Natwick, Una Thurman, Peter Capaldi, Joe Sheridan. Compñ. prod.: Lorimar Film Entertainment/NFH Limited/Warner Bros. Inglés, sub. espñ. Color. 35 mm. Dur.: 115 min. Distribuye.: DiFox. Estreno.: 28/06/1989.

## Traición al amanecer

Como todas las instituciones respetables, Hollywood tiene su historia secreta. La misma, como en general ocurre con las instituciones respetables, es mucho más interesante que la historia oficial. Tal vez porque el tiempo gasta y desgasta lo que alguna vez fue original, hoy en día no alcanza por ejemplo, admitir que *Bonnie and Clyde* es una película clave de los sesenta. La historia oficial se ha encargado de afirmar que el libretista del film era Robert Benton, alguien de poco brillo en su carrera posterior. Conviene, sin embargo, prestar atención a la historia secreta. Nos enteraríamos por



Traición al Amanecer, de Robert Towne.

ejemplo, que hacia a principios de los sesenta un joven llamado Robert Towne, comenzó a escribir algunos de los peores libretos de ese gran héroe de la industria subterránea llamado Roger Corman. Por aquella época films como *La última mujer en la tierra* (1960) o *La tumba de Ligeia* (1964) eran sólo films baratos capaces de hacer su pequeña ganancia a la sombra del gigantesco mercado norteamericano, pero permitieron el surgimiento de jóvenes como Towne que, de encargo en encargo, recibió en algún momento, para su revisión, libretos de films que la historia oficial reconoce como grandes hits. Fue así como, sin crédito alguno, Robert Towne reescribió, probablemente para bien, libretos como el de *Bonnie and Clyde* o el de *El padrino*, antes de dedicarse a su propia producción: *El último detalle* (1973) y *Shampoo* (1975) para Hal Ashby y por supuesto, esa obra maestra del cine negro llamada *Chinatown* para Roman Polanski en 1974. En 1982, Towne incursionó por primera vez en la dirección con *Personal Best*, una inteligente y delicada historia de amor homosexual entre dos atletas (Mariel Hemingway y Patrice Donnelly). *Tequila Sunrise* podría ser traducido como *Amanecer de Tequila* pero la distribución prefería la traición al alcohol.

Towne sugiere la historia de un ex-traficante (Gibson) que opta por el buen camino, flanqueado por el amor de la dueña de un restaurante (Michelle Pfeiffer), la difícil amistad de una policía que debería meterlo preso (Kurt Russell) y la presión de sus ex-socios que quieren que vuelva al negocio. El planteo, conociendo las habilidades de Towne para la intriga y la tensión era apasionante, como apasionante es el comienzo del film.

Sin embargo, Towne parece querer detener la acción en ese momento para concentrarse en la descripción de psicologías. Es así como lenta, casi imper-

ceptiblemente se va colando por la trama una cierta lentitud que no abandonará al film hasta el final. Parece por momentos cómo si el director no supiera exactamente cómo hilar los distintos temas que se le presentan con la necesidad de mantener la anécdota viva. Curiosamente Towne fracasó como director allí donde logró sus mayores éxitos como libretista: el unir una anécdota que se va desenvolviendo y revelando al espectador con la evolución interna de la psicología de sus protagonistas. Algo no funciona en este film y es el permanente segundo plano de una anécdota en la que nada faltaba para hacerla entretenida. Es cierto que Towne logra acertar pequeños méritos marginales: una persecución inicial, los dobleces de las amistades que peligran cuando de dinero se trata, una doble identidad que tal vez no convenga revelar. Pero esos pequeños trucos de veterano apenas si pueden mantener vivo un film que a la media hora parece invadido por el tedio y que apenas logra llegar a su fin sin levantar bostezos. Se podría argumentar que estos no son patrones con los que medir a un film, el problema es que no hay mucho más que buscar en esta anecdotita tramposa. Tal vez Towne debería cambiar la cámara por la máquina de escribir lo antes posible.

HECTOR CONCARI

**TRAIACION AL AMANECER** (Tequila sunrise). Estados Unidos, 1988. Guion y dir.: Robert Towne. Prod.: Thom Mount. Prod. ejec.: Tom Shaw. Dir. fot.: Conrad L. Hall, A.S.C. Disñ. prod.: Richard Sylbert. Edic.: Claire Simpson. Músic.: Dave Grusin. Superv. mús.: Danny Bramson, Julie Weiss. Casting.: Bonnie Timmerman. Asis. dir.: David Anderson, Albert Shapiro (1º), Robert Roda, Barbara M. Ravis (2º). Dir. artist.: Peter Lansdown Smith. Dec. escen.: Rick Simpson. Superv. post-prod.: Jay Cassidy. Script.: Mary Kelly. Intérp.: Mel Gibson, Michelle Pfeiffer, Kurt Russell, Raúl Julia, Arliss Howard, J.T. Walsh, Gabriel Damon, Ann Magnuson, Arye Gross. Compñ. prod.: Mount Company/Warner Bros. Inc. Inglés sub. espñ. Color. 35 mm. Dur.: 105 min. Distribuye.: DiFox. Estreno.: 14-06-1989.

## Video Latinoamericano - Encuentro Cochabamba-89 (SIC)

Los videastas de América Latina clausuraron días atrás el encuentro Latinoamericano de Video Cochabamba-89, que durante cinco días reunió a 84 delegados extranjeros y un número similar de bolivianos.

Durante los cinco días del encuentro, concluido el 23 de junio último, videastas, críticos de cine y especialistas en comunicación participaron en reuniones, muestras de videos por países y plenarias que dejaron un saldo que enriqueció el ámbito y las expectativas de todos los asistentes llegados de Cuba, Nicaragua, Ecuador, Brasil, Perú, Colombia, Argentina, Uruguay, Chile, Paraguay, Estados Unidos, Italia y Bolivia.

En la última reunión plenaria se adoptaron las principales determinaciones y los participantes eligieron por unanimidad al Uruguay como país sede del próximo encuentro a realizarse en 1990.

El tema a debatir en Uruguay-90, según la proposición surgida en Cochabamba-89, será *El lenguaje en la utilización del video alternativo*.

En las conclusiones de la reunión se indica que *El movimiento latinoamericano de video tiene su raíz a partir de la multiplicidad de experiencias surgidas en cada país con géneros y búsquedas creativas distintas, como medio tecnológicos desiguales y con un sentido colectivo identificado con los movimientos sociales en su propuesta de democracia y cambio. Insertamos nuestras experiencias en una clara vocación democrática, valoramos la pluralidad y diversidad que se expresa en el movimiento —agrega— y destacan su Plena autonomía, propiciando Una voluntad de integración regional latinoamericana.*

Coincidieron en que muchos países el video se encuentra en un proceso de organización interna, por lo que el momento no es aún adecuado para pensar en una organización continental formal.

No obstante, señalaron la importancia de desarrollar las instancias organizativas regionales ya existentes y decidieron apoyar al movimiento del video latinoamericano como un camino para ir coordinando acciones en torno a diversas tareas.

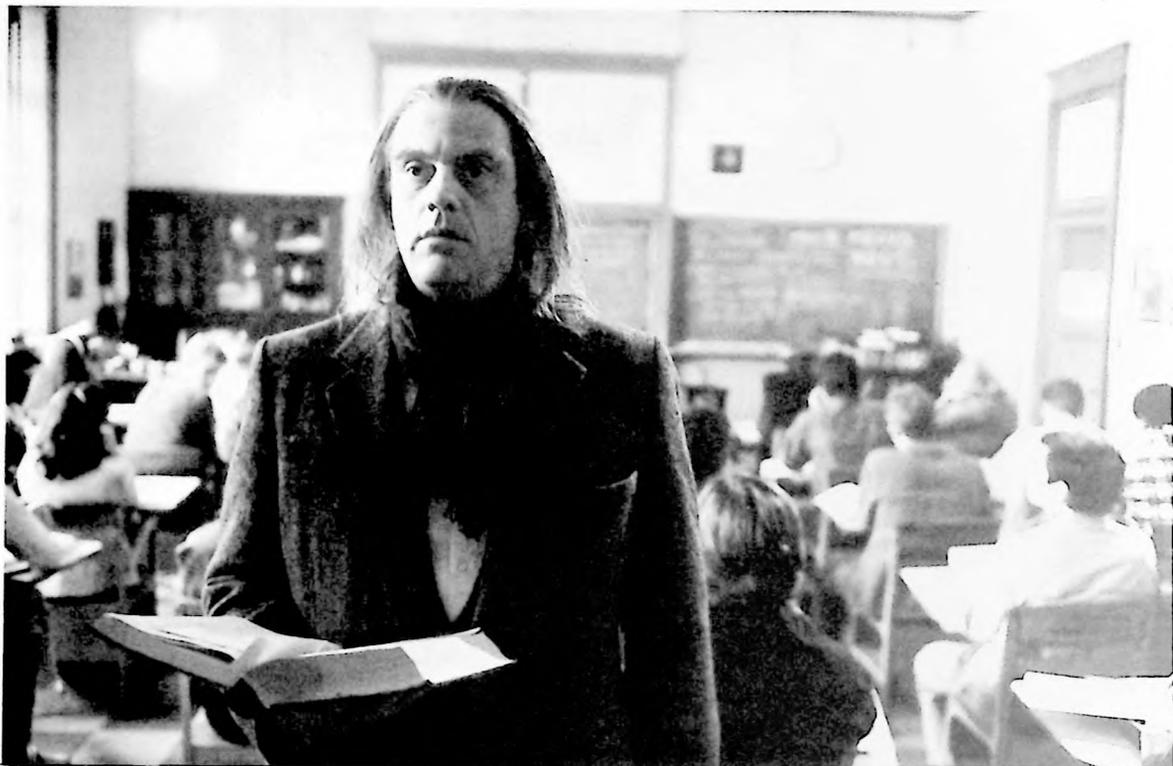
En el documento se afirma que los videastas *acordamos realizar encuentros anuales a nivel continental y que cada país prepare informes de video como el objetivo de conservar la memoria colectiva y promover el intercambio y experiencias.*

En lo que respecta a televisión, las recomendaciones fueron: *Estimular la apertura de nuevos espacios audiovisuales, como el satélite, y promover el desarrollo y concreción de políticas nacionales de comunicación y cultura que respondan a las necesidades propias de cada país.*

También se estimó conveniente aprovechar las aperturas de espacios que circunstancialmente se van dando en cada país y realizar esfuerzos para utilizar oportunidades ya existentes, como las logradas para la televisión de servicios públicos en el seno de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Radiodifusión (ULCRA).

Los participantes destacaron la importancia del intercambio de experiencias, la investigación y capacitación para responder adecuadamente a las demandas del mercado, *manteniendo los principios fundamentales que inspiran al movimiento latinoamericano del video.*

Sugirieron que el tema referido a la distribución de productos sea abordado en el encuentro de realizadores de video de La Habana, en diciembre próximo. Se sugirió, no obstante, la posibilidad de crear paquetes comunes de materiales para su distribución en gran escala, estudiando en cada país los procesos y modalidades de distribución y difusión.



Cuentos asombrosos, de Steven Spielberg.

## Cuentos Asombrosos

La presencia del video en casa ha cambiado radicalmente la perspectiva a partir de la cual vemos el cine hoy.

La posibilidad de detener el film y repetir un pasaje, una escena, alguna secuencia, es el balance que se establece frente a la obscuridad íntima de la sala en el teatro.

Por otra parte, las casas productoras andan a la velocidad del rayo y tenemos en el club de video, o en la distribuidora, casi simultáneamente al estreno en las salas del país.

El caso al que nos vamos a referir es particular, porque son producciones exclusivamente hechas para la televisión y no pasan por el circuito de sala. Se trata nada menos que de los **Cuentos Asombrosos** de Spielberg (**Amazing Stories**), de los cuales ya han llegado siete videos a Venezuela (en recopilaciones de tres historias cada uno).

Steven Spielberg es, sin duda alguna, el gran fenómeno del cine a finales de este siglo, hace unos años, cuando estaba metido de cabeza en la producción de **El color púrpura**, declaró para la revista *The Rolling Stones*, que pensaba dedicarse a producir una serie para la te-

levisión que tuviera éxito masivo, y que correspondiera al gusto de la generalidad de la gente. Se iniciaba el intento de **Amazing Stories**. Creemos que el propósito del productor se ha cumplido, y con la producción de programas de alta calidad. La condición de asombrosos o maravillosos que integran estos guiones, comprenden también algunos ingredientes fundamentales para el público televisivo: el romanticismo, el suspenso, el terror, el refuerzo a ciertos valores más bien conservadores (como la fuerza de la nación, o la constitución de la familia) pero que, al considerarse como arquetipos, de una vez se les está reconociendo su estabilidad fundamental aún a finales de un siglo que todo lo ha puesto en interrogantes.

Los cuentos no son sólo escritos por el productor, aquí se comparten ideas, desarrollo, dirección, producción de campo y guión, entre varios, Mick Garris, Tood Holand, Kennedy, Marshall, y otros. Podemos encontrarnos así desde la visita del verdadero Santa Claus, confundido con un ladrón en un mundo en el cual ni lo niños creen ya en él, hasta la reivindicación de un condenado a muerte quien resucita haciendo milagros.

Spielberg tiene muy bien estudiados igualmente, los arquetipos de las historias del terror clásicos: Drácula, el Hombre-lobo, Frankenstein, la Momia y la mujer rebelde (La Viuda Negra, etc). A partir de estas estructuras y las que podría alimentar un romántico de la ciencia-ficción como Ray Bradbury, el gran cineasta alcanza el dominio de la escena, dejando al espectador siempre a la espera de lo que sucederá, y demostrándonos que ha logrado dominar el sentido del tiempo en la T.V. con igual o mejor maestría que en el gran cine.

Estos **Cuentos Asombrosos** no son para perderselos.

Laura Antillano

Video: **Una noche en la ciudad.**

Bajo la dirección de Chris Columbus, y con un guión de David Smikins, Elizabeth Shue, la adolescente de **Karate Kid**, nos cuenta una divertida historia, con todas las características de seducción para la gente del mundo convulsionado de hoy. A la Shue le toca aquí hacer de niñera inesperada y por un detalle insignificante (una amiguita que se ha fugado de su casa la llama asustada para que vaya a socorrerla al aeropuerto), se desatan una serie de situaciones que difícilmente podrían la joven y aquellos a su cuidado, relatar al final.

Enamoramientos, riñas, hasta la posibilidad de improvisar un *blue* en un centro nocturno de población negra (el *blue* de la niñera). New York es el escenario, y los personajes tienen todos la complejidad, el contraste de caracteres y la posibilidad de proporcionar al espectador situaciones que aún dentro de lo sorprendidas, son perfectamente posibles en el contexto y el instante.

Laura Antillano

# CINE GRIEGO: LOS NOVÍSIMOS

LUISELA ALVARAY



Una muerte tranquila, de Frieda Liappa.

Indudablemente no podemos fijar nuestra atención en la Grecia actual sin prolongar la mirada hacia el esplendor clásico que desde hace dos mil años es soporte de toda la cultura occidental. Es ilícito y nada desacertado pensar que el tejido espiritual del pueblo helénico de hoy es consecuencia natural de aquel movimiento incandescente que aún gravita en sus raíces.

La tragedia como forma compositiva no fue sino el fruto de los sentimientos y la exaltación de las gentes, de un pueblo edulcorado de cultos, ritos, cantos y fiestas que después de múltiples variaciones fueron hallando una forma natural que llevaba inexorablemente impresa la sensibilidad del alma griega. Y ese sentido trágico hubo de perdurar a través de múltiples invasiones, guerras, despojos, privaciones que han definido la historia de aquel país. Grecia, como dice el epígrafe a un poemario con-

temporáneo, es como el Partenón: terriblemente mutilada, parece vivir con más plenitud aún puesto que sufre, como si en el sufrimiento se condensara una buena parte de su intensidad vital.

Esta calidad trágica, amoldada a los influjos del mundo contemporáneo, es uno de los hilos conductores de la lectura que hemos dado a las siete películas del ciclo de nuevos directores griegos que vemos por primera vez en nuestro país. La escogencia temática de todas ellas, aun cuando en algunos casos fue tratada con intenciones paródicas o humorísticas, no deja de ser la historia de las desventuras de un individuo, o las de un colectivo vistas a través de un personaje que termina dando testimonio de ellas. Esta idea se ve reforzada en el hecho de que el referente directo de las siete obras presentadas es la Grecia de este siglo, un país colmado de invasiones, dictaduras y persecu-

ciones desde el inicio de la centuria hasta apenas quince años atrás, con el final del último régimen militar.

A excepción de dos de los films cuyos temas son históricos (*Rembetiko* y *Años de piedra*), la ciudad es el escenario común, y como lo fue para Kavafis, es expuesta como un rico rincón vivido y padecido, como único lugar posible, un camino con un solo punto de llegada, la misma ciudad, que es a la vez todos los lugares del mundo. Una urbe donde convergen personajes solitarios que vagan por las calles como fantasmas, tratando de descifrar sus destinos. Tal vez sea por este modo particular en que los personajes encajan en sus historias, que estas películas nos ofrecen, o nos imponen, una primera lectura huérfana de referencias. Uno termina tropezando con estos personajes sueltos, cada cual con un drama a cuestas del que poco o nada conocemos. Pero

tendríamos que detenernos en los grados de ignorancia que estos films proponen. En algunos casos el no saber crea una vital oscuridad necesaria, una provocación, un atractivo. En otros, desafortunadamente, levantan grandes vacíos innecesarios que debilitan no sólo el rigor de la continuidad sino también el nivel cualitativo en el tratamiento de un personaje.

La calidad intimista que parece configurarse en mayor o menor grado en casi todas las películas de este ciclo, se deriva de historias que si bien se arman de un drama de ingredientes particulares, no por eso dejan de expandirse hacia un sentido más totalizador. Los detalles, lejos de singularizar el drama, lo pluralizan de tal suerte que una narración aparentemente individual se torna en una representación de las ideas y sentimientos de un colectivo que pudo vivir o aún vive condiciones sociales, políticas o históricas semejantes.

Los estilos narrativos de las siete películas parecen tener, en general, raíces comunes. Hay una búsqueda formal significativa que podemos relacionar a ese sentido trágico que obliga a automirarse, a esa revisión interior. El lenguaje icónico va construyéndose con tomas muy largas, muchas veces escenas enteras están repletas en un mismo plano, o lentísimos movimientos de cámara que parecieran querer verlo todo, decirlo todo, hurgar más allá de la superficie y penetrar honduras. Por otro lado, el uso del lenguaje verbal no es aleatorio. Si bien en algunos casos su ausencia crea vacíos significativos, a los cuales nos hemos ya referido, en otros la estructura del discurso verbal cabalga equilibradamente junto a las imágenes apareciendo sólo cuando es necesario, dando paso así a un comedido conjunto, a una sostenida narración fílmica. Salta a la vista que esta economía del discurso verbal tiene que ver con la calidad intimista que predomina en las películas. En fin, puede leerse cierto desarrollo propio y particular en el uso de los códigos que pareciera querer desprenderse de lo ya conocido como desentrañando su manera particular de expresar lo griego en el cine y constatar en él la *grecitud*. Efectivamente, las nuevas tendencias de este cine independiente que empezó a madurar desde la década del setenta y a las cuales pertenecen las obras de este ciclo, se han contrapuesto al viejo cine comercial de *evasión* que viene exhibiéndose en Grecia controlado por las distribuidoras transnacionales norteamericanas, en una situación semejante a la de nuestro país. Es-



Una ausencia tan larga, de Stavros Tsoliis.

tas tendencias han criticado duramente los viejos modelos narrativos, se han abocado a la revisión de su tradición, a la comprensión de otros modelos cinematográficos de vanguardia, en fin a crear obras donde se sientan realmente representados en su complejidad.

Sin embargo esta intención no está absolutamente lograda, mucho menos depurada. En la mayoría de las películas existen problemas de narratividad demasiado obvios que restan valor a los otros logros. Hay bruscas elipsis que dejan cabos sueltos en la historia o después de las cuales se manifiestan nuevas características en los personajes principales sin un proceso que las soporte. Por otro lado, aparecen con mucha frecuencia personajes sin antecedencia ni continuidad que cumplen una función determinante y puntual en la historia del protagonista pero carecen de una mínima lógica que haga verosímil tal aparición.

Así pues, vemos que esta muestra del nuevo cine griego evidencia una estética cinematográfica en formación con altos y bajos que trataremos de revisar brevemente en cada una de las películas.

### Una muerte tranquila

Penetrar en el alma humana con cierta calidad íntima y trágica, como la de este film deja un sabor agríndice, la mirada perdida y la mente en blanco. Más que una historia, es el retrato interior de una joven en

desasosiego que va y vuelve entre conciencia e inconciencia, que rompe, recoge, se desgarrar, para retornar racional, fría, incisiva. Una noche de lluvia enmarca el retrato de Martha. Dos amigos de infancia, su actual esposo y su psiquiatra, intentan retenerla, salvarla de la locura o el suicidio, pero a la vez son estímulos graves e inmediatos para que el indetenible desdoblamiento continúe. No es una historia, hemos dicho. Son imágenes entremezcladas de presentes intuidos, pasados reinventados, repetidos, frases que reiteran uno y otro personaje, drásticas revelaciones, y sobre todo la lluvia, el sonido de una lluvia que siempre acompaña.

La película rebasa cualquier tratamiento convencional y exige al espectador atento su activa participación. Lentísimos desplazamientos de cámara, una cámara paciente que cruza ventanales mojados para penetrar al cuarto, al interior, un interior, que está más allá de la piel. Agua purificadora, agua que devela, una niña que se baña en el río (Martha pequeña), un río que desagua al mar, el flujo impetuoso que llega a la calma, como la muerte anhelada después del tormentoso viaje.

La autora de este film, quien previamente ha realizado otros donde la fragilidad del vivir también es la clave, logra aquí una atmósfera perturbadora y original combinando agudamente todos los recursos del lenguaje fílmico, dosificando imágenes y textos para lograr periódicamente momentos cli-

máticos hasta provocar en nosotros ese efecto de hipnosis que turba y convoca a la reflexión, dejando en el aire la sensación de haber visto uno de los mejores logros, si no el mejor, de todo el ciclo.

### Una ausencia tan larga

Como una Antígona contemporánea, una joven decide luchar contra su familia y contra toda adversidad por mantener a su hermana fuera de un psiquiátrico al cual estaba destinada. Pero la fatalidad, como en todo héroe trágico, la lleva marcada en su frente y su drama en la película crece en el tránsito laberíntico por las calles solitarias de la ciudad. En la búsqueda del sentimiento trágico del personaje, el film se agota en lentitud y monotonía. La actuación es hierática en exceso, sin matices que den cuenta del movimiento interior. Los planos largos y los lentos desplazamientos de cámara, que pudieran ser un recurso ajustado, sobrepasan su función dramática y se tornan incómodos ya que el poco desarrollo de la trama no los soporta con propiedad. El escaso uso de la palabra refuerza el sentimiento de incomunicación y soledad que debe rodear el film, pero en este caso la justeza de tal ausencia no está garantizada puesto que la película en su conjunto no llegó a un equilibrado término.

## Rembetiko

A través de la historia de una cantante popular de música rebética, Costa Ferris cuenta los padeceres de un grupo humano, los rebetas, quienes migraron a Grecia desde el Asia Menor, después de una invasión turca, en la segunda década de este siglo. Una historia signada por sufrimientos, abandonos y poquísimas alegrías cuenta con ciertos narrativos de altísima calidad y con atinadas recreaciones de atmósfera en variadas ocasiones. Este film es uno de los casos en que la simplificación de referencias contribuye a su riqueza significativa ya que da cabida a sentidos poéticos dentro de la narración. Citemos el caso cuando la cantante, aún adolescente, se enamora de un mago errante. Un solo plano de transición donde escuchamos su grito, vemos su cara sudorosa y una paloma blanca ascendiendo, nos da en fracciones de segundo la plenitud del par-



Rembetiko, de Costas Ferris.



Años de piedra, de Pantelis Voulgaris.

to para luego continuar el resto de la historia. Pero este lenguaje sugerente no es periódico ni es feliz en todos los casos. Mientras la primera mitad de la película es rica en el tratamiento del lenguaje, en las soluciones narrativas y en matices actorales, la segunda mitad resulta un poco repetitiva y más fría, sobre todo en actuación, pues pareciera que el dolor sólo pudiera expresarse tras rostros inertes, como si la intensidad trágica no tuviera graduales maneras de manifestarse. Por otro lado, este film

es un buen documento sobre una tradición musical que aparentemente tiene aún mucha fuerza y vigencia para los griegos.

## Años de piedra

Basada en hechos reales, es la historia de la vida política de Grecia desde la Guerra Civil del 48-49 hasta la caída de la dictadura en el 74, vista a través de una pareja cuya suerte política los condenó a muchos años de alejamiento y cortísimos encuentros. Lo trágico se presen-

ta aquí una vez más, pero ahora como la consecuencia inmediata e inevitable del vivir en oposición a las leyes establecidas, del intentar subvertir un orden por un apego a ideales políticos distintos. Con tal marco referencial puede intuirse (sobre todo nosotros latinoamericanos que también hemos pasado por guerras y tiranías en este siglo) un mundo de relaciones difíciles, de situaciones límite que fuerzan a los hombres hacia intensidades vitales en cortos lapsos de tiempo ya que la vida está

siempre a punto de un posible término. Sin embargo, esta película sólo se restringe a la imposibilidad de una sola relación amorosa sin otra densidad psicológica que el sufrimiento que produce en la pareja el no poder verse presa de las circunstancias. No podemos mirar esta película sin que nos vengan a la memoria verdaderos logros que en el cine han sabido combinar en una feliz y crítica relación las contrariedades de una vida política y la aventura amorosa que se inscribe y que da cuenta de ella. **Un día muy especial** (Scola), **Cabaret** (Fosse), conocen esa virtud, porque se trata de que entre lo particular y lo general la cámara capte sustancial y equilibradamente ambos polos. En esta película hay demasiadas inconsistencias narrativas que asaltan la historia restándole continuidad, desvalorizándose el desarrollo de la personalidad de los caracteres que, muy al contrario, tanta importancia debieran tener. **Años de piedra** le falta mirar la aventura humana desde más adentro para entender su complejidad y no quedarse en la mera anécdota.

## Revancha

La crisis vivencial de un hombre que arriba a los treinta años en la sociedad griega actual es el tema de esta película. Quizás si el personaje central fuera menos insulso, este film hubiera arrojado mejores resultados. Pareciera que la intención es develar a un joven confundido (quién sabe por qué) y en rebelión (vaya usted a saber contra quién) que rescata así la



Revancha, de Nicholas Vergitisis.

deliciosa pero peligrosa libertad de no tener nada que hacer y encuentra en ello la posibilidad de ser locuaz, arbitrario y de comulgar con un *ménage à trois* amoroso porque somos jóvenes y estamos a la vanguardia de la vida (¡qué chévere!). Podemos constatar en esta película la profunda influencia norteamericana en la sociedad griega moderna (no muy distinta a la nuestra, por otra parte): discotecas de música rock, referencias directas al cine norteamericano, y esa locuacidad típica del *american way* de hacer las cosas.

Además de lo anterior y aunque parezca paradójico no podemos dejar de resaltar aquí los riesgos que se han enfrentado técnicamente (en este sentido es impecable): larguismos desplazamientos de cámara que atraviesan la ventana abierta de un carro con lentitud y estabilidad, por ejemplo. He aquí de nuevo el dilema de cómo conseguir el buen balance entre la técnica y la importancia de lo que se quiere expresar.

## Día de descanso

De como un día de asueto se transformó en un verdadero suplicio, así se podría llamar este film si jugáramos a titularlo al modo de Cervantes. Una vez más la ciudad se torna centro de eternas vueltas, esta vez para un empleado público clase media, quien pretende adelantar diligencias sueltas en su día de descanso. Pero las situaciones se tornan cada vez más absurdas y complicadas, y aquel día, cuyo fin era el reposo, se transformó en una travesía por los enrevesamientos de la burocracia, por las malas caras y la ineficacia en todos los establecimientos que visitaba. Además de la crítica a la infuncionalidad del sistema, la película pretende ser juego del humor con la tragedia ajena. Si es así, debemos reconocer que existe una enorme distancia entre los motivos que a nosotros como latinos nos generan gracia y aquellos que pretende la película. Pero lo dudamos, ya que la irrisión guarda claves universales, como los mitos. El personaje accidentado que lleva la continuidad de la película está tipificado de tal manera que es inmutable pese a todas las contrariedades. Diez minutos son soportables, pero cuando se pretende hacer un largo con un personaje plano, lineal, habría entonces que buscar otros recursos argumentales para sostener la trama y no tan solo la reiteración de tropiezos semejantes y pre-  
visibles.

## Ociosidad y camuflaje

En nuestro intento por conseguir una lectura unificadora y algunas coincidencias en el uso del lenguaje entre los siete films, hay que aclarar que éste es el que en menor grado podría incluirse dentro de los parámetros mencionados. Ciertamente puede haber una lectura trágica, en la cual se basa el humor, pero aminorada ostensiblemente por la rapidez de las situaciones, la ligereza y locuacidad de toda la trama. Además, en este caso el montaje es más dinámico, los planos cortos y múltiples y el uso de la palabra es imprescindible para el humor. Se trata de llevar al extremo, a la exageración, el absurdo cotidiano de las situaciones que se presentan en un cuartel del ejército aunado a que esta tropa tiene como misión realizar banales programas de TV para distraer al resto de la milicia. Todo ubicado en la Grecia del 67-68, cuando se impuso un Régimen Militar a la fuerza. Así, en esta película se ridiculiza y se critica fuertemente tanto el irracional y cotidiano abuso de poder que lleva a los jóvenes militares a buscar escapes libertinos necesarios, cada cual más absurdo, como el reflejo de esa irracionalidad en instancias superiores. Si bien es un film atrevido y ligero, posee sin embargo, fallas narrativas que opacan el conjunto: planos desconectados de la historia, situaciones que no se entienden... No obstante, es un buen intento y es la única comedia abiertamente declarada de todas las películas que vimos en este ciclo.

**UNA MUERTE TRANQUILA** (Enas Isichos thanatos). 1986. *Dir.*: Frieda Liappa. *Guión.*: Kyriakos Angelakos, Christos Angelakos, Giorgos Bramos, Frieda Liappa. *Fot.*: Nikos Smaragdakis. *Mon.*: Takis Yanopoulos. *Intérp.*: Eleonora Stathopoulou, Pemi Zouni, Takis Moschos, Giorgos Moschos, Rasmé Zoukoulí. *V.O.*: Griego, sub. espñ. *Color*. 35 mm. *Dur.*: 88 min.

**Ociosidad y CAMUFLAJE** (Loufa ke parallaghi). 1984. *Guión y dir.*: Nikos Perakis. *Fot.*: Yorgos Panoussopoulos. *Son.*: Marinós Athanassopoulos. *Mon.*: Yorgos Triantafyllou. *Intérp.*: Nicos Kalogeropoulos, Yorgos Kimoulis, Takis Spyridakis, Fotis Polychronopoulos. *V.O.*: Griego, sub. espñ. *Color*. 35 mm. *Dur.*: 99 min.

**DIAS DE DESCANSO** (Repo). 1982. *Guión y dir.*: Vassilis Vafeas. *Fot.*: Giorgos Kavas. *Mon.*: Giorgos Korras, *Intérp.*: Petros Zardakis, Anna Makraki, Katerina Youlaki, Athenodoros Proussalis, Dimitris Piatas. *V.O.*: Griego, sub. espñ. *Color*. 35 mm. *Dur.*: 75 min.

**AÑOS DE PIEDRA** (Petrina chronia). 1985. *Guión y dir.*: Pantelis Voulgaris. *Fot.*: Giorgos Arvanitis. *Son.*: Andreas Achliadis. *Mon.*: Andreas Andreaddakis. *Mús.*: Stamatís Spanoudakis. *Intérp.*: Themis Bazaka, Dimitris Katalifos, Maria Marika, Irene Iglés, Nikos Birbilis, Iliás Katevas, Thanos Grammenos. *V.O.*: Griego, sub. espñ. *Color*. 35 mm. *Dur.*: 135 min.

**REMBETIKO** (Rembetiko). *Dir.*: Costas Ferris. *Guión.*: Sotíria Leonardou, Costa Ferris. *Fot.*: Takis Zervoulakos. *Mús.*: Stavros Xarchacos. *Poemas.*: Nikos Gatsos. *Intérp.*: Sotíria Leonardou, Nikos Kalogeropoulos, Themis Bazaka, Michalis Maniatis. *V.O.*: Griego, sub. espñ. *Color*. 35 mm. *Dur.*: 120 min.

**REVANCHA** (Revanche). *Guión y dir.*: Nicholas Vergitisis. *Diálogos*: Yiota Festa, Antonis Kafetzopoulos, Nicholas Vergitisis. *Fot.*: Andreas Bellis. *Son.*: Marinós Athanassopoulos. *Mont.*: Yiannis Tsitsopoulos. *Mús.*: Dimitris Papadimitriou. *Intérp.*: Antonis Kafetzopoulos, Yiota Festa, Panos Iliopoulos, Dimitris Poulikakos. *V.O.*: Griego, sub. espñ. *Color*. 35 mm. *Dur.*: 105 min.

**UNA AUSENCIA TAN LARGA** (Mia toso makrini apoussia). 1985. *Guión y dir.*: Stavros Tsiolis. *Fot.*: Giorgos Arvanitis. *Mon.*: Kostas Iordanidis. *Son.*: Thanassis Arvanitis. *Mús.*: Stamatís Spanoudakis. *Intérp.*: Pemi Zouni, Dimitra Hatoupi, Minas Hadzisavvas. *V.O.*: Griego, sub. espñ. *Color*. 35 mm. *Dur.*: 84 min.

# II MUESTRA DE CINE SUIZO

RODOLFO GRAZIANO

Entre el 10 y el 20 de mayo, en la sala Margot Benacerraf del Ateneo de Caracas se proyectó la segunda muestra de cine suizo. Una nueva oportunidad para conocer la actualidad cinematográfica de un país cuya cultura prácticamente desconocemos. Con realizaciones que abarcan el período comprendido entre 1979 y 1987 pudimos apreciar el desarrollo de una cinematografía que, si bien no se caracteriza por la enorme producción, sí goza de una clara definición en sus planteamientos y propuestas.

Lejos de tratarse de un cine industrial, ejecutado en serie, el cine suizo se caracterizó siempre por tener una clara orientación autoral. Aunque el resultado en muchos casos parece apuntar hacia lo claramente comercial, se impone siempre una viva búsqueda del autor cinematográfico. En ciertos casos, con tal éxito, que algunos nombres del acontecer cinematográfico suizo han logrado traspasar con facilidad las fronteras; como por ejemplo el de Goretta.

El primer elogio que podemos hacer a este ciclo es el folleto de presentación del mismo. Muy bien impreso y con agradable diagramación, este catálogo se nos antoja como uno de los mejores vistos en este tipo de eventos. Sin embargo, una vez más debemos quejarnos de la redacción de las sinopsis, que, víctimas de no muy buenas traducciones, terminan hablando siempre de películas muy distintas a las que han de correr por los proyectores.

Debo confesar que después de haber visto unas cuantas películas comenzamos a sentir algo parecido a la decepción. Las primeras se nos presentaron flojas, débiles, con propuestas técnicas aceptables y hasta elogiadas, pero con contenidos banales o poco interesantes. Asistimos así a una serie de proyecciones movidos más por el *sentido del deber* que por la emoción propia a todo amante del cine.

Afortunadamente un par de títulos acudieron a nuestro rescate y fue tal la satisfacción, que terminamos agradeciendo la oportunidad de haber visto un par de excelentes (una de ellas por demás original) producciones, una cantidad de dignas obras y unas cuantas películas prescindibles, obteniendo en promedio una selección que, a cuenta de irregular, nos permitió tener una idea mucho más clara y contundente de lo que el cine suizo contemporáneo significa dentro del ámbito europeo y mundial.

Empecemos pues por las mejores:

## Edvige Scimitt

La proyección comienza; imágenes atractivas, por lo recargado de la atmósfera, nos van atrapando. Los personajes llevados al máximo, son la esencia convertida en estereotipo. El ambiente es tan artificial, tan falso que el resultado dramático hace pensar, contradictoriamente, en un hiperrealismo exagerado. Los habitantes de esta extraña realidad comienzan a hablar y sus palabras afinan perfectamente con el contexto descrito. Durante diez minutos, esperamos un movimiento de cámara que nos descubra una puesta teatral, pero esto no ocurrirá nunca.

El concepto estético es tal cual lo vemos. Lo descubrimos y caemos en la fascinación, y la magia del encanto nos atrapa durante 90 minutos, conducidos por Matthias Zschokke, presentándonos uno de los discursos más originales que hemos admitido últimamente.

Lo cotidiano se convierte aquí en una verdad lacerante que mueve a los personajes en busca de una salida. Salida de ese microcosmos que habitan o al que más bien pertenecen como objetos ornamentales.

Aunque se trata de una narrativa no del todo nueva ni original, reconocemos en Edvige Scimitt una proposición fresca, inteligente y hermosa.



Edvige Scimitt, de Matthias Zschokke.



Tanner, el comerciante clandestino, de Xavier Koller.

## Tanner, el comerciante clandestino

Colocar esta película en segundo término no significa una jerarquización. Este film de Xavier Koller es a todas luces excelente. Hermosa fotografía, soportada por impecable dirección artística y la más soberbia actuación de conjunto son algunos de los elementos que

destacamos de esta producción.

Una oda a la determinación y la consecuencia, representada por los ideales inquebrantables de un hombre.

Una lección de verdadera moral.

Tanner... fue además la más entretenida y apasionante de las películas, con un discurso sólido incluso a nivel político.



La muerte de Mario Ricci, de Claude Goretta.

## La muerte de Mario Ricci

Es esta película de Claude Goretta la más existencialista de todas las vistas, si admitiéramos este criterio o esta clave como constante a la cinematografía que nos ocupa. Con una revisión a ciertos problemas sociales de orden mundial, se va adobando una ensalada de ideas que se van colgando de una línea argumental sencilla. A pesar de llegar, por momentos, a abordar reflexiones mas o menos profundas sobre temas como el hambre, el filme cae en la manida búsqueda del bien y el mal, en esta ocasión de una manera más bien superficial.

## Firmado Renart

Michel Soutter apela al antihéroe para contarnos la historia de un artista que vive una serie de peripecias que lo llevan desde la sensación de éxito total hasta el más completo fracaso y abandono.

La lucha contra el poder establecido, la corrupción, el amor obsesivo, son los elementos fundamentales de esta historia.

Con momentos brillantes, la película no consigue sostenerse y a ratos se hace tediosa y nada interesante.

## El paraíso frío

Con esta película de Bernard Safarik, que parece concebida para la televisión (en ese medio se crecería notablemente) el autor aborda el tema de la inmigración y esta tendencia de cine étnico, tan grata a los franceses, se nos presenta en esta nueva edición.

Una latina y un ruso, llegan a buscar asilo político y obtener la residencia a este país de las maravillas.

Con el devenir del discurso, la graciosa neutralidad política se convierte en repugnante impedimento para que los aman-

tes permanezcan unidos.

Melodrama, toques de humor, delicadas pinceladas de política de sobremesa y unas buenas actuaciones y realización hacen, de esta, película la verdadera y engañosa que, al final, termina uno dudando de parte de quién está el realizador. Con esta desagradable duda salimos de la sala preguntándonos qué tan malos son los soviéticos, qué tan tercermundistas los latinos y qué tan buenos los suizos.

## El viaje

Con esta película de Markus Imhoof, nos detendremos sólo a comentar su muy interesante estilo narrativo. La yuxtaposición de tiempos y espacios es asombrosa. Desde el guión hasta el montaje el manejo de estos elementos es sorprendente. Un gran mérito para esta película que nos mantuvo interesados durante toda su extensión. Complemento: bella fotografía y buenas actuaciones.

## El camino perdido

Esta película de Patricia Moraz, merece un comentario similar al anterior, esta vez no referido a su estructura sino a la belleza y plasticidad de sus formas sencillas. Un ejercicio estético, más que una propuesta.

## Candy Mountain

Es esta película de Robert Frank una de las más antiestéticas y desagradables jamás vista. Acompañada de una banda sonora insoportable en la que la música, diálogos y efectos pueden resumirse en la palabra ruido, esta película está poblada por los más exagerados caracteres, superando incluso a las peores series de televisión norteamericana.

Aún ahora, con el distanciamiento propio del momento de la escritura, el solo recuerdo de la proyección nos irrita.

Un momento feo e innecesario en el cine.



Firmado Renart, de Michel Soutter.

## Concierto para Alicia

Thomas Koerfer ha perdido la oportunidad de hacer una bella película. Una especie de vulgarización de *Moderato Cantabile* va transcurriendo en la pantalla. Promete, promete, hasta que la conclusión es inevitable: se trata de una tonta historia de amor disfrazada de obra de arte.

## Dani, Michi, Renato y Max

Es este el documental de Richard Dindo que esperamos con mucha expectativa. La muerte de unos jóvenes que participaron en una manifestación, es vista y narrada por los amigos y familiares de los mismos. Culpas a la policía y el intento de conectar esta muerte, aparentemente accidental, con una posible represalia en contra de estos jóvenes, son elementos que maneja tan mal el director que el único resultado es la confusión.

Al querer explotar un suceso que convirtió en símbolo de la protesta juvenil a estos dos muchachos, Dindo logró una película tan confusa y tediosa que abandonamos la sala.

**CONCIERTO PARA ALICIA (Konzert für Alice).** 1985. Dir.: Thomas Koerfer. Guión.: Levy Alexander Shargorodsky. Cam.: Martin Fuhrer. Mon.: Foe Liechli. Son.: Hans Künzi. Música.: Louis Crelier. Intérp.: Beate Jensen, Towje Kleiner, Anne-Marie Blanc, Erwin Parker. Prod.: Condor Features, Zürich/SGR/ZDF/PRF. V.O.: Alemán, sub. esp. Color. 35 mm. Dur.: 90 min.

**FIRMADO RENART (Signé Renart).** 1985. Dir.: Michel Soutter. Guión.: Michel Soutter, Bernard Maister. Cam.: Jean-Bernard Menoud. Mon.: Hélène Viard. Son.: Luc Yersin. Música.: Tom Novembre. Intérp.: Tom Novembre, Fabienne Barraud, Mariu Marini, Jean Schlegel, Alex Freihart, Armand Debadoey. Prod.: MS Production, Genève/MK 2, Paris V.O.: Francés, sub. esp. y portg. Color. 35 mm. Dur.: 89 min.

**CANDY MOUNTAIN (Candy Mountain).** 1987. Dir.: Robert Frank. Guión.: Rudy Wurlitzer. Cam.: Pio Corradi. Mon.: Jennifer Auge. Son.: Francols Goddiger. Música.: Tom Waits, Dr. John, David Johansen, Joe Strummer, Leon Redbone. Intérp.: Kevin O'Connor, Bulle Ogler, Jim Jarmusch, Tom Waits, Dr. John, David Johansen, Leon Redbone, Harris Yulin. Prod.: Xanadu

Film/Les Films Plain Chant/Les Film Vision, 4. V.O.: Inglés, sub. esp. y portg. Color. 35 mm. Dur.: 90 min.

**EL VIAJE (Die Reise).** 1986. Dir.: Markus Imhoof. Guión.: Markus Imhoof, Martin Wiebel. Cam.: Hans Liechli. Mon.: Ursula West. Son.: Luc Yersin. Música.: Franco Ambrosetti. Intérp.: Markus Boyson, Corina Kirchhoff, Christa Brenfl, Will Quadflieg. Prod.: Limbo Film, Zürich/Regina Ziegler Filmprod. Berlin/SGR/WDR. V.O.: Alemán, sub. esp. y portg. Color. 35 mm. Dur.: 110 min.

**EL CAMINO PERDIDO (Le Chemin perdu).** 1980. Dir.: Patricia Moraz. Guión.: Patricia Moraz, Serge Schoukina. Cam.: Saha Vierny. Mon.: Thieru Derocles. Son.: Ricardo Castro. Música.: Patrick Moraz. Intérp.: Charles Vanel, Delphine Seyrig, Christina Pascal, Magali Noël, Vania Vilers, Clarisse Barrere. Prod.: Saga Production, Lausanne. V.O.: Francés, sub. esp. y portg. Color 35 mm. Dur.: 107 min.

**DANI, MICHÍ, RENATO, & MAX (Dani, Michi, Renato und Max).** 1987. Dir.: Richard Dindo. Cam.: Jürg Hassler, Rainer Trinkler. Mon.: Georg Janett. Son.: Dieter Gränicher. Música.: The Kicks, Rock On, Patti Smith. Prod.: Richard Dindo/Alfred Richterich. V.O.: dialecto suizo-alemanespañol, sub. esp. Color 16 mm. Dur.: 138 min.

**EL PARAISO FRIO (Das Kalte Paradies).** 1986. Dir.: Bernard Safarik. Guión.: Bernard Safarik, Karoslav Vejvoda. Cam.: Wedito von Schultendorff, Tomi Streiff, Pavel Schnabel. Mon.: Zuzana Brejcha. Son.: Hanspeter Giuliani. Música.: Gerald Karfiol. Intérp.: Nohemi Dragonné, Julius Effenberger, Berta Alig. Prod.: Bernard Safarik, Basel. V.O.: Alemán, sub. esp. y portg. Color. 35 mm. Dur.: 100 min.

**EDVIGE SCIMITT (Edvige Scimitt).** 1986. Guión y dir.: Malthias Zschokke. Cam.: Adrian Zschokke. Mon.: Barbara von Weltershausen. Son.: Christian Moldt. Música.: Fritz Shewldy, Wolfgang Michael, Klaus Voelker, Veronika Buss, Pia Weibel, Bruno Ferrati. Prod.: Xanadu Film, Zürich/Vielinghoff GmbH, Berlin/ZDF. V.O.: Alemán, sub. esp. Color. 16 mm. Dur.: 89 min.

**HAPPY END (Happy end).** 1987. Dir.: Marcel Schüpbach. Guión.: Marcel Schüpbach, Jean-Gabriel Zufferey. Cam.: Hugues Rylfel. Mon.: Maya Schmid. Son.: Laurent Barbey. Música.: Leon Francioli. Prod.: Challenger Films, Lausanne/SR. Intérp.: Carlo Brandt, Marie-Luce Felber. V.O.: Francés, sub. esp. y portg. Color. 35 mm. Dur.: 95 min.

**LA MUERTE DE MARIO RICCI (La mort de Mario Ricci).** 1983. Dir.: Claude Goretta. Guión.: Claude Goretta, George Haldas. Cam.: Hans Liechli. Mon.: Joble van Effenterre. Son.: Daniel Olivier. Música.: Arie Dzierlatka. Intérp.: Gian-María Volanté, Heinz Bennet, Magali Noël, Michel Robin, Mismy Farmer, Roger Jendly, Jean-Michel Dupuy. Prod.: Pégase Film, Geneve. V.O.: Francés, sub. esp. Color. 35 mm. Dur.: 103 min.

# 1er. FESTIVAL DE LA FRANCOFONIA

PABLO ABRAHAM

Por sus características ha sido el festival, en lo que se refiere a la muestra cinematográfica, más dispar y decepcionante que se haya presentado en Caracas en los últimos meses, y no sólo porque dicha muestra se haya limitado a tres países (Francia, Bélgica y Canadá) interrogándonos por la ausencia de Gabón, Haití, Líbano, Marruecos y Suiza, cuyas embajadas conjuntamente con las de los tres primeros países nombrados, organizaron este Primer Festival francófono en nuestro país, sino también por las diferencias abismales, cualitativamente hablando, de las cintas presentadas. Efectivamente, el festival se inauguró con una obra respetable como lo es *La Obra en negro* de André Delvaux, sencillamente lo mejor de la muestra, cerrándose con la representación menos interesante que fueron las películas canadienses; y entre estos dos extremos se ubicaron irregularmente los franceses, donde no obstante destacó casi exclusivamente *Melo* de Alain Resnais.

Por todo esto y por otras consideraciones creemos que la organización de este festival ha sido producto de un entorpecedor apresuramiento manifestado en un *agarrar lo que está a la mano* sin ningún criterio selectivo. Así, las dos películas canadienses que formaron parte de la muestra habían sido exhibidas en un festival de cine de ese país programado en la sala *Margot Benacerraf* en Enero de este año; por otra parte películas como *Melo*, *Diva*, de Jean-Jacques Beineix y *El diablillo*, de Jean Claude Brialy, las tres en formato 16 mm., desde hace cierto tiempo están circulando por el país a través de los cine clubes, de manera que en este sentido constituyeron una novedad sólo para el espectador capitalino.

Por último —y esto no es ya con respecto a la exhibición cinematográfica sino con el fes-



*Melo*, de Alain Resnais.

tival en general—, ¿por qué, siendo una muestra de varios países, se le restó importancia relegando la exposición de pintura haitiana, fotografía, libros y revistas que formaban parte de este festival a un limitadísimo e incómodo espacio en la amplia y hermosa Casa Rómulo Gallegos?

Como ven, lamentablemente el juicio hacia este festival es negativo. Cinematográficamente hablando fue una muestra chucuta, poco novedosa, apresurada y sobre todo sin el brillo que debió tener. Esperemos que sus organizadores —alejados de la celebración del Bicentenario de la Revolución Francesa, quizás la causa del apresuramiento— reflexionen un poco sobre los detalles señalados y nos ofrezcan en un futuro 2º Festival, material verdaderamente nuevo e interesante. Después de todo es la única oportunidad de conocer los últimos pasos de cineastas como Resnais o Delvaux, y asimismo, poder colocar nuestras

esperanzas en la nueva generación de realizadores.

## Canadá

Muy mal representado quedó el cine canadiense. Se presentaron dos films ya vistos y no me explico el por qué de su esgocencia para este festival, aparte de estar rodados en idioma francés. Tanto *Mario*, de Jean Baudin y *Una Cuestión de amor*, de Louise Carré nunca levantan el vuelo para lograr decirnos lo que intentan. La primera es un intento demasiado fallido de fábula entre dos hermanos, unidos por fuertes lazos fraternales no obstante sus diferencias: uno extraviado, raro; el otro normal, fuerte; separados momentáneamente por la aparición de una chica que se enamora del último. Como pueden ver ni el argumento ni la realización son novedosas, encontrándonos con escenas y diálogos cursis, ridículos pretendiendo ser poéticos, unido a esto a actuaciones poco destacadas.

**Una cuestión de amor** sorprende debido a que a pesar de haber sido realizada por un cineasta, ésta parece haber proyectado —no intencionalmente— en el personaje central del film su incertidumbre acerca de lo que busca en la vida. Esa es la impresión que a uno le queda al finalizar la proyección. Este film parece formar parte del cliché, muy generalizado en el cine actual, de creerse importante sólo porque su protagonista central es una mujer, sin que, contradictoriamente, se arroje luz sobre él. Otra vez la mujer es un divino, ardiente y desorientado misterio, sino preguntémosle a los exitosos y absurdamente alabados Jean-Jacques Beineix (*Betty Blue*), Fred Schepisi (*Plenty*) o a Adrian Lyne (9 semanas y media, *Atracción fatal*).

## Francia

Por supuesto fue la representación más numerosa (6 films) y bastante desigual don-

de pudimos conocer, al fin, al último Resnais (**Melo**), al primer Beineix (**Diva**) y a otros desconocidos cineastas franceses.

**El Diablillo**, de Jean Claude Brialy, es una película que fue mal programada en los horarios normales de 5:00, 7:15 y 9:30 pm., si bien quedaba de maravillas para la función de matinée. **Entretenida y juguetona** es perfecta para los niños, donde un jovencito de buen corazón, huérfano de padres logra triunfar ayudado por la sirvienta, sobre los malos representados por su odiosa y codiciosa tía y los hermanos Nick, dueños del internado a donde es enviado nuestro protagonista.

**Campo de Honor**, de Jean Pierre Denis, nos reveló a un auténtico buen realizador del que habrá que esperar otras producciones —que ojalá sean incluidas en cualquiera de las pocas ocasiones de exhibición de cine francés—. Película muy cuidada en cada uno de sus detalles, logra atrapar la atención del espectador por la utilización casi exclusiva de los escenarios naturales y por la identificación que se consigue con su protagonista Pierre —interpretado por el carismático Chris Champion, el **Renacuajo de Piratas**, de R. Polanski—. En primer término nos centramos en la odisea del joven Pierre durante la guerra de 1870 entre alemanes y franceses, pero éste desaparece de la historia a las tres cuartas parte de la película para centrarnos en el niño que ha conocido y que llega a casa de los padres de Pierre. No obstante se mantiene nuestro interés acerca del destino de nuestro protagonista, al final revelado como triste y desalentador. Esto no es mas que la típica acusación hacia la guerra, asesina de jóvenes. Sin ser una obra maestra **Campo de Honor** está sin embargo bien lejos de ser una película estúpida y se puede ver sin disgusto.

**Diva**, de Jean-Jacques Beineix, ya la hablamos visto en una o dos emisiones de la Televisora Nacional (canal 5); también la habían disfrutado los cineclubistas del interior del país a través del servicio de préstamo de películas de la Embajada de Francia, al igual que **Melo**.

El ser una producción francesa evidentemente generó la total indiferencia de nuestros distribuidores hacia éste, el primer film de Beineix, a pesar de su éxito mundial, alcanzado nuevamente por su director con la posterior **Betty Blue**. Pero el éxito de público de **Diva** no estuvo acompañado del éxito de crítica. Quizás el rechazo

de ésta se debió a la molestia producida por la unión intencionadamente descarada de un perceptible tono paródico con una elegante, pretenciosa y preciosista realización de la cinta. Lo paródico de este policial francés lo vemos en la remarcada obviedad de muchos elementos como por ejemplo las caras de feos-malos y los delatores lentes oscuros de los matones, del abigarramiento del argumento: diva negra de la ópera, joven melómano fascinado por ella, perseguidores japoneses, perseguidores franceses, búsqueda de grabación musical que se confunde con búsqueda de grabación comprometedor, contrabando de droga, jefe policial corrupto; también se nota un intencional desparpajo a la hora de acabar con los malos de la historia. todo esto conducido a través de una iluminación impactante, con unos colores brillantes y elegantísimos movimientos de cámara. Sin duda que esta sofisticación (divertida) —y buscando a lo sublime— de **Diva** señalaba un estilo seguido después por su autor en la **seria** pero muy limitada **Betty Blue**.

**Melo**, de Alain Resnais, al igual que **Diva** es la primera vez que se exhibe en un sala de cine de Caracas y es sencillamente un casi exquisito homenaje al melodrama. Lo de casi se debe a una cierta pesadez y estatismo en la narración. **Melo** representa una considerable recuperación de Resnais después de la totalmente fallida e inexplicable **Amor a muerte** (1984). El traspiés inconcebible dado en aquella obra contrasta claramente con la seguridad con que el realizador francés conduce aquí a sus personajes en este argumento de clásica estructuración melodramática. En efecto en **Melo** hay traición y obsesión amorosa, mentiras, pasiones no correspondidas, intentos de homicidio mediante envenenamientos, desolación, suicidio, exigencias de la verdad, desenvolviéndose todo ello en espacios cerrados, opacos, tanto, que las escenas parece que ocurrieran siempre en la noche u ocultándose el sol. A nivel estilístico Resnais abandona los **flashbacks** y sobre todo los destacados movimientos de cámaras que aumentaban la fascinación en películas como **El año pasado en Marienbad** o **Providencia**. En cuanto a la actuación se destaca la interpretación de la bella Sabine Azema cuyo complejo personaje pasa de la exquisita y encantadora esposa de Pierre a la mujer sufrida, desolada, que no encuentra otro camino mejor que el suicidio, pasando por el apasionamiento por Marcel y la perversidad homicida, atormentadora para ella, hacia

su esposo Pierre. Pareciera que Resnais no sólo fue atraído por el dramatismo evolutivo del personaje sino también —y con todo el derecho— por el magnetismo de la actriz.

En definitiva, **Melo** que está lejos de las ambiciones anteriores de Resnais, es sin embargo una obra nada rechazable debido a que estos ejercicios sólo pueden ser realizados y quedar bien por un cineasta como Resnais.

## Bélgica

**Mirella en la vida ajena**, de Jean Marie Buchet, es sobre todo un reto para la permanencia del espectador en la sala —varios se retiraron durante la proyección—, esto se debe a la ausencia de verdaderos acontecimientos dentro del argumento, de verdadero avance del relato. En efecto las intenciones de su realizador están expresadas en la presentación de un trozo de vida de dos chicas y tres chicos que tienen que enfrentar la decisión —que no necesariamente implica acción, de allí el tedio y el fastidio que suscita— de lo que serán sus vidas. De esta forma hay conversaciones largas, tontas, pequeñas decisiones e indecisiones igualmente tontas y largas, pero puestas con toda intención que conducen empañadamente a su realizador a un terreno que al contrario le proporcionó éxito y fama a un autor como Antonioni.

**La Obra en Negro**, de André Delvaux, brilló intensa pero fugazmente en este festival. Jamás entenderé por qué una obra de importancia como esta sólo sea exhibida un solo día. Esto se ha repetido y se seguirá repitiendo seguramente en los festivales de cine que se presenten. Definitivamente la ceguera es muy grande a la hora de difundir un producto de interés como este.

Esta coproducción franco-belga está emarcada en el siglo XVI donde un médico alquimista perseguido por la Inquisición llega a Brujas, Flandes, su ciudad natal en donde cree pasar desapercibido como médico común. Este personaje le sirve a Delvaux para poder juzgar a toda una época colocando por encima de todo las características virtuosas del ser humano. Sebastian Theus, falso nombre adoptado por el médico, es el punto claro, seguro, equilibrado, humanitario e inteligente de una época oscura, llena de excesos tanto de las represivas instancias de la Inquisición como de los individuos que responden buscando transgredirlas con la explosión desenfrenada de los sentidos. Por esto Delvaux condena se-

veramente a través del protagonista tanto a los abusos inquisitoriales como a la forma en que los jóvenes que trabajan con Sebastian en el hospital, desarrollan un escandalosa vida oculta. **La obra en negro** es una película llena de matices, de encuadres y luminosidad poéticos, sin el excesivo regodeo en que caen muchas películas de época (vestuario, escenografía), y de la que sería muy importante extenderse más. Pero desear una próxima exhibición sería totalmente inútil puesto que el film ya no se encuentra en nuestro país.

¿Podremos volver a ver esta obra algún día? ¿Llegarán a comprender los organizadores y programadores de festivales de cine la importancia, la necesidad de exhibir con mayor tiempo films como **La obra en negro**?

**MIRELLA EN LA VIDA AJENA**. Bélgica, 1986. *Guión y dir.*: Jean Marie Buchet. *Fot.*: Patrice Payen. *Son.*: Alix Comte. *Dec.*: Guy Derle. *Mús. improv.*: Ivry Guillis. *Intérrp.*: Sylvain Bailly, Chantal Descampagne, Alain Lamarque, Eric Schoonejans, Veronique Speeckaert. Francés, sub. espñ. Color. 35 mm. Dur.: 90 min.

**EL DIABLILLO**. Francia, 1983. *Dir.*: Jean-Claude Brialy. *Guión.*: Didier Decoin, Jean-Claude Brialy. *Cám.*: Jean-Francoise Robin. *Mús.*: Gérard Lenorman, Eric Demarand. *Intérrp.*: Alice Sapritch, Philippe Clay, Bernadette Lafont. Francés, sub. espñ. Color. 16 mm. Dur.: 90 min.

**DIVA (Diva)**. Francia, 1980. *Guión y dir.*: Jean-Jacques Beineix. *Fot.*: Philippe Rousselot. *Mús.*: Vladimir Cosma. *Intérrp.*: Wilhelmina Wiggins-Fernández, Frédéric Andrel. Francés, sub. espñ. Color. 16 mm. Dur.: 108 min.

**MELO (Melo)**. Francia, 1986. *Dir.*: Alain Resnais. *Guión.*: Henri Bernstein. *Prod.*: Marin Karmitz. *Fot.*: Charles Van Damme. *Mon.*: Albert Jurgenson. *Intérrp.*: Sabine Azéma, Fanny Ardant, Pierre Arditi, André Dussollier. Francés, sub. espñ. Color. 16 mm. Dur.: 112 min.

**CAMPO DE HONOR**. Francia, 1987. *Dir.*: Jean-Pierre Denis. *Guión.*: Jean-Pierre Denis. *Cám.*: Francoise Catonne. *Mús.*: Michel Portal. *Intérrp.*: Chris Champion, Eric Wapler, Pascale Roscard, Frédéric Mayer, Vincent Martin. Francés, sub. espñ. Color. 35 mm. Dur.: 95 min.

**MARIO (Mario)**. Canadá, 1984. *Dir.*: Jean Baudin. *Guión.*: Arlette Dion, Jean Baudin, Jacques Paris. *Edic.*: Werner Nold. *Fot.*: Pierre Mignot. *Mús.*: Francoise Dampierre. *Intérrp.*: Xavier Norman Petermann, Francis Reddy, Natalie Chailfou, Jacques Godin, Murielle Dull, Claire Pimparé. Francés, sub. espñ. Color. 35 mm. Dur.: 99 min.

**UNA CUESTION DE AMOR (Qui a tiré sur nos Histoires d'amour?)**. Canadá, 1986. *Guión y dir.*: Louise Carré. *Prod.*: La Maison des Quatre. *Edic.*: Louise Coté, Teresa de Luca. *Fot.*: Charles Tremblay, Pierre Duceppe. *Mús.*: Marc O'Farrel. *Intérrp.*: Monique Mercure, Guylaine Normandin, August Schellenberg, Claude Gauthier, Gaétan Labrèche. Francés, sub. espñ. color 35 mm. Dur.: 90 min.

**LA OBRA EN NEGRO (L'Oeuvre au noir)**. Francia, Bélgica, 1988. *Dir.*: André Delvaux. *Guión.*: André Delvaux, basada en la novela de Marguerite Yourcenar. *Mús.*: Frédéric Dewresse. *Intérrp.*: Jean Maria Volante, Sami Frey, Jacques Lippé, Anna Karina, Philippe Léotard, Marie Christine Barraut, Marie France Pisier, Mathieu Carrière. Francés, sub. espñ. Color. 35 mm. Dur.: 115 min.

## Premios Municipales de Largometraje

Un jurado integrado por Alexandra Cariani, Román Chalbaud y Carlos Andrés Jiménez concedió los *Premios Municipales de Largometraje*:

**Mejor Película:** *Aventurera*, de Pablo de la Barra.

**Mejor Guión:** José Ignacio Cabrujas y Pablo de la Barra, por *Aventurera*.

**Dirección:** Pablo de la Barra por *Aventurera*.

**Mejor Actor:** Flavio Caballero en *Aventurera*.

**Mejor Actriz:** Abby Raymond, en *Reflejos*, de César Bolívar.

**Mejor Fotografía:** Para Julio Valdés, por *Mestizo* de Mario Handler.

**Mejor Sonido:** Ricardo Istueta, Gerardo Gouverner y Gerardo Anderson, en *Mestizo* de M. H.

**Menciones Especiales de actuación** a los niños Mario Antonini, Frank García y Nelson Marquina En *Sabana Grande siempre es de día*, de Manuel De Pedro.

*Mestizo*, de Mario Handler.



Nicolás Curiel y Vilma Ramia en *Reportaje Especial*, de Oscar Lucien.

## Premios Municipales de Cortometrajes:

El jurado del *Premios Municipales de Cortometraje*, constituido por Marjorie Miranda, Carlos Castillo e Iván Zambrano dictó el siguiente veredicto:

**Mejor Producción:** *Reportaje Especial*, de Oscar Lucien.

**Mejor Director:** Oscar Lucien, por *Reportaje Especial*.

**Mejor Fotografía:** *Salto en el Atlántico*, de María Eugenia Esparragoza.

**Mejor Sonido:** *Salto en el Atlántico*, de María Eugenia Esparragoza.

**Mejor Guión:** *Salto en el Atlántico*, de María Eugenia Esparragoza.



## Concurso de Guiones para Cortometrajes

Por decisión de un jurado en el que participaron Miguel Angulo, Carmen Luisa Cisneros y Javier Vidal fueron seleccionados cinco proyectos para cortometraje que serán subsidiados por el Concejo Municipal de Caracas, los trabajos fueron los siguientes:

**Cinaruco, de Guedeji hasta aquí**, de Irene Le Maitre.

**El Proyeccionista**, de María Isabel Dorante.

**El Cine Club**, de Francisco Gozon.

**La vieja Sofía y el asesino de la pata de palo**, de Enrique Martínez.

**Boleto de ida y vuelta o Viajero nocturno**, de Carlos Reyes Lima.

## Premios del VII Festival Nacional de Cine Super Ocho

El VII Festival Nacional de Cine Super Ocho de Punto Fijo, Estado Falcón, celebrado durante los días, 20 al 24 de julio, culminó con rotundo éxito de público y la victoria absoluta de la película *Su quinto sentido*, del realizador Eduardo Noriega, producción que mereció, además del primer premio, consistente en 8 mil bolívares, todas las menciones del jurado calificador.

*Su quinto sentido* acaparó las menciones de *Mejor Fotografía* (José Gregorio Velásquez), *Mejor Dirección* (Eduardo Noriega), *Mejor Sonido* (Cine Seis-Ocho), *Mejor Cámara* (José Gregorio Velásquez), *Mejor Montaje* (Eduardo Noriega), *Mejor Actuación* (María Eugenia Perfetti y Vicente Pérez), *Mejor Guión* (colectivo) y *Mejor Música original* (Victor Tota y Huba Rostovics).

El jurado calificador, integrado por Santiago Pol, Marialejandra Martín, Alfredo Sánchez, Paúl González Palencia y Edilio Peña, decidió premiar la realización de Noriega por su indiscutible factura artística y la calidad técnica del trabajo, así como también por la utilización del lenguaje cinematográfico para expresar los contenidos simbólicos del relato.

También fueron galardonadas las películas *Isabel se relaja*, de Silvia Briceño, con el segundo premio (5 mil bolívares), *Borburata, la de San Juan*, de Carlos Garrido, tercer premio (4 mil bolívares); *Sueños irreales*, de Juan Carlos Echeverría, cuarto premio (3 mil bolívares); *Somnus*, de Domingo Palma quinto premio (2 mil bolívares) y *El drama de una sociedad*, de Patricia Echeagaray, sexto premio (1 mil bolívares).

El jurado otorgó, igualmente, dos menciones especiales a las películas *Sueños irreales* y *Secreto compartido*, ésta última fuera de concurso, con especial recomendación de exhibirla en el venidero Festival de Cine Super Ocho, en Caracas y Porlamar.

El premio FEVEC recayó sobre el documental *Ramón Delgado Hernández*, del realizador Agustín Velasco.



La Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC)  
Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes  
Cine Arte Forestal de Mérida  
y La Sala de Arte y Ensayo "Margot Benacerraf" del Ateneo de Caracas  
Presentan

## 20 años de PELICULA



Homenaje  
al Departamento  
de Cine de la ULA  
(1969 - 1989)

## 20 años de película

Homenaje al Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes (1969-1989).

La Muestra recoge lo más destacado de la producción cinematográfica del Departamento de Cine de la ULA y se encuentra circulando por los Cine Clubes de las

ciudades de Maracay, Valencia, Mérida, Barquisimeto, Trujillo, Guanare, Barinas, San Cristóbal, Zulia, Cumaná y Caracas. El Coordinador General de la Muestra es José Luis Figueroa del *Cine Arte Forestal* de Mérida y auspician este importante evento la Fevec, Anac, Ateneo de Caracas y el Departamento de Cine de la ULA.

## Araya en gira por dos años

Por iniciativa del International House of Philadelphia, el film *Araya* de Margot Benacerraf, forma parte de una exigente muestra que reúne los mejores films latinoamericanos de todos los tiempos, puestos a circular durante dos años por diversas universidades norteamericanas y galerías de arte y finalmente quedarán archivadas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Algunos de los films escogidos son *Limite*, de Mario Peixoto, *María Candelaria*, del Indio Fernández, *Los Olvidados*, de Luis Buñuel y *Los Inundados*, de Fernando Birri.

*Araya*, de Margot Benacerraf, 1959.





Aventurera, de Pablo de la Barra, nos representó en el Festival Latino.

## Festival Latino en Nueva York

Durante el mes de agosto se celebró el Festival Latino organizado anualmente por el empresario norteamericano Joseph Papp.

Más de 65 películas integraron la Muestra, y por primera vez en 13 años, compitieron en diversas categorías por el Premio *Mano de Bronce*, elaborado por el escultor colombiano Enrique Grau. El Ju-

rado que otorgó los premios estuvo integrado por María Luisa Bemberg, cineasta argentina, Pastor Vega, cineasta cubano, Henry Laguado, Director del Festival Cinematográfico colombiano y Edward R. Pressman, productor norteamericano.

Concursaron la serie *Amores difíciles*, basada en los guiones de Gabriel García Márquez; *Milagro en Roma*, del colombiano Lisandro Duque, *Fábula de la bella palomera*, del brasileño-mozambiqueño

Ruy Guerra, *En el aire*, del cubano Pastor Vega, *Diario de invierno*, del español Francisco Regueiro, *Juliana*, de los peruanos Fernando Espinoza y Alejandro Legas y *Barroco*, del mexicano Paul Leduc, también por México Jaime Humberto Hermosillo participó con *El verano de la señora Forbes*. *Doida de Mais* y *O grande mentecato* de los brasileños Sergio Rezende y Oswaldo Caldeira. *Aventurera* por Venezuela, de Pablo de la Barra y el chileno Pablo Perelman con *Imagen latente*.

## Para Tomás Gutiérrez Alea, la crítica es fundamental (SIC) fragmento de una entrevista.

Tomás Gutiérrez Alea, considerado por muchos el más importante cineasta cubano, autor de *Memorias del subdesarrollo*, entre otros films, celebró recientemente sus 60 años. Entrevistado por el periodista José Antonio Evora en *Juventud Rebelde*, Gutiérrez afirmó: *Si en algo valdría la pena poner énfasis, es en el hecho de que Memorias... es una obra polémica y conflictiva. Ahora está consagrada y no es necesariamente más manipulable que una obra ortodoxa, realizada sobre esquemas ideológicos... Para mí, lo más importante no es que el film haya irritado a muchas personas, sino que haya hecho reflexionar a muchos sobre la necesidad, entre otras cosas, de que cada uno piense por sí mismo. Es un alerta, la gente debe ser capaz de pensar con independencia de las orientaciones que le llegan desde arriba. Las interpretaciones tendenciosas que tuvo el film en ciertos sectores occidentales se convirtieron en un bumerang, porque al cabo hemos llegado a convencernos de que si se revelan las contradicciones, és-*



Memorias del Subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea.

*tas no son más que la expresión latente de una cultura vital alimentada y no destruida ni empobrecida por la revolución.*

*Hay que enfrentar la necesidad de la crítica como una necesidad de la revolución para sobrevivir. Si no tomamos conciencia*

*de nuestros problemas, no podemos resolverlos. Para el desarrollo de la revolución es fundamental la crítica de la revolución. Nuestro silencio de hoy es la mejor arma que pueden encontrar los enemigos de la revolución.*

## Rodajes

- Atahualpa Lichy rodó durante los meses de junio y julio el largometraje **Río Negro**, coproducción venezolano-francesa. El guión obtuvo el Premio al Mejor Film Inédito, en el Festival de La Habana en 1987. La dirección de Fotografía y Cámara es del cubano Mario García Joya (Mayito) y el reparto cuenta con actores de la talla del colombiano Frank Ramírez, de la española Angela Molina y de los venezolanos Julie Restifo, Daniel Alvarado y Julio Mota, entre otros.

- Philippe Toledano filma **Coplan remonta el tiempo**, coproducción venezolano-francesa. Película de espionaje con mucha acción que cuenta con las actuaciones de Román Chabaud, Philippe Carroit, Ruddy Rodríguez, Miguelángel Landa, Julie Restifo.

- Philippe Slair realizó **Buscando a mi hijo**, coproducción franco-alemana-venezolana, en las ciudades de Caracas, Maracaibo, Mérida y en Canaima, Puerto Ordaz y Margarita. En los roles estelares contó con Laura del Sol (la Carmen de Saura) y el cómico francés Aldo Maccione, participaron también los conocidos actores nacionales Gustavo Rodríguez, Jean Carlos Simancas, Daniel Alvarado, Orlando Urdaneta, Alejo Felipe, Tania Sarabia y Eva Moreno.

Será una película para difundir, además de las salas de cine, en las doce cadenas de televisión más importantes de la Comunidad Europea, con más de 300 millones de espectadores.

- Karel Reisz, espera estrenar en el mes de octubre el film **Todos ganan (Everybody wins)**, que ha permitido al dramaturgo Arthur Miller, autor del guión, volver a trabajar directamente para el cine, actividad que no realizaba desde su primer guión **Los inadaptados (The Misfits)** de 1961.

La historia, según la describe Miller, tiene las trampas comunes del género de suspense. Pero los temas explorados van más allá de los clisés del misterio comercial. Para Karel Reisz el film es un policial en un pueblo, con una mezcla cómica e irónica de narración.

- Franco Zeffirelli prepara, en coproducción con Estados Unidos, una nueva versión cinematográfica de la obra de William Shakespeare, **Hamlet**.

- Lina Wertmuller inició el rodaje de **Sábado, domingo y lunes**, adaptación de la obra de Eduardo de Filippo, también autor de **Filomeno Marturano**, llevada al cine por Vittorio De Sica en 1964. **Sábado, domingo y lunes** está producida por Carlo Ponti e interpretada por Sofía Loren.

- Calogero Salvo quien iniciará próximamente el rodaje de su primer largometraje de ficción **Terra Nova**, contará con un importante aporte del Ministerio de Relaciones Exteriores



Arthur Miller y Vasco Szinetar.

de Francia. **Terra Nova** será un film sobre la llegada al país y la adaptación de los inmigrantes europeos en la Venezuela de los años cincuenta. El guión es de Marisa Bafille y de Calogero Salvo.

## Primera cineasta tanzana (SIC)

Flora Mmbungu, tiene 30 años y es la primera mujer que, en Tanzania, produce una película, un documental de 28 minutos de duración, en 16 mm., color, sobre la lucha de las mujeres de su país por sobrevivir. Su título es **Kumekucha**, que en lengua swahili significa literalmente **Del sol para arriba**.

*El documental refleja la dura lucha cotidiana de la mayoría de las campesinas tanzanas para asegurar su supervivencia y la de su familia. Muestra no sólo los problemas que enfrenta la mujer aquí, sino también su determinación de vencerlos, explica Mmbungu, madre de tres niños. Nacida en Moshi, en las faldas del monte Kilimanjaro, en Tanzania septentrional, Flora Mmbungu comenzó a trabajar en la película a mediados de 1986 y la rodó en Morogoro y Dar Es Salaam. El cortometraje se centra sobre todo en las actividades generadoras de ingresos, principalmente informales, que llevan a cabo las mujeres tanzanas.*

Mmbungu, que adquirió sus conocimientos cinematográficos en la escuela Adolf Lazi de Stuttgart, Alemania Federal, entre 1981 y 1983, protesta por la falta de materiales en Tanzania. *Como cineasta independiente en este país usted tiene que importar casi todo lo que necesita del exterior. No tenemos industria cinematográfica, porque nunca hemos entendido lo que los medios audiovisuales pueden hacer por nuestro desarrollo global como nación.*

*Los africanos deberían ver su propia gente en las pantallas y no a norteamericanos e hindúes, lugar de origen de los films que vemos.*

## Petróleo en Gotas... 8 años después

La serie **Petróleo en Gotas**, producida por **Noticolor** para Maraven Filial de Petróleo de Venezuela, llega después de 8 años de constante trabajo a su micro número 100. Hecho de gran importancia para ambas empresas ya que a través de una labor conjunta han mantenido informado al público de nuestras salas de cine del funcionamiento de la industria y la importancia que tiene el petróleo para la economía del país.

Esta serie a través de tantos años ha pasado por diversas facetas. Los primeros años tuvo un carácter didáctico cuyo objetivo principal era mostrar de una forma fácil y amena los complicados procesos de la industria petrolera.

Tanto para **Noticolor** como para Maraven, hoy cada micro representa un reto, **Petróleo en gotas** es una serie que en la actualidad se encuentra encaminada a reflejar la preocupación de la industria por renovar su tecnología, por dar a conocer la diversidad de actividades que llevan a cabo sus filiales y por la vital importancia del factor humano motor que impulsa a una industria que se prepara con pasos firmes para enfrentar los retos del siglo XXI.

El micro número 100 de la serie **Petróleo en Gotas** se sitúa en un lugar importante no solo por representar una labor realizada entre dos empresas que han unido esfuerzos durante 8 años, se celebra también el 75 aniversario del Pozo Zumaque 1, símbolo histórico y símbolo de mantenimiento dentro de la industria ya que hoy después de tantos años, Zumaque 1 sigue produciendo petróleo para Venezuela.

### FICHA TECNICA DE LA SERIE

CLIENTE: MARAVEN. NOMBRE DE LA SERIE: PETRO-  
LEO EN GOTAS. NUMERO DE MICROS PRODUCIDOS:  
100. FECHA DE INICIO: 1981. MEDIO: CINE. EXHIBI-  
CION: NOTICIERO NACIONAL NOTICOLOR. DURA-  
CION: 2 min. CIJ. EMPRESA PRODUCTORA: CINESA-  
NOTICOLOR. FORMATO: 35 mm.

## Palmarés del 42º Festival de Cannes

El 42º Festival Cinematográfico de Cannes (sureste de Francia) se realizó del 11 al 23 de mayo pasado. El jurado estuvo presidido por el cineasta alemán Wim Wenders, e integrado por la actriz norteamericana Sally Fields, el director argentino Héctor Babenco, el director polaco Krzysztof Kieslowski, el escritor y cineasta austriaco Peter Handke y la productora francesa Christine Gouze-Reynal.

**Palma de Oro: Sexe, mensonges et video**, de Steven Soderbergh (Estados Unidos)  
**Premio Especial del Jurado: Trop belle pour toi**, de Bertrand Blier (Francia) y **Cinema Paradiso**, de Giuseppe Tornatore (Italia).

**Premio del Jurado: Jesús de Montreal**, de Denys Arcand (Canadá).

**Premio a la Dirección: Emir Kusturica** por **Le Temps des Gitans** (Yugoslavia)

**Premio a la interpretación femenina: Meryl Streep** por **Un cri dans la nuit** (Estados Unidos)

**Premio a la interpretación masculina: James Spader** por **Sexe, mensonges et video** (Estados Unidos).

**Premio a la mejor contribución artística: Mystery Train**, de Jim Jarmusch (Estados Unidos).

**Palma de Oro al Cortometraje: Cincuenta años de Gilles Carle** (Canadá).



Le Temps des Gitans, de Emir Kusturica, premiada en Cannes.

**Mención a Yes, we can**, de Faith Hudley (Estados Unidos) y **Performance Pieces** de Tom Abrams (Estados Unidos).

**Cámara de Oro: Mon XXº siècle**, de Ildiko Enyedi (Hungría).

**Premio de la Comisión Superior Técnica:**

**Pluie noire**, de Shohei Imamura (Japón).

**Premio FIPRESCI (Crítica Internacional)**

**Sexe, mensonges et video**, de Steven Soderbergh y **Yaaba**, de Idrissa Quedraogo (Burkina Faso).

**Premio Ecueménico: Jesús de Montreal**, de Denys Arcand. **Mención a Pluie noire** y **Yaaba**.

**Premio Perspectivas: Erreur de jeunesse**, de Radovan Tadic.



A 6 22

Mujeres al borde de un ataque de nervios, de Pedro Almodóvar, Premiada en Italia.

## Premios David de Donatello, (Italia)

**Mejor Director:** Ermanno Olmi por su film **La leyenda del santo bebedor**.

**Mejor Film:** **La leyenda del santo bebedor**, de Ermanno Olmi.

**Mejor actor italiano:** Roberto Benigni por su trabajo en **El diablillo**.

**Mejor actriz italiana:** Stefania Sandrelli por su trabajo en **Mignon ha partido**.

**Mejor actor extranjero:** Dustin Hoffman por **Rain Man**.

**Mejor actriz extranjera:** Jodie Foster, por su papel en **Acusados**.

**Mejor guión:** John Cleese en **Los enredos de Wanda**.

**Mejor director extranjero:** Pedro Almodóvar por su film **Mujeres al borde de un ataque de nervios**.

## Primer Congreso de Comunicadores Católicos

Se celebró en la ciudad de Mérida, el pasado junio, el Primer Congreso de Comunicadores Católicos que reúne notables personalidades de los medios de comunicación, nacionales e internacionales. El representante de la Asociación Católica Internacional para la Radio y la Televisión (Unda) Colm Murphy, quien vino desde Bruselas, expresó su satisfacción por la importancia de este debate que no sólo enriquece a Venezuela sino que sirve de ejemplo para otros países y considera como fundamental el contacto de los comunicadores católicos venezolanos con los del resto del mundo.

## Exposiciones fotográficas

En la Galería Universitaria de Arte se expuso **Arquitectura colonial Brasileira**, en fotografías de Mario Augusto Franchito (junio - julio 1989).

## 6 Arquitectos a vuelo de fotógrafo

Graziano Gasparini, Paolo Gasparini, Gorka Dorronsoro, José Sigala, Ramón Palolini y Rosángela Yajure, integraron la **Muestra de fotografía arquitectónica**, realizada el mes de junio en los espacios del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Formó parte del II Seminario Internacional **Nuevos Caminos de la Arquitectura española**, organizado por la Fundación del Museo de la Arquitectura y la Embajada de España.

## Frasso, Premio Municipal, Mención Fotografía

El Jurado del Premio Municipal *Cecilio Acosta*, edición 1989, integrado por Rosa Haydée Sánchez, Lucy Gómez y Aquilino José Mata, concedió la *Mención Fotografía* a Francisco Solórzano (Frasso), del diario *El Nacional*.

El jurado fue enfático al expresar que el premio se le otorgaba por su serie de fotografías sobre los sucesos del 27 y 28 febrero.

En este sentido, Frasso expresó: ... *Es indudable que los acontecimientos ocurridos en esa fecha nos dejaron una amarga experiencia, sobre todo, el hecho de encontrarnos frente a la muerte en su máxima expresión. Ver morir a un ser humano, quienes calan de uno, dos, tres y cuatro... asesinados irramente ante mis ojos, son imágenes que además de captarlas a través del lente jamás podré olvidar... La labor de un fotógrafo tiene que ir más allá del simple hecho de disparar la cámara, tiene que estar lleno de la voluntad crítica que requiere esta función social tan importante como es el hecho e informar, y si algún elemento de la noticia tiene que estar lleno de veracidad es una fotografía.*



Barrio 19 de abril, febrero 28, 1989.

Estas fotografías recorrieron el mundo. Francia, Italia, Estados Unidos, España y

Latinoamérica reprodujeron las imágenes impactantes de Francisco Solórzano.

## Ricardo Alcaide

Premio de Fotografía del pasado Salón Michelena, expuso en la Galería Vía de Las Mercedes sus fotos/objetos. En la entrevista que le hiciera Silvana Acosta, interpreta así su trabajo: ... *Trato de que sean atemporales, de que delaten cierta contemporaneidad, ya sea en la técnica o en ciertas actitudes agresivas y dramáticas que busco captar. Es muy difícil categorizarlas. Una foto es tan compleja como la estopa psicológica de su fotógrafo.*



Foto Ricardo Alcaide.

## El Metro de Caracas expone fotografías

Antonio Padrón Toro, asesor del Metro de Caracas, anunció que a finales del año darán inicio a este proyecto que pondrá al alcance de los usuarios la fotografía venezolana de manera permanente. La primera exposición será una muestra de daguerrotipos. Posteriormente, en El Silencio, se exhibirá **100 años de la fotografía en Venezuela** y una colectiva sobre cómo han visto los fotógrafos al Metro, la cual estará repartida en las cinco estaciones del tramo Los Dos Caminos-Palo Verde, próximo a inaugurarse.

Por considerarlo de gran interés para nuestros lectores, el número 21 de la revista *Encuadre* traerá un índice de todos los trabajos publicados en la revista hasta el número 17, diciembre de 1988. Asimismo, en la edición de marzo de 1990 aparecerá el índice correspondiente a las ediciones números 18, 19, 20 y 21, del año 1989.



## Fotosecuencias: el casabe, la curiara, el tambor. Premiado en Leipzig

La exposición Internacional del Arte del Libro, celebrada en Leipzig, Alemania Oriental, convocó en junio de 1989 un total de 6.000 títulos producidos por 58 países. Venezuela quedó con 17 títulos entre los 17 países preseleccionados. En el cuadro final de premiaciones, Venezuela quedó de 4º en número de premios acumulados con un *Premio de Honor* (máxima categoría), 2 medallas de oro, 5 de bronce y 3 diplomas de honor. Los diseñadores venezolanos premiados son Alvaro Sotillo, John Lange, Pedro Mancilla, Carlos Rodríguez, Sigfredo Chacón, Constanza González, Maritane de Ituarte, Oscar Vásquez, Waleska Belisario, Carolina Arnal y Ruby de Valencia.

## In Memoriam

**JORIS IVENS** (Nimega, Holanda, 1898-París, Francia, 1989). Cineasta documentalista de larga y extraordinaria trayectoria. A los 13 años hizo un pequeño film *Fleche ardente*. Estudió Ciencias Económicas en Rotterdam y Fotoquímica en Berlín. Dirigió la empresa familiar de fabricación de material fotográfico y cinematográfico. Sus primeros trabajos le harían ganar fama internacional, apoyado especialmente por los Cineclubes holandeses y por la Film Liga.

Viajero infatigable, su obra recoge los cambios sociales más importantes ocurridos en este siglo. La Guerra Civil española, la II Guerra Mundial, la Revolución China, la guerra de Vietnam, los movimientos de liberación del Tercer Mundo.

Filmografía. *Cortometrajes*: 1928: *De Brug* (El puente), correalizado con Mannus Franken, *Etudes de Mouvements*, *Le Bar de Juffrow Heyens*; 1929: *Regen* (Lluvia), correalizado con Mannus Franken, *Schaatsenjden* (Patinadores), *Ik-film* (Mi Film); 1933: *Borinage* correalizado con Henri Storck; 1942: *Alone*; 1946: *Indonesia calling*; 1957: *La Seine a reconstruit Paris*; 1958: *Six Cents Millions avec vous*; 1962: *El circo más pequeño del mundo*; 1966: *Le ciel*, la

terre, Rotterdam-Europoort; 1968: *Rencontre avec le président Ho Chi Minh*, correalizado con Marceline Loridan.

*Mediometrajes*: 1928: *Branding*, correalizado con Mannus Franken; 1930: *Zuiderzee*; 1931: *Philips-Radio*, *Creosoot*; 1932: *Komsomol* (El canto de los héroes o la juventud habla); 1934: *Nieuwe gronden* (La nueva tierra); 1935: *Borbieok* (El luchador), correalizado con Gustav Wangerheim; 1940: *The power and the land*; 1941: *Our Russian front*, correalizado con Lewis Milestone; 1942: *Action station*; 1945: *Know your enemy: Japan*, correalizado con Frank Capra; 1957: *Lettres de Chine*; 1960: *Demain a Nanguila*; 1961: *Carnet de viaje*, *Pueblo en armas*; 1962: *A Valparaiso*; 1964: *Le train de la Victoire*, *Le Mistral*; 1965: *Vietnam!*.

*Largometrajes*: 1930: *Wij bouwen* (Construimos); 1937: *Spanish Earth*; 1939: *The four hundred millions*; 1940: *New frontiers*, inacabado; 1947: *Pierwsze lata* (Los primeros años) 1950: *Pokoj zwycięzcy swiata* (La paz vencerá), correalizado con Jerzy Bossak; 1951: *Naprzod mloziezy swiata* (La amistad vencerá), correalizado por Yvan Pyriev; 1952: *Wycig pokoyju Warszawa-Berlina-Phaha* (Carrera de la paz: Varsovia-Berlin-Praga); 1954: *Das Lied der Ströme* (La canción de los ríos, 1956: *Die Windrose* (La rosa de los vientos), *Mein Kind* (Mi hijo), les aventuras de Till L'Espiegle, correalizado con Gérard Philippe; 1959: *L'Italia non è un paese povero*, para televisión; 1962: *Lettre a Charlie Chaplin*; 1967: *Loin du vietnam*, colectivo; 1968: *Dix-Septième Parallèle*, correalizado con Marceline Loridan, *Le peuple et ses fusils*, colectivo; 1971-1975: *Comment Yukung déplaça les montagnes*, correalizado con Marceline Loridan et Jean Bigiaoui. 1988: *Une histoire de vent* (Historia del viento), correalizado con Marceline Loridan.

mer gran rol lo tuvo en *Harold*, de Tennyson, en 1928. Nueve años más tarde, entró a la compañía Old Vic, que dirigirá en 1963, y con la que interpretó todos los personajes shakeperianos.

Recibió en reconocimiento a sus extraordinarias dotes actorales, multitud de premios y distinciones.

Entre las actuaciones más notables de Lawrence Olivier, se cuentan las siguientes:

- 1930: *Private Lives* (en teatro, Londres y Nueva York; papel de Victor Prynne).
- 1935: *Romeo y Julieta* (teatro, Londres; Nueva York en 1940; Romeo y Mercurio, alternativamente).
- 1937: *Hamlet* (teatro, Londres y Elsinore, Dinamarca, papel de Hamlet).
- 1939: *Wuthering Heights* (film; papel de Heathcliff).
- 1940: *Rebecca* (film; papel de Maxim de Winter).
- 1940: *Pride y Prejudice* (film; papel de Darcy).
- 1944: *Henry V* (film; Enrique V y director).
- 1945-46: *Oedipus Rex* (teatro, Londres y Nueva York; Edipo).
- 1945-46: *The Critic* (teatro, Londres y Nueva York; Mr. Puff).
- 1946: *King Lear* (teatro, Londres; Lear y director).
- 1948: *Hamlet* (film; Hamlet y director).
- 1951: *Antony y Cleopatra* (teatro, Londres y Nueva York; Antonio).
- 1951: *Caesar y Cleopatra* (teatro, Londres y Nueva York; César).
- 1953: *The Sleeping Prince* (teatro, Londres; Grand Duke y director).
- 1955: *Richard III* (film; Ricardo III y director).
- 1957: *The Prince y the Showgirl* (film; The Regent y director).
- 1957-58: *The Entertainer* (teatro, Londres y Nueva York; Archie Rice; hizo la película en 1960).
- 1960-61: *Becket* (teatro, Nueva York; Becket y Henry II).
- 1962-63: *Uncle Vanya* (teatro, Chichester, England; Astrov y director; hizo la película en 1963).
- 1964: *Othello* (teatro, Londres; Otelo. Hizo la película en 1965).



Lawrence Olivier.

**LAWRENCE OLIVIER** (Dorkey, Surrey, 1907 - Londres, 1989). El célebre actor inglés falleció a los 82 años de edad. Considerado el más destacado de su generación y maestro de shakespeareanos, logró sobresalir por igual en el teatro, el cine y la televisión. A los 15 años debutó en el teatro en Stratford Sur-Avon, en el papel de Katherine en *La fierecilla domada*. Su pri-

Londres y Nueva York; Archie Rice; hizo la película en 1960).

1967: *The Dance of Death* (teatro, Londres; Capitán Edgar. Hizo la película en 1969).

1970: *The Merchant of Venice* (teatro, Londres; Shylock. Hizo la versión de TV en 1973).

1971: *Long Day's Journey Into Night* (teatro, Londres; James Tyrone; hizo la versión de TV en 1972).

1975: *Love Among the Ruins* (TV; Sir Arthur).

1976: *Marathon Man* (film; Dr. Christian Szell).

1981: *Brideshead Revisited* (TV; Lord Marchmain).

1982: *A Voyage Round My Father* (TV; Clifford Mortimer).

1983: *King Lear* (TV; Lear).

1984: *The Ebony Tower* (TV; Henry Breasly).

1986: *Lost Empires* (TV; Harry Burrard).

**FRANKLIN J. SCHAFFNER** (Japón, 1920 - Estados Unidos, 1989). Conocido cineasta estadounidense. Se trasladó a Estados Unidos en los años treinta, donde hizo estudios en la Universidad de Columbia. Inició sus actividades en la televisión, como director y después como productor. En el cine logró notables éxitos de taquilla en films como *El planeta de los simios*, *Patton*, *Papillón*, que demostraron sus sólidas dotes para la realización cinematográfica.

#### Filmografía:

1961: *A summer world*, inacabado; 1963: *Rosas perdidas (The stripper)*; 1964: *The best man*; 1965: *El señor de la guerra (The ward lord)*; 1967: *Mi doble en Los Alpes (The Double Man)*; *El planeta de los simios (The planet of the apes)*; 1969: *Patton (Patton)*; 1971: *Nicolás y Alejandra (Nicholas and Alexandra)*; 1973: *Papillón (Papillon)*; 1977: *La isla del adiós (Islands in the Stream)*; 1978: *Los niños del Brasil (The Boys from Brazil)*.

## Fotografía causa conmoción

La cámara de Marcelo Emilio Ranea, fotógrafo argentino de 41 años, ganador en 1983 del Premio *Rey de España*, conmocionó a los argentinos al fotografiar al ex almirante Emilio Massera condenado a cadena perpetua por violaciones de los derechos humanos, libre por las calles de Buenos Aires.

Las fotografías fueron publicadas en la portada del diario *Nuevo Sur*, de Buenos Aires.

## José Gregorio Bello Porras, ganador del Concurso de Cuento de El Nacional

Al cierre de este Noticiero... nos complace informar el Premio recibido por José Gregorio Bello Porras, apreciado colaborador de esta revista. **Monseñor en fotos** es el título del trabajo reconocido por un jurado integrado por María Beatriz Medina, José Santos Urriola y Armando Navarro.

## COLABORADORES

### PABLO ABRAHAM

Licenciado en Artes, egresado de la Universidad Central de Venezuela. Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos/AVCC.

### LUISELA ALVARAY

Licenciada en Artes, egresada de la Universidad Central de Venezuela.

### LAURA ANTILLANO

Autora de las novelas *La muerte del monstruo comepiedra* (1970), *Un carro largo se llama tren* (1975), *Los Háticos*, casa N° 20 (1975) *La bella época* (1978), *Perfume de gardenias* (1982), *Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir* (1984). Realizó los textos del libro fotográfico. *Las paredes del sueño* (Cuadernos Lagoven, 1981), con fotografías de Julio Vengoechea. Co-guionista del largometraje *Pequeña Revancha* de Olegario Barrera; co-guionista con Néstor Caballero del guión premiado por Foncine: *Conciergo Corazón*.

### RICARDO AZUAGA

Licenciado en Artes, egresado de la Universidad Central de Venezuela. Integrante de la redacción de *Cine-Oja*. Guionista de programas de televisión producidos por Cinearte. Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos/AVCC.

### JOSE GREGORIO BELLO PORRAS

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

### ROSAURA BLANCO

Egresada de los Talleres del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" y de los Talleres de Realización Cinematográfica del Conac. Testista de la Escuela de Arte de la Universidad Central de Venezuela. Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos/AVCC.

### MARIA TERESA BOULTON

Licenciada en Arte e Historia de la Fotografía en la State University of New York. Crítica de fotografía. Colaboradora del diario *El Nacional*.

### LUIS BRITTO GARCIA

Novelista, cuentista, dramaturgo. Autor de las obras *Rajatabla y Abrapalabra*, ambas ganadoras del premio Casa de las Américas. Profesor universitario. Columnista de la prensa diaria. Autor de *La Máscara del Poder*, y de *El Poder sin la máscara* de próxima publicación.

### ALEXANDRA CARIANI K.

Licenciada en Comunicación Social, mención audiovisual. Ha cursado talleres de Guión y Análisis y crítica cinematográficos. Co-directora del cortometraje *Digitales*. Actualmente se desempeña como periodista de las Páginas Culturales del diario *El Universal*.

### CARMEN LUISA CISNEROS

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

### HECTOR CONCARI

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

### JOSUNE DORRONSORO

Licenciada en Historia y maestría de Historia Económica Contemporánea de Venezuela, Universidad Central de Venezuela. Es autora de los siguientes libros: *Torito: un espontáneo de la fotografía* (1979); *Significación histórica de la fotografía* (1981) y *Pal Rosti: una visión de América Latina* (1983).

### ALEXANDER DUARTE

Técnico Superior en Recursos para el Aprendizaje, egresado del Colegio Universitario de Caracas. Estudiante del 1er. año de Ciencias Pedagógicas en la Universidad Católica "Andrés Bello". Actor.

### MARIA AUXILIADORA ESCOBAR

Estudiante de la Escuela de Artes, Mención Cine, de la Universidad Central de Venezuela. Colaboradora de la revista *Imagen*.

### RODOLFO GRAZIANO

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

### ALFREDO LUGO

Egresado de la Escuela Superior de Artes Cinematográficas de Postdam, Alemania. Se ha desempeñado como Director de TV en la Televisora Nacional y en el Canal 8. Realizador de los cortometrajes *El insólito asalto al Royal City Bank* (1971) y *Asesinato en el Bloque Uno* (1972); y de los largometrajes *Los muertos si salen* (1973), *Los Tracaleros* (1975), *El Reconocimiento* (1979) y *La hora del Tigre* (1984).

### AMBRETTA MARROSO

Miembro fundador de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos/AVCC, y de la Revista *Cine al Día* 1967. Ha realizado investigaciones cinematográficas para el Instituto de Investigaciones de la Comunicación/ININCO. Co-autora del cortometraje *Yo, tú, Ismaelina*, del grupo feminista *Miércoles*.

### PEDRO JOSE MARTINEZ

Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos/AVCC y de la redacción de *Cine-Oja*.

### ANTONIO MENDOZA WOLSKE

Escritor, miembro de diversos talleres literarios (Anagrama, CELARG, Calicanto) Autor de *Partitas* (Ediciones con Textos del Pen Club de Venezuela, Caracas 1985), ha publicado en diversos diarios y revistas. Estudiante de Artes, Mención Cine en la U.C.V., ha participado en otras actividades teatrales y cinematográficas a cargo del T.N.T., COTRAIN, Nicolás Curiel y Fina Torres.

### MARJORIE MIRANDA G.

Testista de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Integrante de la redacción de *Cine-Oja*. Miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos/AVCC.

### CARMELO ORTEGA

Testista de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela.

### ELOY PASOLOBO

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

### JAIME SANDOVAL

Comunicador Social. Jefe de la División de Medios Audiovisuales de la Secretaría de Cultura del Estado Zulia y Coordinador Técnico del Centro Zulliano de Investigación Documental (1980-1985). Investigador en el campo de la Historiografía Fotográfica y Cinematográfica de la ciudad de Maracaibo. Estudios de post-grado (1985-87) en Madrid en Comunicación y Documentación. Productor de TV. Analista y crítico de la imagen fotográfica.

### DAVID SUAREZ

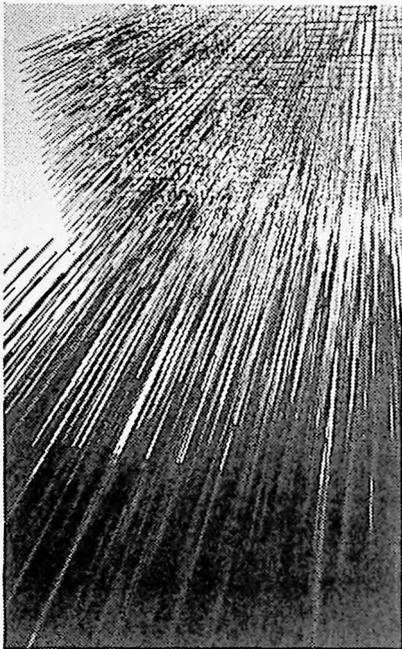
Cursó estudios cinematográficos en el Taller Experimental de Cine Super 8, Universidad de Oriente. Participó en el Seminario *Archivos de Imágenes en Movimiento*, dictado por la Cinemateca de la UNAM, México. Cursó el Taller de guiones en el Centro de Estudios literarios Rómulo Gallegos. Crítico de cine, co-guionista de las películas *De mujer a mujer* (1986) y *De con el corazón en la mano* (1988), ambas de Mauricio Waterstein.

### ALBERTO VALERO

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

# **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.

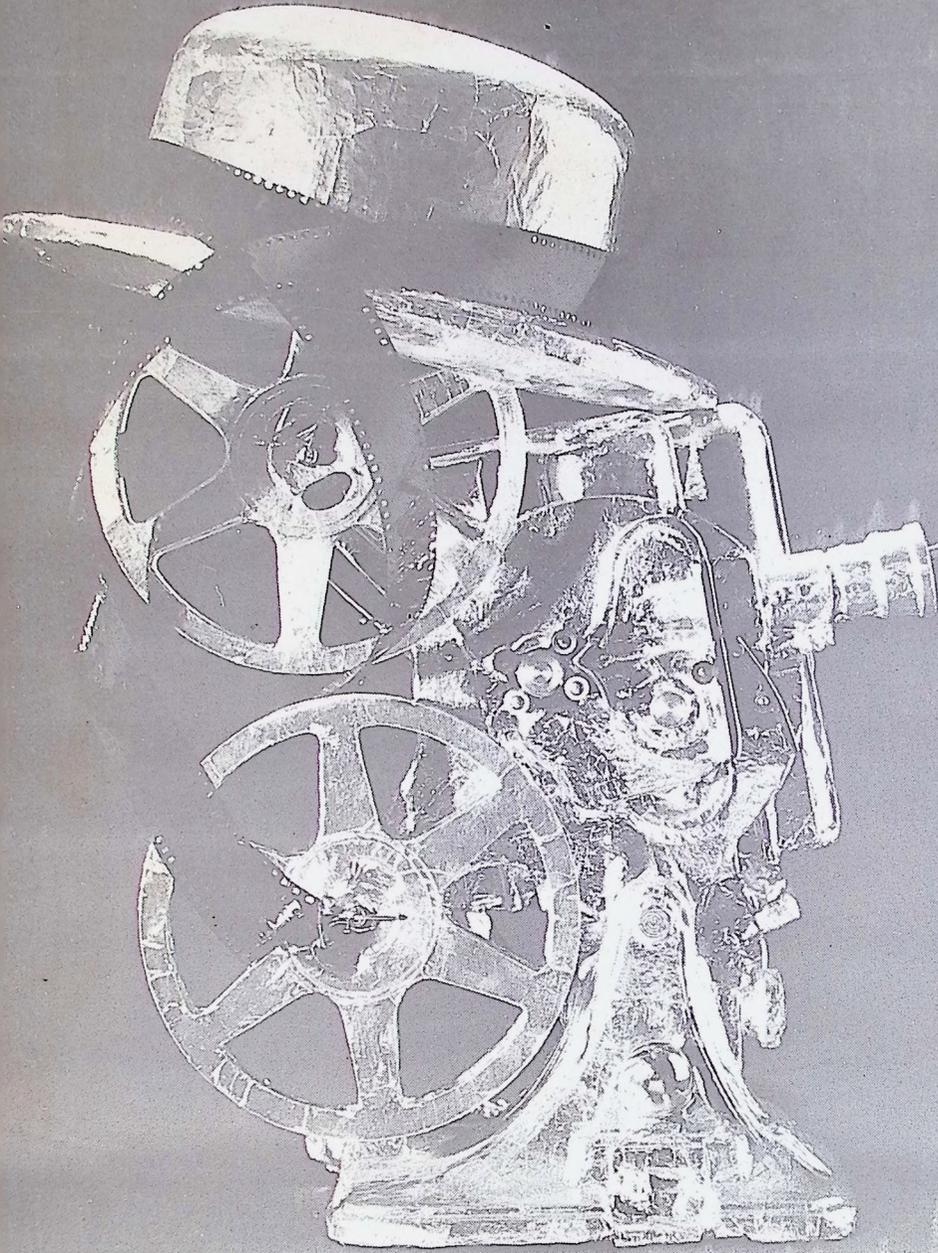
La Oficina de Promoción Cultural nace de la necesidad de utilizar el Sistema Metro como un canal directo o indirecto, de los espacios y medios específicamente culturales y de distracción como son los museos, parques, cine, televisión, entre otros.

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**

PELICULAS VENEZOLANAS



FONCINE