

CONAC

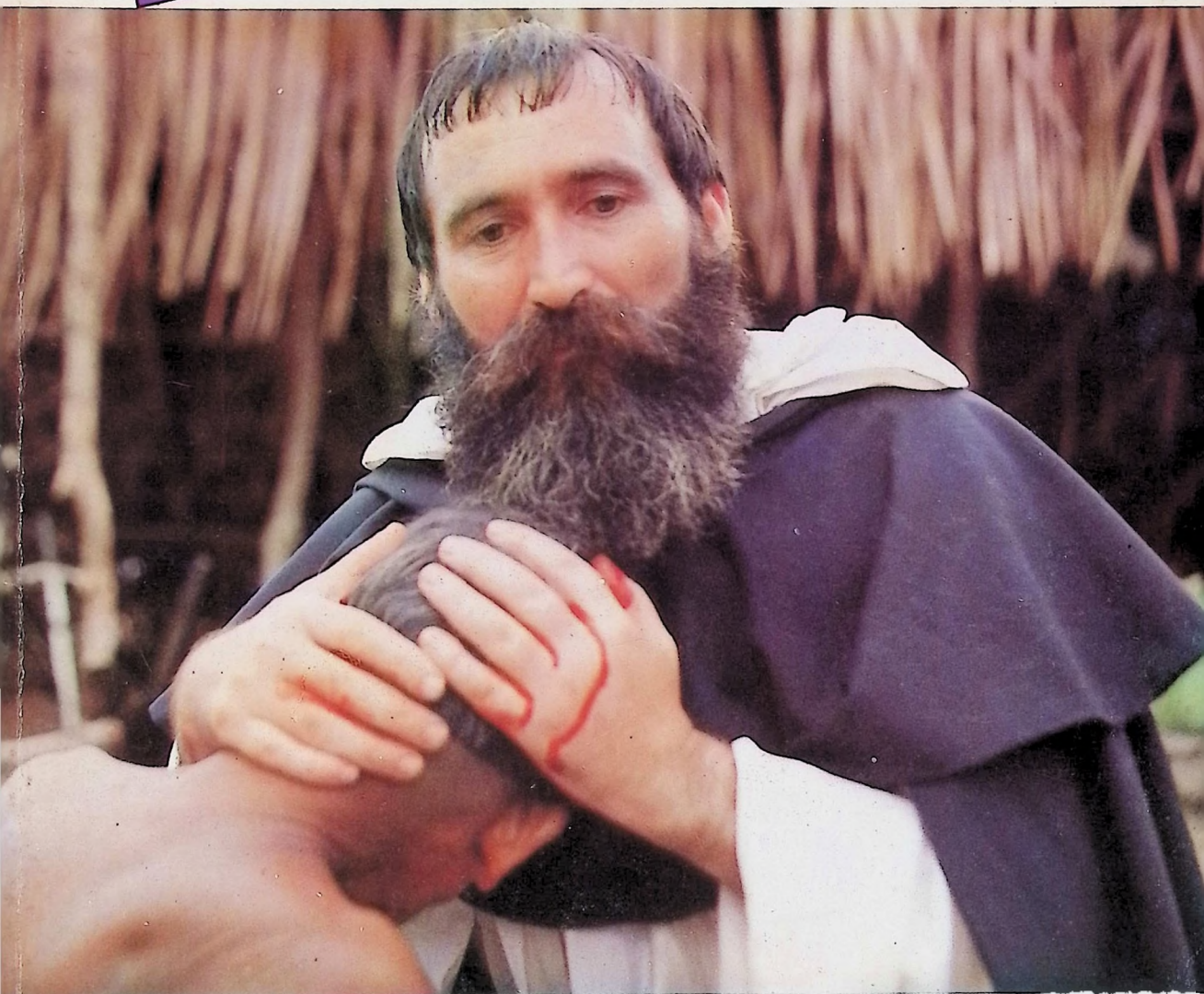
Consejo Nacional de la Cultura

REVISTA DE CINE Y FOTOGRAFIA - Nº 27 - NOVIEMBRE

DICIEMBRE 1990

encuadre

EN ESTE NUMERO
VA UNA
SEPARATA



P.V.P. Bs. 30,00



CONAC

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

ENCUADRE: Directora: Carmen Luisa Cisneros. Asistente: Pablo Abraham. Diagramación: Alfonso Rondón. Colaboran en este número: Pablo Abraham, Carlos Abreu, Ricardo Azuaga, Frank Baiz, José Gregorio Bello Porras, María Teresa Boulton, Luis Britto García, Carlos F. Cano, Alexandra Cariani K, Carmen Luisa Cisneros, Héctor Concarí, Ela Dines, Josune Dorronsoro, Mariana Figarella, Juan Antonio González, Rhayda Guzmán, Ambretta Marrosu, Antonio Mendoza Wolske, Marjorie Miranda García, Silvia Oroz, Carmelo Ortega, Santiago Rojas, Liliana Sáez, Luis Sedgwick Báez, Alberto Valero.

Consejo Nacional de la Cultura: Ministro de Estado para la Cultura y Presidente del Consejo Nacional de la Cultura: José Antonio Abreu. Director General: Esteban Araujo. Director General Sectorial de Cine, Fotografía y Video: Ildemaro Torres. Representantes del Presidente de la República: Principales: Dr. José Antonio Abreu. Prof. Pedro Díaz Seijas. Dr. Raúl Nass. Dr. Esteban Araujo. Representantes del Congreso Nacional: Principales: Dip. Guillermo Yépez Boscán. Dr. Gustavo Arnstein. Suplentes: Dr. Alfredo Coronil Hartmann. Sr. Thaelman Urgelles.

Representantes del Ministerio de Educación: Principal: Dr. Freddy Arreaza Leáñez. Suplente: Prof. Luis Valero Hostos. **Representantes del Consejo Nacional de Universidades:** Principal: Dr. Gustavo Luis Carrera. Suplente: Dr. Ramón González Paredes. **Representantes de la Confederación de Trabajadores de Venezuela:** Principal: Sr. Manuel Reverón. Suplente: Sr. Joaquín López Mujica. **Representantes de las Instituciones Culturales:** Principal: Dr. Manuel Vicente Magallanes. Suplente: Sr. Joaquín López Mujica. **Representantes de las Instituciones Culturales:** Principal: Dr. Manuel Vicente Magallanes. Suplente: Sra. Romelia Arias. **Directorio:** Ministro de Estado-Presidente del CONAC: José Antonio Abreu. Primer Vocal: Pedro Díaz Seijas. Segundo Vocal: Raúl Nass. Director General: Esteban Araujo. Secretario: Gustavo Arnstein.

Depósito Legal: PP84-0100 Fotocomposición: Textos Eche, C.A. - 61.53.93 Impresión: Litografía Melvin Fotolito: Fernando Beade. La Revista **ENCUADRE** circula bimestralmente, editada por el Conac Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 16 Telf.: 483.34.71 - 483.48.53 - Fax: 418642. 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.

Fotografía de la portada: Jericó, de Luis Alberto Lamata (Foto: Julio Romero)



2



12



55

51



88

SUMARIO

- 2 Luis Pérez: vestido para matar a riesgo de morir
- 4 El cine nacional en 1990
- 08 1990: Buenas actuaciones para la nostalgia
- 12 Cine, petróleo y profecía
- 21 San Juan Cinemafest '90
- 26 Román Gubern: el melodrama sin prejuicios

DETRAS DE LAS CAMARAS

- 32 Jericó

GRAN ANGULAR

FOTOGRAFIA

- 41 1990: Noticias de la actividad fotográfica en Caracas
- 45 La fotografía periodística II
- 51 Calotipia: un éxito postergado
- 55 Frasso-Grillo: dos gestos, una sola actitud
- 59 August Sander: En busca de la humanidad
- 64 España: Vanguardias, tradiciones y contradicciones

PORTAFOLIO

- 68 Rodrigo Benavides

LIBROS

- 77 Cine
- 79 Fotografía

CRITICA

- 81 Joligud-Jericó
- 83 Joligud
- 84 Mestizo
- 85 Rufino, el iluminado
- 86 Un novato en la mafia
- 87 Se presume inocente
- 88 Los sueños
- 89 Te amaré hasta matarte
- 91 La última tentación de Cristo

CICLOS

- 93 Jacques Tati

LUIS PEREZ: VESTIDO PARA MATAR A RIESGO DE MORIR

ALEXANDRA CARIANI K.

Somos católicos reza una calcomanía pegada en la puerta del apartamento de Luis Pérez, afirmación religiosa que nada de extraño tendría si estuviera en otro lugar y no allí, donde tantas muertes y catástrofes se han plañificado durante años.

Guerras, incendios, terremotos y asesinatos en todas sus variantes —por ahorcamiento, inmersión, balazos y cuchilladas— han sido diseñados cuidadosamente en este silencioso hogar cuya paz se vio alterada hace dos años por una terrible explosión que dejó un saldo nada favorable para Pérez: vidrios rotos, quemaduras en todo el cuerpo, pérdida de los tímpanos y de más de 500 mil bolívars. *Es el riesgo que se corre cuando se trabaja en esto* —dice sonriendo.

Luis Pérez, pionero de los efectos especiales *made in Venezuela*.



Y éste es el mundo de los efectos especiales para cine, televisión y teatro, esas cosas insólitas que suceden en las películas y programas o que afectan a los actores como si fueran de verdad, cuando en realidad son totalmente ficticias.

Luis Pérez es pionero en el campo de los efectos especiales en Venezuela, un país donde hace apenas 17 años eran los españoles y los mexicanos quienes controlaban el negocio. *Con ellos aprendí —recuerda— pero también lo hice por mi cuenta, de manera autodidacta, leyendo cuanto folleto o manual me cayera en las manos y todavía lo hago. Es lo único que me permite mantenerme actualizado en esta profesión que aquí no puede estudiarse y que no está registrada en la Ley del Trabajo.*

Más de 30 películas nacionales, 64 programas televisivos, 25 obras teatrales y 29 propagandas han solicitado en todos esos años los servicios de Luis Pérez, bien para crear atmósferas oníricas, (humo, lluvia), provocar desastres o —en la mayoría de los casos— liquidar a alguien violentamente. Mercenario de ficción, artesano de sus propias armas, mientras prepara tragedias ajenas Pérez arriesga su vida en serio. No es algo nuevo para el otrora detective de la PTJ, sólo que ahora en vez de combatir la muerte lo que hace es provocarla.

Mi trabajo en la PTJ y en la SN —explica— me dio un gran conocimiento en materia de explosivos y armas. Cuando decidí salirme de todo eso quise aprovechar lo que sabía pero en algo más creativo y menos complejo, así que prácticamente por casualidad empecé a trabajar en efectos especiales. Casi todo lo preparo en mi casa, desde sangre



batalla campal. Inclusive hacer papel de doble en alguna película, como en **La Matanza de Santa Bárbara**, de Luis Correa, donde se prendió como una llama ambulante. Además siempre tiene chance de servir como asistente de dirección en materia de cuestiones policiacas y asesinatos. *Porque morir de un tiro de FAL no es lo mismo que recibir un balazo de una nueve millímetros. La calda es diferente de acuerdo al impacto y ese debe ser muy preciso frente a la cámara.*

—*Esto no significa que me vaya a retirar, es simplemente una extensión de mi profesión. A mí los accidentes no me intimidan sino que me retan. Para mí la muerte es un desafío que diariamente confronto en cada trabajo—* dice teniendo como telón de fondo un tapiz repleto de espadas, revólveres y escopetas.

—*¿Cuál es su arma?*, preguntamos.

—*Ninguna—* afirma. *Usted no lo creerá pero yo soy un hombre*

Luis Pérez en acción para el film **La Matanza de Santa Bárbara**, de Luis Correa.

artificial y máscaras hasta detonadores para ráfagas de metrallera y granadas.

De todos los trabajos que ha hecho recuerda especialmente **Colt comando** de César Bolívar. *Fue muy peligroso. Hicimos tiroteos, enfrentamientos armados y explosiones en espacios muy pequeños y con mucho personal. Todo era muy real, muy verídico. Pero afortunadamente no pasó nada y nunca ha pasado nada, sólo a mí que, por descuido, he salido volando en dos oportunidades. Es que aquí en Venezuela no se trabaja como en Estados Unidos. Mientras allá utilizan un material especial cuando la gente va a atravesar una ventana, aquí nosotros usamos vidrio de verdad, pero finito. En el norte las normas de seguridad son estrictísimas y los efectistas especiales muy especializados en áreas determinadas.*

Sin embargo a Luis Pérez no le entusiasmaría quedarse en Estados Unidos. Prefiere seguir siendo un *todero* y hacer desde un simple efecto de humo hasta una



Esos y muchos otros conocimientos quiere compartirlos Luis Pérez con los jóvenes interesados en el área y es por ello que, paralelamente a su trabajo práctico, lleva a cabo una labor docente a través de talleres en la Escuela de Teatro César Rengifo, dependiente del Conac.

muy pacífico, de mi casa, y jamás ando con un arma encima. Claro que es mejor no tenerme de enemigo, porque ¿se imagina todo lo que puedo hacer con lo que sé?

UNA ACTIVIDAD ENTRE LO INESTABLE Y LO NOVEDOSO



El Presidente Carlos Andrés Pérez, con el Ex-Ministro de Fomento Moisés Naim, y Julio Sosa Pietri, Presidente de Foncine en la apertura del Foro Iberoamericano (Foto: Pierre Souchard).

JUAN ANTONIO GONZALEZ

Hacer un balance de lo que sucedió con el cine venezolano en 1990 podría, con apenas pequeños detalles, asemejarse a lo que ha sucedido con esta actividad en los 2 ó 3 últimos años. Nuestro cine continúa siendo una expresión marginada, alrededor de la cual aún no se han establecido políticas culturales claras donde quede establecido el papel del trabajo cinematográfico en cuanto a industria y a producto cultural. Ya las discusiones que pretenden separar ambos aspectos han adquirido el olor de un closet donde se protegen objetos viejos con naftalina.

Ciertamente, la actividad cinematográfica en Venezuela durante 1990, no escapó a los reclamos bizantinos sobre la importancia de la aprobación de una ley de cine que proteja no sólo el aspecto de la producción, sino los de distribución y exhibición. Pero esta es una lucha que se viene de-

sarrollando desde hace más de veinte años. 1990 no ha cambiado nada en este sentido. El Fondo de Fomento Cinematográfico emprendió conjuntamente con otros sectores de la actividad cinematográfica nacional, la discusión y redacción de un nuevo anteproyecto de Ley de Cine que, desde agosto de este año, se encuentra en revisión por la consultoría jurídica de la Presidencia de la República. Ahora bien, ¿conocen todas las personas involucradas de cualquier forma al cine el contenido de ese anteproyecto? ¿Conocen acaso sus alcances? Lamentablemente, las respuestas apuntan hacia una gran ignorancia en este sentido. El cine nacional se sigue debatiendo entre una lucha individualista por hacer una película o entre las posibilidades que brinda el régimen de coproducción con otros países. La verdadera consolidación de esta actividad es todavía un sueño lejano, que no deja de depender de las crisis financieras de instituciones como FONCINE, que hace tan sólo algunos meses se declaró en quiebra por la deuda que distribuidores y exhibidores tienen con él.

La realidad de nuestro cine no deja de parecerse a la realidad del país. Todos, o muchos, hablan de crisis, de lo que cuesta hacer una película o de lo que sucedió con las premiaciones en la Quinta Edición del Festival del Cine Nacional, pero muy pocos asumen una actitud contundente frente al origen de los problemas que afectan a la cinematografía venezolana. De hecho, sería un error hablar de un movimiento de cineastas representativo de la búsqueda de la consolidación y de la estabilidad de la actividad cinematográfica nacional. No se trata de ser injustos, pero es necesario



Cuchillos de Fuego, de Román Chalbaud, fue el primer estreno venezolano del año.

cuestionar a quienes, teniendo en sus manos la posibilidad de ejercer presión sobre las esferas de la toma de decisiones en el área, sólo dirigen sus esfuerzos hacia intereses aislados, olvidando que

el desarrollo del cine no puede medirse por el número de películas producidas por año. La crítica es válida, además de para los cineastas, para críticos, periodistas especializados en esta fuente y,

por qué no, al público cuya preocupación pocas veces se ha dirigido a comprender lo que pasa dentro del quehacer cinematográfico nacional.



Mestizo, de Mario Handler.

Caminos, búsquedas y encuentros

El Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica realizado en Caracas en noviembre de 1989, despertó el interés de los sectores vinculados a la actividad cinematográfica —Fomento, Ministerio de la Cultura, ANAC, CA-

VEPROL— ya que, además de permitir la posibilidad de apreciar obras de los países del área, fue el punto de partida para convenios de gran importancia como el de coproducción cinematográfica a nivel latinoamericano y el de la

creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano. Sobre el primero, ya se han realizado algunas películas entre Cuba, España, México, Argentina, Colombia y Venezuela (**Latino Bar**, de Paul Leduc); sin embargo,

el arranque ha sido lento y aún sobresalen las coproducciones con Francia a través de sus Ministerios de Relaciones Exteriores y de Cultura. Sobre el segundo, el poder que detentan las distribuidoras de los Estados Unidos ha impedido que el Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano pueda convertirse en una vía real de intercambio entre las naciones iberoamericanas. En las salas comerciales siguen prevaleciendo la producción norteamericana, mientras que las películas de los países que participaron en el Foro sólo encuentran un espacio en las pocas salas de arte y ensayo que funcionan en Caracas. Con todo, el régimen de coproducción sigue siendo una alternativa para la consolidación de un movimiento cinematográfico en Iberoamérica, que en este año que termina comenzó a dar sus primeros frutos.

Otro aspecto, que si bien se evidenció entre el caos y la desorganización, fue el de las nuevas propuestas cinematográficas que pudieron verse dentro de la realización de la Quinta Edición del Festival del Cine Nacional en Mérida, el cual a pesar de los problemas presupuestarios una vez más se impuso como una confrontación necesaria para comprobar el desarrollo del cine en el país. Películas como **Jerico**, de Luis Al-



El Caso Bruzual, de Henry Ramos.

Joligud, de Augusto Pradelli.



berto Lamata, **Río Negro**, de Atahualpa Lichy, **Tierna es la noche**, de Leonardo Henríquez y **Sherlock Holmes en Caracas**, de Juan Fresán (esta última con su cargamento de errores), hablan acerca de nuevas propuestas no sólo desde el punto de vista técnico y formal, donde además se demuestra una gran madurez, sino en el aspecto conceptual y temático. Ya no se trata de abordar la marginalidad, la delincuencia, la corrupción o la prostitución; sino de penetrar en la realidad histórica para comprender el presente o para comprendernos a nosotros mismos, a través de un lenguaje íntimo, reflexivo y delicadamente depurado.

1990: BUENAS ACTUACIONES PARA LA NOSTALGIA



Cinema Paradiso, de Giuseppe Tornatore.

ALBERTO VALERO

Una constatación resulta evidente cuando se intenta elaborar el balance del año cinematográfico: el extraordinario papel que las salas independientes van desempeñando, cada vez mejor, para horadar ese muro de mediocridad que constituyen los circuitos comerciales que al espectador brindan una papilla insípida y de imposible deglución.

Gracias a la Cinemateca Nacional, el CELARG y la *Margot Benacerraf*, el público de Caracas, que no del país, ha podido enterarse de la vasta diversidad del Séptimo Arte y comprendido, con

amargura, hasta qué punto ha devenido lector de un cine que conoce, solamente, mediante los suplementos de fin de semana o este *Encuadre* heroico (valga al autobombo) de utilidad inapreciable.

En 1990 admiramos ciclos de las cinematografías de Israel, Cuba, Perú, Renania y la Comunidad Europea, mientras las pantallas dejaban filtrar, cuando mucho, una docena de producciones cuya reseña resulta de rigor.

La Pequeña Vera de Vassili Pitchoul y **Haz lo Correcto** de Spike Lee nos colocaron ante dos hechos inéditos. Por un lado la irrupción de la Perestrojka de Mihail Gorbachev en el cine de la URSS, con un tema de la vida soviética donde el acontecer cotidiano es enfocado sin complacencias y a prudente distancia de lo que hasta ahora, acartonado e imbecil, nos sirvió la gerontocracia soviética. Por el otro, un innovador talentoso de apenas una treintena de años, que ha revolucionado por su original tratamiento de los conflictos raciales en la sociedad estadounidense.

El Ateneo presentó, por fin, **La Última Tentación de Cristo**, y los únicos tumultos tuvieron lugar en las taquillas de la plaza Morelos a cargo de miles de aficionados ansiosos de verificar, con sus propios ojos, su fama sicalíptica. ¿Madurez del país o preeminencia de otros factores de presión más inmediata? Lo cierto es que el film de Scorsese pasó más bien sin pena ni gloria.

Injustamente, por cierto, ya que se trata de un enfoque bien diferente de la vida de Cristo, provocador por su criterio original, su penetración psicológica, sus referencias históricas y los brochazos de humor.

Creemos que **Cinema Paradiso** fue la mejor película de 1990.

El joven realizador Giuseppe Tornatore nos sorprendió con esta *opera prima* nostálgica, donde



Mi Pie Izquierdo, de Jim Sheridan.

Haz lo correcto el excelente film de Spike Lee, se mantuvo poco tiempo en cartelera.



el melodrama es sabiamente manejado en un homenaje al cine y a su impronta definitiva en las gentes que en este siglo hemos vivido. El ha recreado en ese rincón de Sicilia a todos los pueblos de la sociedad de posguerra en la que la pantalla se impuso con fuerza avasallante. Su manejo de actores y el cariño por sus personajes permite a Tornatore una pieza conmovedora que, con facilidad, estimula no pocos lagrimeros.

En general, también apelaban al sentimiento las demás buenas películas del año. Todas ellas, sin discusión.

Mi Pie Izquierdo, de Jim Sheridan, se ocupa de un tema delicado ante el cual se reacciona, de entrada, con cierta prevención. Porque son ya incontables los films de calidad dudosa que manipulan las deficiencias físicas o



La Sociedad de los Poetas Muertos de Peter Weir, el film más popular en 1990.

El *Comic* en el cine tiene continuidad con *Dick Tracy*, de Warren Beatty.



los trastornos mentales para trampear con desenlaces usualmente milagrosos donde los ciegos recuperan la visión y los cojos echan a caminar tan campantes.

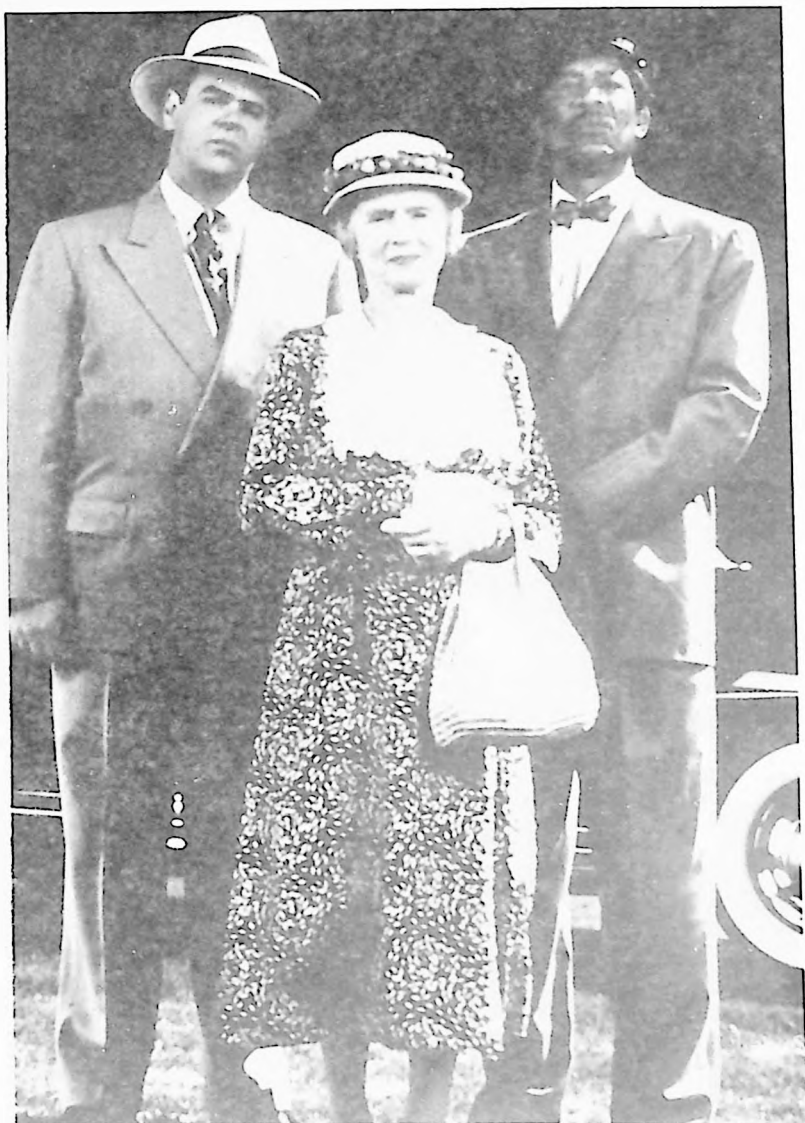
Sheridan sale indemne al desarrollar una historia auténtica a la que pone un gran contenido afectivo. El resultado es una exaltación del amor y la camaradería que alcanzan la proeza de la rehabilitación de Christy Brown, el protagonista, interpretado magistralmente por una de las figuras más interesantes del cine de estos días: Daniel Day Lewis.

Joyas de actuación son las demás producciones. Robin Williams está magnífico en **La Sociedad de los Poetas Muertos**, de Peter Weir, a la que nuestro colega Pedro Martínez consagró una de las críticas más logradas de *Encuadre* a lo largo del año. La pareja de Jessica Tandy y Morgan Freeman hacen de **Conduciendo a Miss Daisy** una pequeña obra maestra en que, en realidad, el espectador es conducido por su director Bruce Beresford al tramado de una relación humana difícil entre dos personajes bien distantes, coqueteando con el melo sin llegar, en ningún momento, a sucumbir a él.

Marcelo Mastroianni y Giulietta Massina están enormes en **Ginger y Fred**, la creación del otoñal Federico Fellini que rezuma evocación desde el mero comienzo que alude a los primeros ensayos de los Lumiere. ¿Y por qué relegar en esta constelación de brillantes actuaciones a Youk, el protagonista de **El Oso**, de Jean Jacques Annaud, film de realización laboriosa con que nos impresionó el autor de **La Guerra del Fuego** y **El Nombre de la Rosa**? Por su ritmo, fotografía, trucaje y el aire risueño de la acción, esta obra merece incluirse entre las más destacadas del año que concluye.

De los estrenos menores hay que citar **Historias de New York** de Allen, Scorsese y Coppola, **La Radio Ataca al Mundo** de Oliver Stone, **El Maestro de Música** de Gerard Corbiau y, como una vuelta más a la nostalgia, la adaptación up-to-date de **Dick Tracy**, que posiblemente por motivos culturales o generacionales, pasó discretamente por las salas venezolanas.

El Oso, de Jean Jacques Annaud.



Conduciendo a Miss Daisy, de Bruce Beresford.

CINE, PETROLEO Y PROFECIA

LA ESCASEZ DEL PETROLEO FILMADO

LUIS BRITTO GARCIA

La economía y la política de Venezuela se sustentan del petróleo. Apenas un puñado de películas nuestras lo toman por asunto. Entre los escasos documentales críticos, **Testimonio de un obrero petrolero**, de Jesús E. Guédez, **Pozo Muerto**, y **Venezuela Tres Tiempos**, de Carlos Rebolledo, y **Mene**, de Leidiri Sierra, Alberto Rubin y Luis Rojas. Entre los largometrajes de ficción, **Maracaibo Petroleum Company**, de Daniel Oropeza, con un guión de David Alizo que sólo de manera lateral se aproxima a la producción petrolera, y **La Hora Texaco**, de Eduardo Barberena con libreto de Ibsen Martínez, un tanto más centrada en la vida de los trabajadores de la industria. **El Escándalo** de Carlos Oteyza toca en forma indirecta el tema, al reseñar la peripecia de los *petroespías*. Seguramente omito títulos importantes: estas cintas no son exhibidas

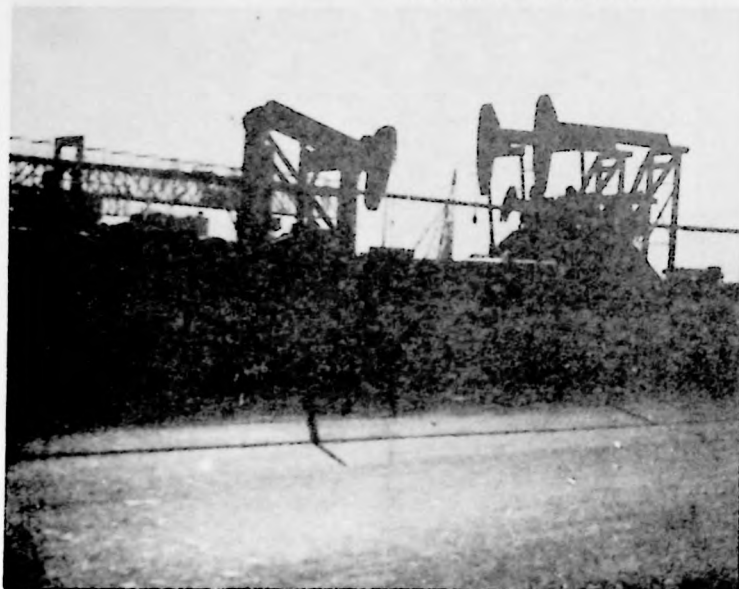
con frecuencia, ni en los circuitos comerciales ni en las salas de ensayo. En la cultura, como en la vida psíquica, las grandes pulsiones son las que menos espacio consciente ocupan.

EL PETROLEO COMO ASCENSION SOCIAL

¿Qué historia nos narran estas escasas cintas de ficción petrolera? En **Maracaibo Petroleum Company**, hay muy poco de Maracaibo y mucho menos de petróleo. El guión de David Alizo nos narra la peripecia de un protegido del cura de la zona, quien con su novia enfrenta los avatares del clientelismo político, el contrabando de licor, y una violencia izquierdista enfocada de manera irreal. Todos estos cauces narrativos, prometedores en sí, se agotan en la anécdota ripiosa de la obrerita forzada por el dueño de una fábrica enlatadora de camarones. Actuaciones y mensaje visual son igualmente pobres: apenas pretenden transmitir desazón por los aprietos económicos de la parejita, mientras, uno supone —porque la película no se muestra— que los hidrocarburos son el peldaño para la ascensión social de otros.

Las dificultades de esta ascensión social se muestran en **La Hora Texaco**, donde el guión de Ibsen Martínez nos muestra algo de los conflictos —preponderantemente sentimentales— de los obreros de la industria, y sigue los intentos de sus hijos de conquistar la capital y, por tanto, el *status* de clase media. Las buenas actuaciones de Rubens de Falco y de Orlando Urdaneta, ajustados intérpretes de una dramaturgia inteligente, nos muestran la pérdida de estas esperanzas. No hay sitio para la jo-

Pozo Muerto, de Carlos Rebolledo.



Tal pregunta la contesta **El Escándalo**, la concisa película de denuncia de Oteyza con guión de José Ignacio Cabrujas. Este último nos revela cómo se abren los caminos de la movilidad social que para tantos permanecen cerrados. Pues el protagonista (Flavio Caballero) aparece fugazmente como ingeniero de petróleos, en melosas cuñas institucionales, para luego embarcarse en una irresistible ascensión que se parece cada vez más



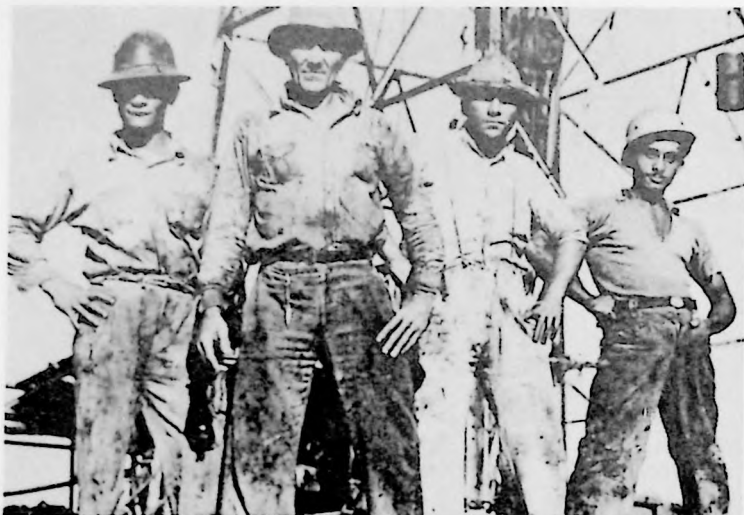
Haydée Balza en **La Hora Texaco**, de Eduardo Barberena.

ven generación que se quedó en el aparato: perdió la épica de la violencia y ahora debe vegetar entre las sobras de los remiendos al sistema y del maquillaje comunicacional. La pareja de hijos de obreros petroleros sigue igualmente frustrada, de trabajito en trabajito y de postgrado en postgrado, preparándose eternamente para un futuro cada vez más remoto. Preferimos el amargo final de frustración y vacío que Ibsen impone en su pieza homónima: en la cinta, para la jovencita se abren esperanzas de integrarse al gran mundo, es decir, a la administración y a los países desarrollados. ¿Pero a cuál precio?

a un interminable comercial de tarjetas de crédito: viajes, apartamentos, barraganas, yates y helicópteros. Y conste que no lo decimos en descrédito de la película: ¿acaso es otra la atmósfera que rodea al petróleo y sus derivados: el poder, la corruptela, el derroche? Oteyza la registra fielmente; Cabrujas demuestra geoméricamente sus mecanismos: el espionaje industrial, la venta de petróleo a precios artificialmente disminuidos, la continua vista a *vuelo de jet* (es decir, desde la cumbre) de una realidad social apenas manifiesta en un paisaje urbano que uno de los actores describe con genial ironía. **El Es-**

cándalo es verídico hasta en la moraleja: la factura a pagar por tanto endeudamiento ético es apenas una fiesta infantil vacía y un efímero auto de detención que culmina en el vuelo liberador de la avioneta que conduce a los petroespías hacia su emperio mayamero. Salvo por las cuñas iniciales, podría tratarse de una película sobre corredores de bolsa en Wall Street o sobre especuladores turísticos en España. En ella casi nada nos aproxima al subsuelo social y geológico de donde mana tanta riqueza. Pero igual de alejados de él están sus usufructuarios reales, políticos y económicos.

microcosmos que refleja las contradicciones planetarias. Si tenemos una Lagunita y una Carapita, es porque el globo tolera la coexistencia de una Suiza y de un Bangladesh. Si nos permitimos desdeñar como tema de lo imaginario el recurso que constituye el eje de nuestra realidad, ello es porque la civilización entera tiene horror a meditar, sobre sus raíces: quizá porque intuye que las mismas se hunden en un volátil y negro vacío.



Testimonio de un Obrero Petrolero, de Jesús E. Guédez.

El petróleo para nuestra ficción fílmica es, entonces, la promesa, la negación, o el cumplimiento de un solo tema: la ascensión social. Con razón la metáfora culminante de Oteyza es siempre la mirada desde las alturas: desde la aeronave o la cumbre montañosa. El petróleo es así, para nosotros, el más entrañable símbolo del vértigo.

La economía, la política y la cultura del mundo desarrollado se alimentan de hidrocarburos. Sólo unas pocas cintas del coloso los eligen como tema. Esto no debe extrañarnos. Escribí hace tiempo un artículo en el que demostraba que *Todo el Mundo es Venezuela*. Nuestro país, que vive de un recurso natural no renovable sin tener alternativas para cuando éste se agote; que tolera abismales diferencias de ingreso; que ha adoptado un estilo de desarrollo predatorio y destructor del ambiente, no es más que un

De allí que toda obra que plantea en imágenes el tema reprimido deba elegir necesariamente un discurso marginal, apartado de las *grandes narrativas* de inspiración realista del discurso cinematográfico en Occidente. Marginal, porque usa géneros desplazados al ghetto, como el suspenso y la ciencia ficción. Y marginal en cuanto al tratamiento, porque el mismo recae indefectiblemente en la estética del grotesco. Como el material de los sueños, el de las cintas sobre el petróleo viene de un subsuelo tenebroso, del cual brotan sólo criaturas monstruosas, signos de un alfabeto alegórico que, una vez decodificado, puede convertir la noche de las alegorías en luminosa combustión.

El Engranaje: Dictadura y democracia petroleras

A finales de los cuarenta escribió Jean Paul Sartre el guión de **El Engranaje**, el cual, hasta donde sé, no ha sido filmado. Lo adscribo, sin más, a mis archivos del Cine Imaginario, donde permanecen tan ilustres piezas de lo jamás rodado como el *Proust* de Visconti o la mayor parte del inconcluso *Quijote* de Orson Welles.

El tema de **El Engranaje** es sencillo. En un pequeño país petrolero, un dictador militar ejerce terribles represiones contra su pueblo para evitar que se interrumpa el flujo de hidrocarburos baratos hacia la gran potencia vecina. Lo derroca (y lo somete a juicio) una revolución democrática, cuyo líder termina ejerciendo terribles represiones contra el mismo pueblo, a fin de garantizar el flujo de combustible barato hacia la misma gran potencia extranjera. Pues la extracción de petróleo, que obliga al hombre a fabricar engranajes, termina haciendo de la Historia un mecanismo: cada vez que un mandatario llega al Palacio de la pequeña república petrolera, el embajador de la gran potencia lo visita para presentarle una amenaza de invasión para el caso de que intente variar las condiciones de dependencia económica y política. Dictador militar y Demócrata Necesario son así muescas de una misma rueda dentada que mantiene funcionando el progreso: o lo que es lo mismo, los intereses de las superpotencias. Idénticos son en su servilismo hacia la metrópoli, en la decisión de sacrificar sus pueblos, con el pretexto de evitar el *mal mayor* de la intervención, en el escape en la embriaguez o en los ceremo-



El Escándalo, de Carlos Oteyza.

niales de la vanidad política, en la persecución de los *subversivos* que quieran alterar el giro de la rueda. Formas políticas y constitucionales son así equivalentes o complementarias: la sucesión de la una y de la otra no son más que fases de un mismo ciclo que, co-

mo el del balancín, sirve para bombear la riqueza del suelo desde los países hambrientos hacia los ahitos.

Que este genial guión no haya sido todavía filmado (¿Cómo no entusiasmó a Glauber Rocha, sa-

bio adaptador de El Diablo y el Buen Dios), nos permite realizar un ejercicio de *casting*, asignando actores y rostros a los papeles del Dictador y del Demócrata, eligiendo escenarios y decorados... No tendremos que ir muy lejos para encontrar las encarnaciones del sueño que Jean Paul Sartre imaginó minuciosamente hace ya cuatro décadas.

El Salario del Miedo: Sangre, petróleo y eficacia

En 1953 Clouzot estrena **El Salario del Miedo**, cinta donde camioneros mercenarios se arrollan unos a otros para cobrar la prima por llevar un cargamento de nitroglicerina hasta un pozo incendiado. Explosivo petróleo, cuyas conflagraciones se extinguen con explosivos. Explosivo escenario: el ambiente es de nuevo la pequeña república latinoamericana, con su consiguiente dictadura y su policía brutal, con sus pueblos llenos de ranchos, sus carreteras destrozadas, sus campos desérticos y hostiles, sus inmigrantes europeos tratando de salir de ese infierno al cual alguna vez creyeron tierra de promisión. Esta es la realidad. La utopía, por la cual los choferes —interpretados por Ives Montand y Charles Vanel— están dispuestos a volar en pedazos, es el regreso a la metrópoli y a su elaborada cultura, simbolizada por el billete de entrada al *music hall* que Montand conserva hasta el final. La historia del petróleo vuelve a estar centrada sobre la rueda: esta vez, las vueltas no hacen girar el tiovivo entre democracia y tiranía, sino que recorren la distancia entre las adolescentes sensuales y harapientas que caen en charcos al correr detrás de los camiones, y las experimentadas batacianas del *Moulin Rouge*, aderezadas con sofisticado vestuario e iluminación. El premio de esta travesía entre Barbarie y Civilización es **El Salario del Miedo**: la paga que se recibe por dejar atrás todos los valores de la civilización, a fin de costear el pasaje hasta la misma.

Pues en efecto, empezando con el de la propia supervivencia, todos los demás valores van sien-

Jean Paul Sartre (Foto: Cartier-Bresson).





El Salario del Miedo, de Henri-Georges Clouzot.

do dejados atrás en el mortífero itinerario de los explosivos. Si los candidatos a conductores empiezan sabotándose entre sí para lograr el encargo, Yves Montand concluirá pasando su camión por encima de su copiloto Vanel porque París, podríamos concluir, bien vale el homicidio de un amigo.

La historia de tal degradación es narrada en dos niveles: en la propia imagen, y en la dosificación del ritmo de ésta. Montand y su víctima dejan de tener apariencia humana, enteramente bañados en la mugre petrolera que hace necesario el sacrificio de toda humanidad a la marcha implacable del camión: en un invertido

bautizo, abandonan toda pureza para acceder a la corrupta excelencia de la eficacia. Pero así como las vidas son sacrificadas al indetenible avance del vehículo, también lo es el film. Con razón dice Manuel Villegas López:

La marcha de este camión constituye la película. Clouzot ha jugado aquí el grand guignol, acumulando los incidentes, accidentes y peligros en una sucesión que busca la angustia demasiado ostensiblemente. Ello resta fuerza e incluso autenticidad a escenas magistralmente concebidas, porque manifiestan su intención de estar situadas para aumentar el efecto anterior.⁽¹⁾

Y sobre el mismo tema declaró el propio Clouzot, que *una vez que mi desglose está bosquejado o terminado, llego hasta a dibujar cada plano importante (...). El diálogo, que tenía tanto espacio en mis primeros films, aquí ha disminuido en importancia. El Salario del Miedo es un film plástico donde el diálogo es sobre todo un fondo sonoro. He buscado un montaje de choques permanentes. Trato ante todo de oponer la luz a la sombra. Esto ha podido llevar a que se me acuse de ser un poco simplista.⁽²⁾*

Tal simplismo, lejos de menoscabar el efecto plástico de la obra, es su clave, y podríamos decir que su fuerza. Thorstein Veblen dijo que la máquina, con su precisión milimétrica, impone al hombre la obsesión con el tiempo y la puntualidad. El atropello de la explotación petrolera no puede tener otro lenguaje visual que el del montaje sincopado, extenuante y conciso del suspenso. Un género periférico, es cierto: pero su energía, como la de los países periféricos, es la que mantiene vivas las grandes metrópolis del cine.

Sombra del Mal: Petróleo, corrupción y civilización

No cometemos ninguna impropiedad si invocamos como demostración estética de lo anterior la asfixiante, sombría, desmesurada *Touch of Evil* (Sombra del Mal) de Orson Welles, que apenas si tiene que ver con petróleo por las expresionistas torres que aparecen en sus secuencias finales. El tema explícito de la cinta es un trivial homicidio por interés: la anécdota profunda, la del desmascaramiento de todo un sistema de justicia brutal encarnado en el policía Quinlan, quien fabrica las pruebas para condenar a aquellos de quienes sospecha. Su proposición visual, es el repulsivo vórtice de mugre material y moral que rodea las grandes cabrias aceiteras: la música rocanrolera del motel de los gangsters o la insistente pianola del prostíbulo de Marlene Dietrich;

(1) Los Grandes Nombres del Cine, T. I., p. 161, Planeta, Barcelona, 1975.

(2) Georges Sadoul: Dictionnaire des Cinéastes, p. 53, Editions du Seuil, París, 1965.

los estancados charcos que debe recorrer el espía, y en los que termina chapoteando la enorme masa del policía herido; los torrentes de basura que un viento agotado apenas agita. Turbio mundo de fronteras. Pero no sólo de las que separan la democracia imperial de la dictadura petrolera o la miseria latinoamericana del cabaret europeo, o la Norteamérica racista del México discriminado: se trata de las más sutiles divisorias entre suelo y subsuelo, entre apariencia legal y fondo corrupto, entre un orden que se revela a la postre más vil que el submundo al cual pretende controlar. Así como la noche llena los cielos, el rezumante bitumen parece anegar los suelos: el brutal policía encarnado por Orson Welles cae en él para agonizar empapado en dos líquidos igualmente viscosos: el aceite, y la sangre de su víctima inocente.

Sombra del Mal (Touch of Evil), de Orson Welles.



En las manifestaciones norteamericanas contra el bloqueo a Irak, un cartelón decía, ingenuamente: **Blood and Oil dont mix** (sangre y petróleo no combinan). Si algo demuestra la visionaria cinta de Orson Welles, es que combinan, más allá de donde lo supuso apenas visualmente la atropellada obra de Clouzot: si el camionero interpretado por Montand muere en el infierno petrolero, devorado por las llamas encendidas en el combustible de su camión, lo hace apuñando en la mano el billete del *Moulin Rouge* que es su entrada hacia la civilización y el paraíso. Welles demuestra, por el contrario, que no hay tal polaridad: que la civilización, y la ley, y el orden, son exactamente tan inmundas y tan corruptas como el aceite que las alimenta. La oposición de *la luz a la sombra* ha sido aquí sustituida por un agobiante claroscuro; el montaje de *contrastes*, por una sofocante ambigüedad, por interminables planos-secuencias que nos acercan y nos alejan de los protagonistas sin librarnos de ellos, como si nos debatiéramos en un pegajoso pantano de bitumen.

Estos líquidos vitales no dejarán nunca de estar enlazados: ni en la realidad, ni en su filmada emblemática. Petróleo y sangre son viscosos, brotan de heridas, tienen la propiedad de encender llamas vitales, y su compleja circulación mantiene funcionando tanto el organismo individual como el de la civilización. Cuando se agotan, la vida termina. Pero mientras que la sangre, rojiza, noble, está a flor de piel, el petróleo, oscuro, profundo, parece una sangre de lo inanimado: en la simbología alquímica correspondería a la fase de la *nigredo*, la obra en negro, esa etapa extrema de la

calcinación y de la confusión de la cual parece imposible el surgimiento de formas más refinadas a partir del caos originario.

Tal discurso no fue bien recibido en Norteamérica. Contratado para actuar en la película, Orson Welles literalmente imploró que lo dejaran también dirigirla y montarla por el mismo salario. Los productores finalmente le arrancaron el montaje de las manos, y vacilaron antes de enviar la cinta a un certamen internacional, pues la consideraron siempre una producción *de segunda*. Ni el premio de Cannes logró sacarla de este estatuto de exclusión. Las verdades más profundas son siempre marginales.

Mad Max: Del suspenso al grotesco

Hasta ahora los guiones y cintas comentados parecen llevar un mensaje bastante definido: el petróleo —y los países que lo producen— son el horror, el desorden, *la falta de códigos*: una turbia mezcla de dictadura política, miseria económica y fealdad estética, a la cual se contraponen el triunfo de los códigos: la resplandiente democracia, la prosperidad y el esteticismo de los países desarrollados. El tremendo poder de desestabilización de la cinta de Welles consiste, en esencia, en penetrar un código con otro y demostrar su potencial equivalencia: si el camionero entrega la vida de sus camaradas y la propia ilusión por el serafico billete del cabaret, en *Sombra del Mal* podemos ver ese empuje de la metrópoli: así como el policía no es más que un criminal, el templo cultural del sexo no es más que un ruinoso burdel de carretera, donde una decadente Marlene Dietrich profetiza el futuro sin lograr salvar a sus consul-

tantes. El submundo visual del petróleo va pasando así de manera inevitable del suspenso al grotesco.

El grotesco es el encuentro fortuito de un viejo código y de los antivalores que lo sobrepasan, sobre la mesa de disección de la historia. Aunque no lo parezca, grotesco y futuro se atraen poderosamente, porque los códigos justamente estallan en las divisiones entre épocas. **Gargantúa y Pantagruel** y **Don Quijote** registran implacablemente el colapso de los códigos de la epopeya medioeval ante el escepticismo y el pragmatismo de la modernidad: sus protagonistas nos resultan grotescos porque exhiben lastimeramente panoplias de signos a los cuales la muerte de toda una civilización ha vaciado de sentido. La ciencia ficción es un campo donde la colisión frontal entre pasado y porvenir propicia este mismo efecto: sólo que en ella la destrucción de una cantidad de pasado produce la materialización de una cantidad equivalente de futuro. Por ello participa de una doble marginalidad: la reservada a la fábula, y la propia de la profecía. De nuevo desde este género marginal, se dirige a la humanidad el discurso más capaz de hierirla en su conturbado centro. Nos referimos a las visionarias sagas cataclísmicas iniciadas a finales de los setenta por el australiano George Miller.

Olvidemos sin pena alguna el primer **Mad Max**, un simple derivativo del film de motociclistas a lo **Hell Angels**, donde hay poco más que violencia por el gusto por la violencia misma. Su excelente secuela **Mad Max II** (1980) parte de un supuesto bastante simple: el petróleo se ha agotado, y con él, la ley, el orden, la belleza, la moral, el desarrollo y otras flores exquisitas que crecen mejor regadas con hidrocarburos. Los más fuertes son quienes pueden apoderarse de las últimas reservas de combustible para merodear por las carreteras entregados al saqueo. En este mundo postpetrolero la vida del hombre, como en la *Guerra de Todos contra Todos* descrita por Tomás Hobbes, es pobre, solitaria, embrutecida y breve.

Esta melancólica fábula sobre el crepúsculo de la civilización alude de manera burlesca a la

aurora de la misma. Un coaligado ejército de saqueadores tienen sitiada a una ciudadela de chatarra donde está el último pozo de petróleo y la última refinería. Los defensores combaten diariamente para defender el combustible que los llevará hacia alguna lejana tierra fértil. Es de nuevo Troya, pero todo parece grotescamente invertido. No se combate por la bella Helena, sino por el aborrecible aceite. Los sitiadores no lucen resplandecientes armaduras artesanales, sino grotescos trajes de combate fabricados con todos los desechos de la civilización industrial. Aquiles y Patroclo no son más que detestables rufianes. Habrá un engañoso caballo, es cierto, pero diseñado por los sitiados contra los sitiadores. A diferencia de lo que ocurre en **La Iliada**, los dioses callan: los únicos milagros disponibles son los de los arqueológicos restos de armas modernas: un autogiro sin combustible, un Magnum 44 con cartuchos inservibles. El Héroe también calla: pero calla porque carece de moral. Los horrores del cataclismo lo han convertido en uno de esos *nihilistas orgánicos* de los cuales tanto se vanagloria la postmodernidad: en un ser aún más vil y solitario que sitiadores y sitiados, a quien la última batalla del crepúsculo del mundo sólo le interesa como un medio para llenar su tanque de gasolina. A diferencia de los héroes homéricos, no lo pierde la *hubris*, la soberbia: el desencanto lo ha aniquilado. Y es de esa desolación que debe sacar fuerzas para dirigir la fuga desde Troya y abrir el camino de los acosados hacia una nueva Roma.

Más allá de la **Cúpula del Trueno**, la secuela de esta taquillera epopeya, lleva a sus últimos límites la sistemática inversión de valores. Sobre el desierto

postpetrolero, ha crecido por fin un retoño de la civilización: **Bartertown**, o Truequelandia, un monstruoso supermercado donde todo contrato es válido porque, al igual que en la postmodernidad, todo valor de uso —amor, poesía, seguridad— ha sido reducido a valor de cambio. Truequelandia, depende también, comprensiblemente, de un doble subsuelo energético y social: el metano producido por los procesadores de excremento de cerdo, y el trabajo esclavo de quienes lo apalean. Y si el subsuelo puede poner en jaque a Truequelandia sometiéndola a embargos de energía. Truequelandia se vengará asesinando a los guardias del subsuelo y secuestrando a sus directores. En el desierto yacen los restos de un gigantesco jet, que ningún poder humano podrá elevar. Sobre su cola, recita desoladas plegarias tecnológicas una tribu de niños desamparados.

Esta dantesca saga del infierno postpetrolero ha sido construida, al igual que su escenografía, reciclando desechos de innumerables obras maestras: son reconocibles temas de **Mono y Esencia**, la genial novela apocalíptica de Aldous Huxley; de **Señor de las Moscas**, de Golding. Están allí el escepticismo sartreano sobre las raíces morales de la civilización, y el apretado suspenso de Clouzot, y la brutalidad policíaca condenada por Orson Welles, y los bárbaros combatientes satirizados por H. G. Wells en su futurística **Things to Come**. Toda obra maestra recapitula y resitúa los logros de sus predecesores. Pero quizá el acierto máximo de George Miller sea la creación de una elaborada estética de la degradación: así como el derroche de los últimos restos de energía fue tomado una vez por civilización, aquí el aprovechamiento de los últimos restos de civilización es tomado por cultura. Los circuitos impresos son utilizados como amuletos; un estereoscopio es visto como libro sagrado; un disco con una lección de idiomas escuchado como oráculo; una ruleta de tómbola divinizada como supremo tribunal, un burdo mercado de salteadores exaltado como progreso, y un asesino a sueldo reverenciado como Mesías. La salida de este laberinto postindustrial es, de nuevo, el hilo de Ariadna: el endeble y rechazado



Mad Max II, de George Miller.

amor con el cual comenzó la historia humana, y que repetidamente evita que ésta termine.

El factor más inquietante de tan coherente pesadilla quizá sea su poder de profecía. En vano George Miller nos presenta en 1980 parodias de las fábulas sobre la aurora de la civilización: en 1990 sabemos que refieren a su crepúsculo. Encendamos el televisor: veremos convoyes de mercenarios atropellándose por rodear con detonantes las mayores explotaciones petrolíferas del mundo y cobrar como salario del miedo la energía regalada a costa de la miseria de los pueblos productores. Miremos los noticieros: veremos de nuevo el fatigoso asedio de Ilión, la salvaje codicia, las elaboradas amenazas de los bárbaros posttecnológicos que presentan como derecho su decisión de masacrar para saquear energía barata. ¿Arderá Troya? ¿Y con ella, otra vez, la civilización entera? **Mad Max** nos representa un

abyecto infierno de energía escasa, donde la única ley moral es la oferta y la demanda y la única santidad la del contrato, por criminal que sea su objeto. ¿Vivimos en un mundo tan diferente? Leamos el **Scientific American** y **The Economist** y enterémonos de que las reservas de petróleo, al ritmo de explotación actual, alcanzan para unas cuatro o cinco décadas. ¿Tiene el mundo desarrollado algún plan para reconvertir sus industrias a una fuente alternativa de energía, distinto del de batallar bestialmente por las últimas gotas de hidrocarburos?

No nos engañemos sobre la trascendencia del problema que plantean **Mad Max II** y **III**. Preguntarse si puede haber valores cuando no hay civilización, equivale a preguntarse si puede haber civilización cuando no hay valores.

Dune: Imperio, Destino y Guerra Santa

No desechemos como casual esta siniestra relación entre trabajos fílmicos datados en 1950, 1953, 1958 y 1980, y la actualidad de 1990. El nimbo profético contagia de manera inevitable el tema de los hidrocarburos. A veces, no es un subproducto del mismo, sino su tema central. Pues al uncirnos al tiempo la máquina no sólo nos hace esclavos de su periodicidad, sino también vigías de su destino.

Dicho lo anterior, no sorprenderá a nadie saber que en 1964 —antes de la Opep, antes de la Crisis Energética, antes de las nacionalizaciones petroleras y antes por supuesto del bloqueo— el norteamericano Frank Herbert inició con **Dune** una pentalogía donde todos estos temas aparecen profetizados con asfixiante y aterradora minuciosidad. Pues **Dune** es un planeta desértico, poblado por nómades creyentes en una religión del destino, y productor de un recurso que hace posible el viaje de las flotas interestelares, y por tanto, la existencia del Imperio. Y por consiguiente, las ingerencias de la política imperial que pretende quitar y poner gobiernos y dinastías según la conveniencia del suministro de sus flotas. Una siniestra vuelta de la tuerca agrava la situación de **Dune**: el recurso que moviliza las flotas del Imperio, el negruzco excremento de Zaid Ulu, el demonio de la arena, al mismo tiempo desata en quienes saben usarlo el martirizante don de la profecía. Esta, que es la cadena que esclaviza al orbe desértico, puede ser la clave de su libertad: pues el mismo férreo destino que atrae hacia **Dune** las ávidas flotas del Imperio, desencadena la furia mesiánica de la Guerra Santa. Los beduinos



Duna, de David Lynch.

del arenoso mundo inician una rebelión para dominar el recurso que fluye de las entrañas de éste, y atraen a la flota imperial hacia la combinada trampa de la guerra religiosa y de la tormenta de arena. No malogrará el placer del potencial lector revelándole las peripecias de este conflicto, en el cual figuran armas tan atroces como seres que *solo son capaces de decir la verdad*, y la proscripción de los artefactos nucleares devuelve su eficacia a las cimitarras y los anticuados proyectiles de baja velocidad.

Hacia 1983 David Lynch filmó una congestionada versión de esta rarefacta narrativa. Una vez más, coexisten en ella las exacerbaciones del suspenso y los horrores del grotesco. De nuevo, la desmesurada preocupación por la eficacia narrativa del film perturba su casi logrado propósito de convertirse en una joya de lo bizarro, equiparable a *Eraserhead* o *El Hombre Elefante*. Pues el método metonímico de Lynch, la reiterada representación de la miseria moral a través de la fealdad física, invade aquí de manera megalomaniaca y total palacios sórdidos, cortesanos abominables, uniformes ridículos, máquinas contrahechas y bestias de abismal deformidad. Si el poder corrompe, todas estas delirantes emanaciones del poder imperial están absolutamente corrompidas: sólo la compulsión de ceñirlos a los apresuramientos de una narrativa fílmica del suspenso les impide alcanzar la estática gloria de la decadencia.

De nuevo, nadie quiso reconocerse en esta enervante alegoría de la derrota de la tecnología por el poder cultural. *Dune* fue un fracaso de taquilla, como lo fueron también en su tiempo las profecías de Casandra, y las de Juan Pablo Pérez Alfonso.

Pero quien profetiza último, profetiza mejor. Abramos los diarios: veremos las flotas imperiales arrastradas hacia la trampa que podría ser... ¿la *intifada* de millones de musulmanes? ¿La recesión que ya, a pocos meses del bloqueo, carcome las entrañas de un sistema cuya "prosperidad" no era más que otro nombre del combustible barato? ¿La incapacidad de comprender los sutiles mecanismos mediante los cuales un pueblo atrasado puede resistir las más brutales arremetidas de la tecnología utilizando los valores de su cultura y su capacidad de organización? ¿La invidencia de pensar que la rebatiña sangrienta por las últimas reservas de hidrocarburos librerá a perpetuidad a la civilización del problema aún no resuelto de sobrevivir sin ellos?

El oro negro ciega infaliblemente a políticos y economistas. A los artistas que saben consultarlo, les otorga el don de la profecía.

SAN JUAN CINEMAFEST 90

Los boricuas como luminarias, nuevamente.

LUIS SEDGWICK BAEZ

Alguien dijo alguna vez que cuando Dios creó el cine, el diablo, por contrapartida, creó los festivales de cine. Sin ánimo de ahondar en la filosofía de esta contundente aseveración, digamos que el 2do. Festival Internacional de Cine celebrado en San Juan de Puerto Rico fue bocado de tentación para degustar, y por qué no, criticar, lo que pasa de nuevo en el panorama fílmico mundial.

Después de los discursos de rigor, un sentido homenaje a la mítica Mapy Cortés, a Gabriel Figueroa, un saludo a la presencia de José Donoso, las miradas se centraron en la figura de Mario Vargas Llosa cuyo film **La Tía Julia y el escribidor** (Gran Bretaña/EEUU) inauguró el Cinemafest 90. El film de Jon Amiel traslada a la Nueva Orleans de 1950 la trama limeña del mundo de las operetas radiofónicas, plasmado con gracia e ironía. Por momentos larga, el desfase realidad-ficción de la época se muestra a veces poco convincente, el film se sostiene gracias a una ágil dirección y diálogos inteligentes. Cuenta con actuaciones de primer orden: Peter Falk como el excéntrico escribidor, Barbara Hershey como la sensual Tía Julia y el carismático Keanu Reeves, lo mejor del film, como alter ego del gran escritor peruano enamorado de su tía. Cinco minutos finales de poesía visual redimen ilusoriamente este film.

Escarbar el pasado como catástris histórica produce necesariamente violencia ciudadana. Tal es el caso de **La chica mala** (Alemania) el último opus de Michael Verhoeven, obsesionado por el período nazi de su país. Basado en una historia real, una estudiante sabihonda (Elena Stoltze) escoge como tema para ensa-



Anne Parillaud en **Nikita**, de Luc Besson.

yo **Mi pueblo durante el Tercer Reich** en su Bavaria natal. No esgrime ningún subterfugio para obtener la información, ya sea la posición de la Iglesia frente al régimen imperante como la cuestión judía. Con toques surrealistas y un enfoque innovador en la puesta en escena, Verhoeven salpica la historia con toques de fino humor (no parece alemán) y mordaz crítica a la sociedad utilizando este pueblito como parábola a cualquier ciudad en Alemania. **La chica mala** obtuvo el premio a la mejor dirección en el Festival de Berlín.

Corazón Salvaje (EEUU), de David Lynch es una elegía a la marginalidad de la vida cotidiana tanto en términos de agresión física como del sentir volcánico de seres atrapados por su entorno. Ciertos toques surrealistas a lo Buñuel, este film polémico y visceral merece un estudio profundo como espejo de nuestro tiempo, amén de una técnica narrativa admirable que por razones de espacio es imposible de explayar. Direc-

ción fluida, diálogos de una crudeza crasa, escenas de violencia casi pornográfica y poblada de personajes que dejarán huella por su idiosincrasia (Diane Ladd, Isabella Rossellini, Willem Dafoe, Harry Dean Stanton). La pareja estelar, Sailor (Nicholas Cage) con su chaqueta de piel de serpiente y mirada ingenua, y Lula (Laura Dern) que anhela trascender la escoria al derredor, forman una simbiosis de tal eroticidad y romanticismo que meses, años después se les recordará por asociación de imágenes, vivencias. La Dern será por siempre identificada como Lula, uno de los caracteres claves que ya forman parte de los anales de la cinematografía americana de los 90.

La avasallante actuación de Krystina Janda que le valió el premio a la mejor actriz en Cannes por **El Interrogatorio** (Polonia) la recordamos sobre todo por habernos deleitado con su presencia en tantos films de Wajda. Aunque filmada en 1982 y prohibida en su tiempo (durante el apogeo de So-

lidarnos), esta película de Richard Bugajski cuenta la historia de una cantante de cabaret que termina en prisión al ser acusada de tener relaciones con un personaje opuesto al régimen stalinista. Film claustrofóbico, de sonidos entre celdas (toses, gritos, cerraduras de puertas que se abren y cierran, golpes contra los barrotes de hierro) es también un testimonio al alma inquebrantable del pueblo polaco y donde la Janda (de mercurial intensidad) encarna este personaje símbolo contra toda vicisitud. Por momentos las situaciones parecen exageradas, pero ¿quién sabe realmente lo que sucede dentro de las prisiones?

Luc Besson (*Subway, Le Grand bleu*) nos sorprende con cada nueva realización. Aquí en *Nikita* (Francia) una delincuente juvenil marimacho (Anne Parrillaud) con varios crímenes a su favor es atrapada y reeducada para servir a su gobierno con los mismos fines. El empleo de la música (Eric Serra), los encuadres angulares de primeros planos, la edición alucinante nos revelan a un Besson en plena forma. Quizás impersonal y de allí su barrera para conmovernos y reaccionar frente a lo que vemos en pantalla esta actitud filmica es posiblemente un signo de la realidad contemporánea. Con Tcheky Karyo (como el agente gubernamental), Jean Hughes Anglade (como el novio redentor) y la presencia de Jeanne Moreau



Viktor Lazlo en *Boom Boom*, de Rosa Vergés.

Las cartas de Alou, de Montxo Armendáriz.



(como una moderna Mr. Higgins-Pigmalión).

Dos glorias de México, una pasada (Sor Juana Inés de la Cruz) y otra presente (Octavio Paz) se juntaron en el último trabajo de María Luisa Bemberg. *Yo, la peor de todas* (Argentina) fue presentada fuera de concurso en el festival de Venecia. Basada en el ensayo voluminoso de Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*, cuenta con un excelente guión de Antonio Larreta (el mismo de *Los Santos Inocentes*, de Camus) y la propia Bemberg. Un film controlado y estático, la fotografía resta parte de la pasión que debería proyectar *Sor Juana...* Pero los méritos del film están a flor de piel por una narración concisa, y la proyección de la que es considerada como la primera feminista de América Latina encarnada con naturalidad por Asumpta Serna. Entre el elenco figuran: Dominique Sanda como la aristocrática virreina, protectora y amiga de Sor Juana, Héctor Alte-

rio como su esposo y Lautaro Murúa como el retrógrado y frustrado arzobispo.

Una de las sorpresas del Cinemafest 90, **Las bodas de papel** (Canadá), de Michael Brault, presente en el podio fue premiada con un caluroso aplauso por un público que llenó la sala. Quizás éste se identificó con el tema del exiliado (¿quién no ha conocido a alguien?) que se traslada a otro país sin los papeles en regla. En este caso es el de un chileno que emigra a Quebec, pero la situación es universal. Film sobrio, bien realizado, de un tempo y una atmósfera inmediata y universal y fotografiada en color pastel (el otoño melancólico de los estados del alma). Manuel Aranguiz es el exiliado y Genevieve Bujold es la profesora universitaria que accede a casarse para ayudarlo. ¿Alguna vez la inteligente Bujold ha estado mal?

Ay Carmela (España), de Carlos Saura, retoma la trama de la obra Teatral de José Sanchiz Santisterra que fuera presentada con mucho éxito hace dos temporadas en el Festival Internacional de Teatro en Caracas. Sicológicamente los personajes y sobre todo Carmela parecen forzados hasta el punto que el desenlace fatal carece de impacto. El público de habla hispana ríe con ganas pero es una risa pavloviana al oír las sandeces dichas con esa peculiaridad propia del español. Por curiosidad observaba en la sala a los asistentes de otras hablas y éstos apenas reaccionaban. Con Carmen Maura y Andrés Pajares que obtuvo el premio al mejor actor en Montreal y presente en San Juan, como la pareja de actores de pacotilla que recorren el país durante la Guerra Civil. Completa el trío Gabino Diego (**Las bicicletas son para el verano**) como el chaval sordo-mudo.

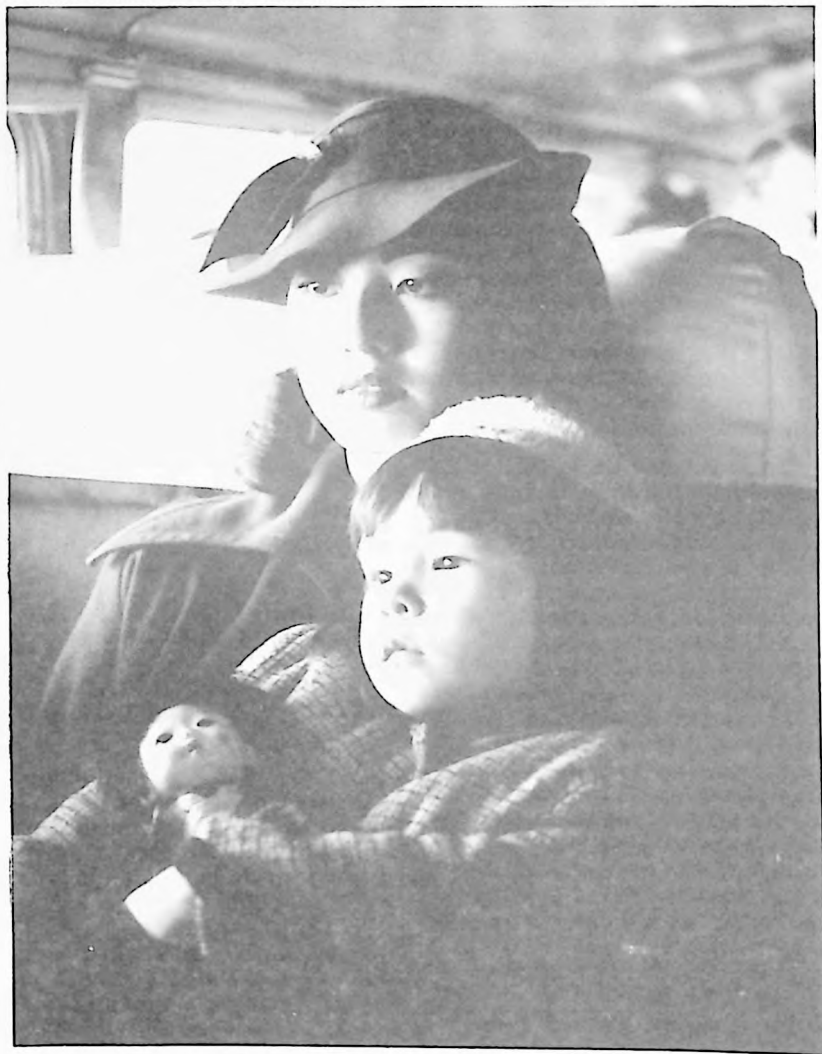
¿Un *Padrino* a la inglesa? No, realmente. Peter Medak basa su film **Los Krays** (Gran Bretaña) en una historia real, la de los gemelos sin escrúpulos (los gemelos Gary y Martin Kemp, del grupo rockero Spandau Ballet) quienes escalan posiciones económicas a través de negocios ilícitos cobijados ingenuamente por su posesiva madre (Billy Whitelaw). De una violencia penetrante, está filmada con fluidez y elegancia y una toma aérea magistral con los blan-

cos acantilados de Dover como trasfondo, es también una recreación de los films gangsteriles de los 50. Uno de los mejores films del Cinemafest.

René Jordan, una respetable crítico de *El Herald de Miami* expresaba con razón que la mayo-

ría de los films nominados al Oscar como mejor película extranjera tratan sobre viejos (**Volver a empezar**, **La fiesta de Babette**). ¿La razón? El panel de votación está compuesto por representantes de la tercera edad. **Vals para Regitze** (Dinamarca) es un caso más. Candidata al Oscar como mejor película extranjera en 1989 es una historia simple sobre vidas ordinarias y realizadas acorde. Una pareja de adultos, ella diagnosticada con un mal incurable pide se festeje una fiesta campestre como si nada hubiera pasado. Su esposo recuerda entonces todo el transcurso de sus vidas desde que se conocieron hasta el presente. Dirigida por Kaspar Rostrup, el uso de los *flashback* podría haber sido mejor utilizado, al comienzo se muestra confuso.

Come see the Paradise, de Alan Parker.



No recuerdo haber visto un grupo de actores tan feos y sin gracia como en este film.

De Dinamarca nos trasladamos a Colombia, a los rancheríos de Medellín. **Rodrigo D** (Colombia) viene precedido de elogios por parte de la crítica internacional. Es una descripción sin tapujos de la delincuencia infanto-juvenil (drogas, robos, asesinatos) y es una lástima que la intensidad dramática no se sostenga pues decae a lo largo de la narración. Lo que impacta es la naturalidad con que los actores se desenvuelven frente a la cámara. El lenguaje es descarnado, amoral y era necesario recurrir al uso de los subtítulos para entender el argot arrabalerero colombiano. El personaje central, Rodrigo D, pareciera querer guardar para sí los comentarios a medida que deambula por el film. Debe ser vista por todos aquellos que ostentan cualquier tipo de poder en las urbes latino-americanas por la inmediatez social circundante.

La muchacha de la fábrica de fósforos (Finlandia) es una pequeña obra maestra de humor acre y condescendiente poesía. Dirigida magistralmente por el prolífico y nuevo prodigio del cine europeo Ari Kaurismäki, de apenas 70 minutos, es un ejemplo del arte minimalista. Ellos bastan para describir los pormenores de Iris, una trabajadora que vive de ilusiones y que es explotada por sus progenitores y por hombres que casualmente cruzan el radio de su vida. Su venganza es inesperada como imaginativa. Las letras de las canciones son clave para comprender los estados de ánimo de Iris. Un film bienvenido y aplaudido.



Ovejas negras, de José María Carreño.

Cinco episodios sobre las vidas de cinco mujeres y dirigidos por cinco directores noveles en su profesión. **Mujer Transparente** (Cuba) posee diálogos, más bien monólogos de penetrante sicología. Es el punto de vista de la mujer, cada una con sus recuerdos, sus añoranzas, sus complejos. Frases como *memoria atávica hacia los hombres, ilusiones que ni siquiera la han hecho feliz, el da-*

ño que hacen las fotografías salpican estos episodios (algunos mal dirigidos, actuados y sincronizados), con el humor insustituible del cubano.

El documental **Habana** (Gran Bretaña) fue personalmente presentado por su directora, la checa Jana Bokova y al final de su proyección (en 16 mm. realizado para la BBC) se convirtió en el film

más aplaudido del festival. A través de imágenes, de diálogos con toda una cornucopia de personajes tomados de la calle, pintores, escritores (unos en exilio), este documental nos enfrenta a una ciudad anémica, dilapidada, cuyos habitantes están sometidos al bozal del miedo. Fue vista en Montreal, el Festival Latino de Nueva York y Telluride, el éxito de **Habana** la catapultó a que se presente en muchos importantes festivales a venir. Realizado con valentía, entremezclando en la narración pasajes de los grandes hombres de pluma cubanos y música típica como antídoto a la depresión insular. Hay una secuencia en la que un grupo musical familiar canta y baila rumba de antología.

Otra realizadora mujer Brigitte Rouan, también presente en San Juan, trajo su primer largometraje premiado en Cannes. **Ultramar** (Francia) es la historia de tres hermanas durante los últimos años del colonialismo francés en Argelia. Retrato intimista pleno de sugerencias, miradas, secretos sobre la siquis femenina de mujeres atrapadas (exiliadas) en un enclave francés en ultramar. Con Brigitte Rouan (también actriz y guionista), Marianne Basler y la incandescente Nicole Garcia (**Mi tío de América**).

Cuando los nacionalismos se exageran la xenofobia aumenta proporcionalmente. Montxo Armendáriz, el vasco realizador de aquél admirable **Tasio** nos llega esta vez con **Cartas de Alou** (España) para mostrarnos las penurias de un inmigrante ilegal africano en la España contemporánea. La historia es fidedigna (puede ocurrir en cualquier lado de Europa y de hecho ocurre) pero Armendáriz lo plasma en forma lineal, convencional. Al intentar elevar a héroe romántico el personaje central (Mulie Jarju, mejor actor en el Festival de San Sebastián) falla por su enfoque un tanto pedestre y manipulado. La novia de Alou (Eulalia Ramón, de presencia encantadora) es un añadido idealista. Una pena, lo sentimos por Armendáriz.

Rosa Vergés, otra realizadora (pues este festival está también dedicado a las mujeres cineastas) introdujo con timidez **Boom-Boom** (España) y recibida con aceptación por su trama simpáti-



Al Diablo la Muerte (*S' en Tout La Mort*), de Isaach de Bankolé.

ca, sin pretensión. Dirigida sin timidez, con sesgos de imitación a lo Almodóvar: tomas de corte publicitario, música años 50 y contemporánea (Antonio Prieto, Gipsy Kings) es una comedia de enredos y podría ser impactante si el personaje focal (la francesa Viktor Lazlo) fuera más carismática. Para colmo aparece doblada, idem con Bernadette Lafont, en rol secundario, quizás para satisfacer a los productores, siendo ésta una coproducción belga. Lo mismo sucedió con Dominique Sanda en **Yo, la peor de todas**: los directores deberían saber a estas alturas la importancia de oír la propia voz de un actor-actriz. ¿Qué sería de Marlon Brando y Jeanne Moreau, entre tantos otros sin su auténtica voz?

Al diablo con la muerte (Francia) es el nombre de un gallo de pelea que debuta en el nuevo film de la realizadora de **Chocolate**, Claire Denis.

Dos negros (Ysaach de Bambo-lé y Alexis Descas) de las colonias francesas viven al margen de la sociedad especializándose en el entrenamiento de gallos de pelea, siendo explotados por un empresario inescrupuloso (Jean Claude Brial) en los suburbios dudosos de París. La Denis filma con mano segura pero los personajes carecen de motivación psicológica y son muchas las interrogantes que nos hacemos del por qué de su comportamiento. Los verdaderos actores son los gallos fotografiados con luminosidad onírica.

En general la programación del **Cinemafest 90** fue de primer orden. Con paciencia, continuidad y publicidad internacional podrá convertirse en algunos años en el Cannes del Caribe.

Deseamos larga vida al **Cinemafest**. La isla se lo merece y nosotros también.

ROMAN GUBERN: EL MELODRAMA SIN PREJUICIOS



Imitación a la Vida, de Douglas Sirk, sinónimo de melodrama norteamericano.

SILVIA OROZ

*Todo melodrama es la historia de una transgresión punida; y la combinación transgresión/punición constituye uno de los motores principales de la industria cultural masiva en las sociedades judeo-cristianas y patriarcales. El género melodramático fue —junto a la comedia—, uno de los pilares para el desarrollo industrial de las cinematografías de Estados Unidos, Europa y América Latina. Douglas Sirk e *Imitation of Life* son sinónimo de melodrama del cine americano; así como Edgar Neville y *Cielo negro* lo son del cine español. El italiano Ricardo Freda, el argentino Luis César Amadori, los filmes mexicanos*

Entrevista realizada en La Habana, durante la 46ª reunión de la Federación Internacional de Archivos de Filmes —FIAF—, en abril de este año.

Las abandonadas y Víctimas del pecado —ambos de Emilio Fernández—, constituyen un universo melodramático excepcional, con sus propias reglas pragmáticas y una total empatía con el público consumidor.

El melodrama cinematográfico, una de las más perfectas expresiones de la cultura de masas, fue el género más amado por el público y más rechazado por la crítica comprometida con la política cinematográfica de autor. A partir de la segunda mitad de los años 50, el cine de géneros es visto como el villano de la película; se lo rechaza fóbicamente y se abandonan las posibilidades metodológicas de su estudio e interpretación.

La teoría cinematográfica iberoamericana tiene en Román Gubern al precursor del intento de asumir un criterio propio para la comprensión de los géneros cinematográficos, y el melodrama en particular. Con una visión despreciada y estrechamente ligada a la historia del cine, Gubern plantea su punto de vista sobre el asunto, abriendo nuevas perspectivas para su análisis.

—El cine melodramático de América Latina, desarrollado por la industria cinematográfica entre los años 1930, 40 y 50, tiene una estrecha relación con el melodrama español; así como la aceptación de un público masivo. El género adquiere también, al asimilarse a Latinoamérica, característica que lo diferencian de su raíz española.

—El tronco en que nace el melodrama latinoamericano es Española, y hay una serie de elementos culturales básicos de la cultura española que se exportan con la conquista a América. Entre ellos el concepto de sexualidad —que

es fundamental en el género—, los roles familiares, el poder fálico patriarcal, que vienen de la España islámica. Durante ocho siglos España fue musulmana, y como es notorio es esa la cultura más machista inventada por la humanidad. Luego, la contrareforma católica asimila ese machismo y lo santifica; momento coincidente con la conquista de América. Los roles sociales y familiares, y los valores del machismo se exportan a través del teatro. Compañías teatrales españolas hacían giras por América Latina con espectáculos dirigidos tanto a un público burgués como popular. El teatro del siglo de oro, Calderón de la Barca y el honor femenino... El teatro popular estaba en el repertorio de Rambal, los melodramas, etc. También se exportaba la novela y la literatura rosa. Esa tradición se aclimata, y la prueba

que hay una continuidad muy grande la suministra un caso ejemplar. Contreras Torres, mexicano, rueda en España en los años 20; Manuel Noriega, asturiano, lo hace en México a principios de siglo.

—También está el caso de Buñuel...

—Es ese el ejemplo que mejor ilustra esta continuidad. En el '35 Buñuel inicia una producción de comedias y melodramas baratos y populares, nada realistas, en la productora Filmófono. Cuando se ven los modelos narrativos, los temas como la madre soltera, el hijo abandonado, el mal padre, desarrollados en ese período, se percibe que son retomados en México en el '46. Además títulos como **Don Quintín el amargao**, que produjo en Madrid en 1935, reaparece en México... Lo que ocurre es que la cultura latinoamericana añade unas connotaciones y adornos diferentes. En primer lugar el público de los años 30, 40, era más primitivo que el español, y por consiguiente todo era más esquemático, la carpintería más elemental. También se incorporaron elementos de tipo indigenista, y el ejemplo más claro es el *Indio Fernández*; quien por una parte recupera la poética plástica de Eisenstein, pero retomando a la vez corrientes indigenistas que existían en la cultura latinoamericana. De esa manera fabrica un melodrama populista e indigenista que en España no existía. En todo caso el equivalente —muy indirecto— del indigenismo latinoamericano sería la española andalucista. Es diferente, pero posee los elementos autóctonos referenciales.

—¿Morena clara está ahí...?

—Exactamente; y hay géneros de melodrama español que se trasplantan tal cual a México. Por ejemplo la llamada comedia cortijera andaluza reaparece en México como la comedia ranchera. Es un traspase de modelos y estructuras narrativas: Es decir que hay un obvio parentesco. España es la

Maria de la O, de Ellas.





Morena Clara, de Florián Rey.

matriz de mitos que al llegar a México, Argentina, Cuba, etc., adquieren elementos diferenciales. Fernández hace un melodrama indigenista; en Cuba se añade el elemento musical y Ninón Sevilla es indisoluble de una cultura musical popular; en Argentina está el tango...

—*Pienso que el melodrama español es más conservador que el latinoamericano; y creo que eso responde a una censura más fuerte. Por ejemplo, el personaje del cura es más frecuente en el cine español que en el latinoamericano.*

—Efectivamente, verás que cuando se funda Cifesa, que es la productora más importante de los años 30 y 40, tiene una política cinematográfica de derecha; es nítidamente conservadora. En los años 30 hay dos productoras im-

portantes: Cifesa y Filmófono, que es de izquierda. Esta última es la que lleva a Buñuel. Esas famosas películas de curas que tú mencionas son de Cifesa, asumiendo clerical. Eso en México no ocurre pues es el país laico de Lázaro Cárdenas. Imagínate que **El agua en el suelo**, que es la historia de un cura joven acusado de tener relaciones con una joven —es una película descaradamente clerical— fue prohibida en México. En el caso de Argentina, pienso que la cultura liberal y masónica, produjo un clima poco propicio para ese tipo de esquemas.

—*La doble identidad también es común en el melodrama español.*

—Un crítico catalán, Pérez Suárez, descubrió que es notable la cantidad de películas, entre los

años 41 al 47, con el conflicto de confusión de identidad. Siguiendo a Krakauer, él sostiene que la persistencia de este tema es una consecuencia, un reflejo de la guerra civil, debido a la inautenticidad y deseos de cambio. Esa situación se manifestaría simbólicamente en ese tema recurrente. Yo discrepo cordialmente y sostengo que eso se debe a la fuerza de la censura en aquellos años, y que por ello los guionistas debían recurrir a clichés temáticos ya probados en la historia de la narrativa. La doble identidad ya está en Lope de Vega, en Molière, etc. Es un tema clásico de probada eficacia. Es el ciclo del hermano pobre tomado por rico, de la chica que es pero no es... Los guionistas recurrían a un recurso aceptado y exitoso de intrigas fáciles. Es evidente que en las películas está lo que se pone conciente e inconscientemente. Como los sueños, los filmes están hechos de material icónico, y este es el lenguaje de los sueños. Con frecuencia lo inconsciente dice más que lo conciente. Por ejemplo en **Belarraz**, cuando el pretendiente de la chica es rechazado, tiene una copita de licor en la mano, e intenta introducir un bizcocho sin conseguirlo. Estoy seguro que el director no lo hizo concientemente, pero está claro que es un dato de una transparencia deslumbrante. No subestimemos los elementos inconscientes, pero veamos el caso de la película más ideológica del cine español, que es **Raza**, con guión de Franco. Ahí el asunto de la doble identidad se genera cuando el personaje no muere en el fusilamiento y cambia sus señas para poder circular. De modo que si Franco, que hace propaganda abierta, utilizó el recurso de la doble identidad falsa, es cuestionable hasta dónde ese recurso es un subterfugio ideológico.

—*También los años 40 fueron los de la popularización del psicoanálisis. Ahí está Hitchcock con **Spellbound**, y los problemas de identidad.*

—Un ejemplo modélico es **Vida en sombras**. Recuerda que **Spellbound** es del 45, y **Vida en sombras** del 47. La película de Hitchcock es la que inaugura la información del psicoanálisis en el cine comercial. España estaba prácticamente aislada del mundo en los años 40, pero aún así Lo-

renc Llobet tuvo la astucia o perspicacia de colocar en su película la crisis de un sujeto que pierde a su mujer en la guerra civil y se siente culpable por ello. Así el personaje de **Vida en sombras** tiene una doble impotencia; la impotencia sexual y la profesional. Como cineasta no puede usar la cámara —ésta funciona como símbolo fálico—. Cuando el protagonista va al cine —que es la pasión de su vida— a ver **Rebeca**, descubre que Laurence Oliver padece un trauma porque perdió a su esposa y está paralizado. La visión del filme le cura la doble impotencia: se liga a la chica y acaba dirigiendo una película. Consecuentemente el psicoanálisis está en el cine español. En relación a los elementos inconscientes del director, el ejemplo de **Raza** me parece luminoso. La historia escrita por Franco es la de dos hermanos separados políticamente. Esa metáfora surge en Es-



Raza, de Luis Sáenz de Heredia.

Don Quintín, El amargao, de Luis Marquina.



paña a partir de la guerra civil; también es un recurso que está en Griffith en **El nacimiento de una nación** y en **Lo que el viento se llevó**. Franco no había visto ninguna de esas dos películas, pero le salió del alma la metáfora de la familia española dividida y desgarrada por la guerra. El tenía un hermano, Ramón, que era masón y republicano; y la película es, de alguna manera, un reflejo sublimado de su problema personal.

—Entre los temas recurrentes del melodrama iberoamericano está el incesto, tratado siempre solapadamente. **María la O** es un buen ejemplo en el cine español.

—El incesto y el canibalismo son las dos grandes transgresiones morales de la humanidad. El incesto ya está en **Edipo** y es normal que siempre aparezca.

La madre de **María la O** era gitana, y el padre payo —transgresión del tabú racial—, por ello otro gitano mata a la madre. El padre mata al asesino y años después vuelve de América rico. María la O no sabe que el hombre rico es su padre, y comienza a despachar a los pretendientes pobres. La mujer se intriga porque con el supuesto pretendiente rico no pasa nada, está demasiado tranquilo. Revelado el misterio vuelve al amor carnal de uno de los jóvenes pobres y se queda con la fortuna del padre. Ciertamente que el melodrama es una derivación de la gran tragedia clásica.

—¿**Sarita Montiel** representa una ruptura osada en relación el melodrama tradicional?

—Los labios, la boca, hacen de **Sarita Montiel** un elemento carnal. Ella hace temas viejos como



Lo que el Viento se Llevó, de V. Fleming.

el mundo pero con un lenguaje nuevo. Además en sus películas aparece el color, que era la novedad de la época. Había una gran osadía erótica en ella.

—Tú has dicho respecto del 'kitsch', que este siempre fue visto y estudiado bajo una visión puritana; y pienso que esa visión es la que incide en el estudio del melodrama.

—Ha ocurrido un desplazamiento clasista del gusto, que se da cuando la burguesía ilustrada se ve amenazada por la invasión massmediática, y se encasilla en una región llamada *alta cultura*. Ahora fíjate que el arte barroco es *kitsch*, y Caravaggio es un bendito *kitsch*. Ese encasillamiento no funciona. ¿Qué hacemos con los Buñuel mexicanos? ¿Cómo calificamos **Susana...** que es un melodrama; cuando la verdad es que es una propuesta subvertidora y transgresora? Por consiguiente el encasillamiento no funciona y deriva de la no previsión, en los modelos estéticos hasta el siglo XIX, de la cultura de masas. En el siglo XX aparece la cultura radiofónica, la cultura icónica de masas, a través de los *cartoons*, de la tira cómica, etc., y como eso no estaba previsto desarmó todo el esquema.

—A partir de la segunda mitad de los años 50, en América Latina se rechazó radicalmente el cine de géneros. Esa desestima no contempló la gran aceptación de público de las comedias y melodramas de las décadas anteriores; ni se preocupó por ver las relaciones establecidas entre cine-público. ¿Ese fenómeno se repite en España con el surgimiento del Nuevo Cine Español?

—Es curioso cuando se ve el Godard o Truffaut de los años 50, que eran enamorados del cine

americano de los grandes géneros, y cuando se los ve hacer filmes cultos de autor. Entonces piensas cómo se explica ese culto al cine de géneros, de buenos y malos, y de pronto esa diferencia con la propia creación. En España algo de eso hay... Y el caso más polémico es Berlanga, cuando dijo: *Somos culpables de haber atacado al cine de Cifesa, cuando la raíz del cine popular estaba ahí. Dijimos que ese era un cine de evasión, de consumo, alienante, cuando lo que el público veía era ese cine. Lo que hay que hacer es retomar esa tradición.* Y eso es lo que Berlanga está haciendo, porque su obra está encaminada por ahí. Es bueno saber ese ejemplo, porque él, que hizo **Una pareja feliz**, y satiriza junto a Bardem el cine de estudios, el estilo Cifesa, vio que lo que la gente veía era ese, y no el cine intelectual que él hacía. Curiosamente, la película del Nuevo Cine Español que desde el punto de vista comercial mejor funcionó fue **La tía Tula**, que retoma claramente los elementos del melodrama. El filme habla al público femenino en un lenguaje —evidentemente que con más altura— generado en el melodrama... Te voy a hacer una confesión que nunca hice... Cuando Umberto Eco fue a España, en el año 65 ó 66, a participar de unos coloquios con un tema muy de aquella época: *Arte y Vanguardia*, yo le mostré **La Tía Tula** y una



La Tía Tula, de Miguel Picazo.

Esa pareja feliz, de Luis E. Berlanga, sátira al cine de Estudios estilo Cifesa.



película experimental que había hecho un arquitecto, lo hice con la intención de polemizar sobre las cuestiones del arte popular y de vanguardia. Recuerdo que Umberto dijo: *No, no, no, la novedad no está en esta cosa pedante, con espacios en blanco... La novedad está en La Tía Tula.* Fíjate como una mirada distante, no comprometida con las luchas intestinas del cine español, veía con lucidez **La Tía Tula**, y no que un arquitecto usara la pantalla cuadrada, con espacios en blanco, etc. Con perspectiva ves que **La Tía Tula** tenía razón.

JERICO

PRIMER LARGOMETRAJE DE LUIS ALBERTO LAMATA



Jericó, de Luis Alberto Lamata.

PABLO ABRAHAM
CARMEN LUISA CISNEROS
FOTOS: JULIO ROMERO

LUIS ALBERTO LAMATA siempre se interesó en el cine y la televisión, a pesar de haber decidido estudiar Historia en la Universidad Central de Venezuela —carrera todavía por concluir—. No obstante su corta edad, 31 años apenas, el desempeño de Luis Alberto Lamata en el medio audiovisual ha sido destacado. Se acerca al cine por primera vez con el largometraje documental **Amazonas, el negocio de este mundo**, dando asesoramiento a su realizador Carlos Azpúrua. Luego, más directamente, participa como co-guionista y asistente de dirección en el film **Profesión Vivir**, de Carlos Rebolledo. Paralelamente a su actividad dentro de la televisión, en donde actualmente es director de telenovelas, realiza dos cortometrajes: **Félix o ¿sabe usted cuánto gana un cajero?** (1984) y **Un día de éxito, ¡por favor!** (1987), ambos trabajos reconocidos con sendos premios del concurso CONAC "Jóvenes Ci-

neastas". El estreno de **Jericó**, su primer largometraje, nos permite depositar esperanzas en este talentoso realizador

¿Cómo te sientes con el suceso que ha sido tu película dentro del V Festival de Cine Nacional?

Muy satisfecho porque se cumplió, de alguna manera, parte de la razón por la que uno hace cine que es comunicarse con el público, y no hablo por mí solamente, sino por todo el equipo, el gran reto era terminar la película, ustedes lo saben, fue un proceso muy difícil y complicado y temíamos no terminar.

Por lo ambicioso del proyecto...

Sí, y además de eso nos tocó un momento muy difícil en el cine venezolano. Cuando nosotros rodamos a comienzos del 88 inmediatamente vino la subida de precios y de hecho en más de un año no se hicieron largos hasta que Román Chalbaud rodó **Cuchillos de Fuego**. El panorama de nuestro cine cambió totalmente y los costos se quintuplicaron.

Jericó nos recuerda Caminos de Libertad de Ramón Díaz Sánchez. ¿Te inspiró ese cuento el argumento de la película?

Caminos de Libertad, recoge al personaje histórico que es Francisco Martín quien participa en una expedición de Ambrosio Alfínger y ese personaje está recogido por varios cronistas; fundamentalmente todo nace de un trabajo que hice en la universidad donde busqué distintas fuentes de este personaje, que son Fray Pedro Aguado, Oviedo y Baños y otros. De ahí se inspiró Ramón Díaz Sánchez, pero yo no quería hacer la película de Francisco Martín porque en el fondo es mucho más personal, no es una

película histórica. No estoy tratando de hacer un retrato de la historia de Venezuela. Estoy contando un drama que en primer lugar es un drama personal y que por razones muy particulares ambienté en ese siglo.

Es por eso que en los créditos no aparece ninguna referencia a estos trabajos históricos.

Sí, porque de hecho Francisco Martín no era fraile y considero que ese personaje da para una hermosa película. Como también el personaje de Martín Tinajero y muchos frailes que estuvieron en la conquista.

¿Cómo ves al protagonista de Jericó con respecto a los personajes centrales de tus dos trabajos anteriores?

Fue otro director el que me lo hizo ver, le di la razón porque en mis tres películas siempre hay un personaje central que está en todas las escenas y no me había dado cuenta. Creo que no me gustan las subtramas, de hecho, Santiago está a lo largo de todo **Jericó** menos en la escena previa a la del canibalismo y en la de la hermana, pero siempre está presente de alguna manera. Luego en los dos cortos se trata de personajes muy distintos, tanto en **Félix, o ¿sabe usted cuánto gana un cajero?** y **Un día de éxito, por favor**, eran personajes ligeros y era en tono de comedia aunque siempre tocaban puntos más o menos dra-



Luis Alberto Lamata (Foto: Alejandro Toro).

Jericó, de Luis Alberto Lamata.



máticos. Mientras que **Jericó** es mucho más denso por la historia que está contando, no porque tenga predilección por esas historias sino porque quedó así. Uno no puede saber exactamente por qué las cosas agarran el camino que agarran.

¿Cuál fue el presupuesto para la película?

El presupuesto inicial que nosotros vimos apenas si rozaba los cinco millones de bolívares y ese presupuesto para aquel momento era holgado. Foncine me dio entonces dos millones y el resto había logrado reunirlos, pero inmediatamente los costos comenzaron a subir y el costo actual de la película es de diez millones. Ese costo es muy relativo porque corresponde a un rodaje hecho hace 2 años, pero hoy una película como esa no se hace con menos de veinte millones. De esos diez millones, Foncine me dio tres.

Pocas películas como Río Negro, por ejemplo, han contado con mucho más presupuesto para su realización. Los cineastas venezolanos se quejan de no tener el dinero suficiente para hacer el cine de calidad que ellos quisieran. Vemos que tú contaste con pocos recursos y salió una obra bastante decente.

Creo que no hay garantías, se cita el ejemplo de **Río Negro**, pero pienso que el sueño de Atahualpa Lichy era ése y él necesitaba esos recursos y me agrada de **Río Negro** esa cierta espectacularidad. Si a otra persona se le ocurre una película menos complicada necesita menos recursos. En Latinoamérica no hemos aprendido a adaptarnos a nuestras dificultades, siento que hay un poquito de Quijotes en todos nosotros y nos enamoramos de un sueño muy caro y enseguida lo empezamos a pujar un poco, también es mi caso porque al terminar de rodar no tenía recursos puesto que por más sencilla que tratamos de hacer la película había cosas difíciles de manejar, además era una obra prima y faltaba la experiencia en términos de manejar esos recursos complicados y escenas tan difíciles. En algún momento de la película el fraile abandona la expedición y se va con otros tres en la curiara, tengo que confesar que esa fue una necesidad, ya presupuestariamente no soportábamos el peso de la expedición española, ésta tiene dos grandes secuencias y listo, el fraile huye en una curiara.

¿Cuál fue tu mayor reto en el rodaje?

Hacer creíble la comunidad indígena.

Con nosotros trabajó a tiempo completo durante seis meses una antropóloga que es Diana Vilera. Diana es la primera persona que hace una gramática de la comunidad Hoti del Territorio Federal Amazonas y esos estudios que ella realizó nosotros los aplicamos a la película. Los actores están hablando realmente Hoti, yo no quería que la película sonara falsa cual película de Tarzán. Los actores durante meses aprendieron el idioma, nos ayudó la comunidad Kariña que también aparece en la película. No quería que los personajes principales lo hicieran indígenas. La imagen que quería en la película es inspirada

en las culturas Hoti, Yanomami y Panare. Quería hacer una síntesis de esas tres culturas, aunque históricamente las expediciones españolas nunca llegaron hasta abajo en territorio Yanomami, sentí que para nosotros la referencia indígena más fuerte es la Yanomami y nosotros no podemos hoy reconstruir una comunidad indígena del siglo XVI, tenemos que inspirarnos en las referencias concretas de lo que queda, entonces hicimos un poco esa síntesis junto con Diana e inventamos esa comunidad. Si algún antropólogo la ve, obviamente va a encontrar las costuras.

Yo te puedo decir que la viviente es Panare, el maquillaje Yanomami y la lengua es Hoti. No quería trabajar con indígenas auténticos porque lo sentía como una manipulación. Ellos no tienen conciencia de lo que implica todo esto en términos ideológicos y del tema que estás contando. En

términos de la comercialización de la película entonces hubiera sido impactante tener un Shaman de verdad, pero a pesar que ellos suelen ser hombres muy cultos, no tienen idea de lo que es una película y cómo saber si él está de acuerdo con la historia de ficción que yo estoy contando que al fin y al cabo es mi película y es mi drama.

Además corrías el riesgo de no obtener el resultado deseado y un actor, por el contrario, es manipulable.

Pero el riesgo con el actor era que se sintiera actor y se perdiera la verosimilitud. Cuando me senté con Diana Vilera a evaluar las dos posibilidades nos dimos cuenta que las dos eran igualmente riesgosas. Pero con los Kariñas es distinto porque ellos están más aculturizados. Aunque defienden su cultura, su lengua, pero conocen esta sociedad.

Nos gusta la autenticidad, pero hay un plano hacia el final de la película donde aparecen unos indígenas con guayucos como bikinis. ¿Qué pasó ahí?

Es que el guayuco Panare parece un bikini. Son guayucos reales.

Pero hay un corte porque siempre están desnudos hasta ese momento y eso distrae y rompe de alguna manera la continuidad.

También lo pensé, pero la antropóloga me convenció de que

Cosme Cortázar es el fraile Santiago.





Luis Alberto Lamata (Foto: Alejandro Toro).

estaba bien así y me lo demostró, quería que se recogiera la convivencia en el caso de los Yanomami y de los Hoti y ellos suelen ir en guayuco, hay mezclas. No quise uniformarlos ni que parecieran salidos de un Departamento de maquillaje.

Cuando llegas a la comunidad indígena la película se vuelve más descriptiva que narrativa, es decir la anécdota pasa a un segundo lugar. Según declaraciones tuyas hiciste un tratamiento especial de fotografía en toda esa secuencia.

Andrés Agustí (Director de Fotografía) y Carlos Tovar (Cámara) me ayudaron mucho para lograr que la parte española tuviera una textura distinta a la parte indígena. La primera está un poco más elaborada con trabajo de filtros, de encuadres más forzados, se buscan composiciones un poquito más dramáticas, la fotografía en interiores se trabajó

simulando luz de velas o el fuego, la parte de la selva con los españoles se hizo con noche americana que la hace ver azulosa a propósito, pero cuando entramos en la parte indígena queríamos que se viera muy documental, entonces trabajamos con una fotografía bastante limpia, solíamos usar cámara en mano y tratamos de darle esa textura documental.

Esa autenticidad está lograda. Claro que es una película de ficción pero es nuestra historia también y nos sentimos reflejados en ella y ese cuidado por los detalles le da a uno la reafirmación que lo recreado pertenece a un pasado real, a pesar de que no se menciona en ningún momento ni el lugar ni el país.

Efectivamente y lo hice a propósito, tal vez por haber estudiado historia, como una manera de decirle a los colegas historiadores o antropólogos cuidado con ver la película como un ensa-

yo. Si hubiera querido hacer una tesis sobre la historia escribiría un libro y no haría una película. Sin embargo, el trabajo de dirección de arte de Aureliano Alfonzo y la escenografía de Marietta Perroni trataron de hacerlo muy verosímil, —la vivienda que se construyó es una vivienda Panare como la hacen ellos—, para que la cámara pudiera moverse libremente y para que los actores se ambientaran y aprendieran a caminar, a pararse, a tomar agua y a pensar como unos indígenas.

¿Cuánto duró ese trabajo con los actores?

Alrededor de seis meses trabajando con la antropóloga. En la mañana estudiábamos la gramática, estudiábamos costumbres y por la tarde yo ensayaba con ellos, ella también asistía a los ensayos para corregir cualquier cosa, como por ejemplo cómo colocar los dedos para agarrar un recipiente para beber, y después nos fuimos a vivir al Shabono —yo le pedí a Aureliano que lo hicieran antes del rodaje— y sin cámaras ensayamos todos los días. Aprendieron a caminar descalzos sobre la tierra y se sintieron cómodos, especialmente estando desnudos tanto actores como actrices y no se sintieron grotescos ni se limitaron.

Uno de los aciertos de la película es ese respeto al cuerpo desnudo, sin insinuaciones de mal gusto. Todos van desnudos, pero tú como espectador respetas esa manera de ir vestido. Esa desnudez es la misma digna desnudez de un Yanomami. Y que un grupo de caraqueños te lo haga creíble es un logro.

Una de las actrices decía que de niña la llamaban indiecita y que ya en su adolescencia se ponía rollos en el pelo para rizárselo tratando de no verse tan indiecita. Con el proceso de la película ella siente que se ha reivindicado ante sí misma, que se encontró con unas raíces que había perdido.

¿Cómo escoges a Cosme Cortázar?

Tenía una idea del fraile que no era Cosme, porque los frailes que enviaban a América eran de cierta edad y experiencia y de fe muy probada. Hoy día no me puedo imaginar la película sin Cosme.

La película atravesó problemas que impidieron su postproducción y tenemos entendido que no filmaste todo lo previsto en el guión.

La decisión de no rodarlo completo la hice antes del rodaje. El guión obtuvo el premio de Foncine y recibió un crédito, pero cuando nos sentamos para hacer el último presupuesto hice un corte en el guión, el cual tenía una estructura de cinco actos, pero después quité el último y lo dejé en cuatro. Cuando la rodamos yo sabía que tenía que parar al final del rodaje. Guardé las latas en un armario y dirigí la telenovela *Señora*, nueve meses después fue cuando pude comprar el material magnético y quedamos con muchas deudas de alquiler de equipos y otras.

Como director ¿qué piensas de la película, qué le agregarías hoy?

Muchas cosas. No soy el mismo de dos años atrás y en términos de oficio tampoco. Entre uno y otro trabajo hice como 500 horas de televisión y ésta te da un oficio y una posibilidad. Entre rodar y terminar esta película hice dos guiones de largometraje, es decir hay una cantidad de vivencias que le hacen a uno transformar la manera de ver las cosas. Cuando estrené la película no me gustó. La vi desde la cabina de proyección, estaba muy nervioso para verla en la sala, además había gente muy importante para mí y esto me creaba una carga muy especial. A ellos les gustó pero a mí no. La misma impresión la tuvo Mario Nazoa quien fue el sonidista y editor de la película. Ambos le vemos muchas costuras de tanto verla y dejarla y retomarla de nuevo. Lo cierto es que está contado un drama que yo no sé si contaría hoy de la misma manera.



Luis Pardi en su última actuación cinematográfica.

Parece que la película tiene dos finales, sin embargo en el libro de Díaz Sánchez él se queda con los indígenas. ¿Cómo decidiste ese final?

En la historia de Francisco Martín en la cual me inspiré de alguna manera, pero no es la historia que cuento, él es capturado por los españoles y se regresa con los indios. Eso ocurrió varias veces. Díaz Sánchez corta la historia en un punto. La historia era que lo volvían a agarrar, se volvía a escapar hasta que finalmente se lo llevaban a España. Alguien afirma que finalmente quedó como un mendigo, como un loco, en las calles de Coro.

En el caso de mi personaje yo sentía que hubiera sido falso que en el momento en que él se incorpora a bailar como indígena la película terminara, puesto que él no es indígena. Y hay gente que ve los dos finales en el momento del

encierro y ve ese pájaro que simboliza muchas cosas. Pero para mí era importante dentro del drama de ese personaje llegar al punto donde el encierro era voluntario. El llegó a Las Indias con un proyecto ideal, con una utopía muy bien armada, no nos olvidemos que el siglo XVI es el siglo de las utopías. América era una tierra que se prestaba para esos sueños, no es casual que en esos años se escribiera el libro *Utopía*, de Tomás Moro. Pienso que Santiago al final reconoce trágicamente que no hay paraíso más perfecto que el que pueda soñar y casi voluntariamente decide encerrarse y alejarse de la sociedad.

Y enloquece...

Yo no diría que enloquece. Hay un momento en que él dice que ha perdido todo menos la razón y justamente ese es su problema. El ha perdido sus sueños, su familia, su identidad, sus objetivos

en la vida; no le queda nada y está consciente que eso ocurre, tan consciente que puede escribir un diario.

¿Por qué utilizaste la voz en off?. ¿Para resolver problemas narrativos?

Les voy a responder como espectador. Me gusta que las películas me sorprendan. Pienso que no todo debe estar hecho según el manual. Eso no me preocupa. Para mí era importante la voz en off. Como era un fraile, un personaje muy hermético, yo sentía que había muchas cosas de su mundo interior que podían no quedar plasmadas en la película, por abstractas justamente. Para mí cortar cincuenta minutos de diálogos en la parte indígena de la película era un reto interesante y allí no hay voz en off, porque era el disfrute de contar la historia sin interferencias del castellano. Pero hay otros momentos de la película en los que sí necesitaba

el recurso de la voz en off. Siento que está de moda decir que la voz en off es un estorbo porque el nuevo documental de los últimos quince años ha prescindido de este recurso, cosa que es interesante, pero la voz en off en sí misma no la podemos negar. Siempre tuve dudas y en algún momento lo confesé también. De repente me acordé de **Apocalipsis ahora**, de Coppola y **La otra mujer**, de Allen, que utilizan la voz en off y son tan diferentes entre sí, sin embargo ambas tienen algo de Conrad.

Quise que el diario lo leyera otra persona y que fuera la hermana. Siempre me lo imaginé así. Tal vez porque esa imagen típica del hombre escribiendo su diario en la celda a mí me aterraba. Yo no quería explicar ni cómo el diario llegó a la hermana ni cuándo escribió el diario.

¿Cómo fue la selección del equipo técnico?

El equipo técnico es de gente que ya había trabajado conmigo, en mis cortos anteriores o en largos donde yo había trabajado. Hay gente maravillosa con la que quisiera seguir trabajando como Andrés Agustí, Carlos Tovar, Henry Guerrero, el foquista; Misa-el Velarde, el maquinista, porque además fue un trabajo colectivo. Ahí hay planos que si yo dijera que se me ocurrieron a mí sería mezquino. Uno de los planos que más me gusta fue una sugerencia del maquinista y siempre en un clima de mucho respeto a pesar de las condiciones tan duras que soportamos. Y lo mismo puedo decir para el resto del equipo que trabajó con tanta mística. El maquillaje es de Rumaire Mursi y de Chacha Zamora, excelentes profesionales que hicieron una larga investigación sobre el maquillaje de los Yanomami. En la escena del duelo tratamos de ser bastante documentales. Pero, aparte de que me encantó, es que detrás de esa costumbre Yanomami de pintarse esas lágrimas negras hay una sensación de drama.

¿Cuál es tu próximo proyecto?

He escrito dos guiones para largometrajes, uno más elaborado que el otro. Quiero tomarme un tiempo para decidir cuál realizar primero, ambos son historias de época, la primera sobre la Guerra Federal, la otra es una historia más contemporánea.

Jericó, de Luis Alberto Lamata.



ALBERTO VALERO

Un Visconti Inédito

La retrospectiva que el National Film Theatre de Londres organizó en el otoño en homenaje a Luchino Visconti, ofreció a sus admiradores un manjar sorprendente: *Tosca*, una obra que se pensaba destruida e, incluso, inexistente.

Tosca debió ser dirigida en 1938 por Jean Renoir, con quien el joven Visconti había colaborado en plan de asistente ad-honorem en *Los Bajos Fondos* y *Un Paseo en el Campo*.

El trato con el maestro había curado a Visconti de sus simpatías fascistas y la temporada en París le provocó, en cambio, un viraje hacia la izquierda.

Ocurrió entonces la invitación de Mussolini para que Renoir filmase en Italia, como una hoja de olivo que el Duce tendía a Francia para alejarla del bloque enemigo. Y fue así como, de la mano de Renoir, Visconti llegó a Roma, para ofrecerle sobre todo su erudición artística, en un film que el director francés imaginaba como una denuncia velada contra el régi-

La filmación de *Tosca*.



Luchino Visconti.

men, mediante el guión del alemán Carl Koch, que había sido amigo de Bertolt Brecht y Kurt Weill.

Renoir quería llenar las calles con multitudes vestidas a la usanza de 1800, pues ambicionaba *dar la impresión de que el cine existía ya en los tiempos del Directorio y presentar a Roma como si se tratase de un documental filmado entonces*. Vale decir, lo que Visconti haría un cuarto de siglo más tarde en *Senso*, una de sus piezas magistrales.

El inicio de la guerra interrumpió los planes. Renoir tuvo que abandonar Italia, y Visconti asumió el comando de una *troupe* donde destacaba Michel Simon, para redondear una película que siempre tuvo en poca estima por considerarla de baja calidad.

Fue otra de las iniciativas de las Comunidades Europeas para impulsar este género cinematográfico en el que siempre se destacó el Viejo Continente. De hecho, quizás el primer dibujo animado o *cartoon* fue realizado por el francés Emile Cohl en 1908 y, sin embargo, nunca se logró el éxito comercial de las películas estadounidenses o, en fecha más reciente, del Japón.

Narcomedellín

Sólo tres de las nueve estrellas viven todavía, titula *Newsweek* un reportaje sobre **No Futuro**, quizás la primera película colombiana que centra la atención en el problema del narcotráfico en Medellín, la capital por excelencia de la droga en el hermano país.

Víctor Gaviria, su autor, concluyó el rodaje en 1986, pero por dificultades financieras y conflictos con las cadenas distribuidoras, fue sólo a fines de 1989 cuando el valiente film llegó a las pantallas, y, en Cannes este año, se erigió en la única obra en lengua castellana de todo el festival.

Gaviria se concentró en los barrios marginales de Medellín y sus héroes son nueve sicarios, el término que se aplica en Colombia a los jóvenes asesinos a sueldo que igual secuestran a un poderoso industrial que ametrallan a los candidatos presidenciales, sean éstos conservadores o liberales.

En Gilles Jacob, el director de Cannes, **No Futuro** despertó reminiscencias de **Los Olvidados** de Buñuel, excusando fallas técnicas que no opacan el valor de denuncia de un drama que adquiere dimensión especial cuando comprendemos que Carlos Restrepo, su personaje principal, y cinco compañeros, cayeron abatidos por la mafia desde el final del rodaje en diciembre de 1986.

Se animan los animadores europeos

En Lanzarote, Canarias, se dieron cita hace un par de meses los ejecutivos de más de treinta canales de TV europea para pasar revista a la producción de dibujos animados.

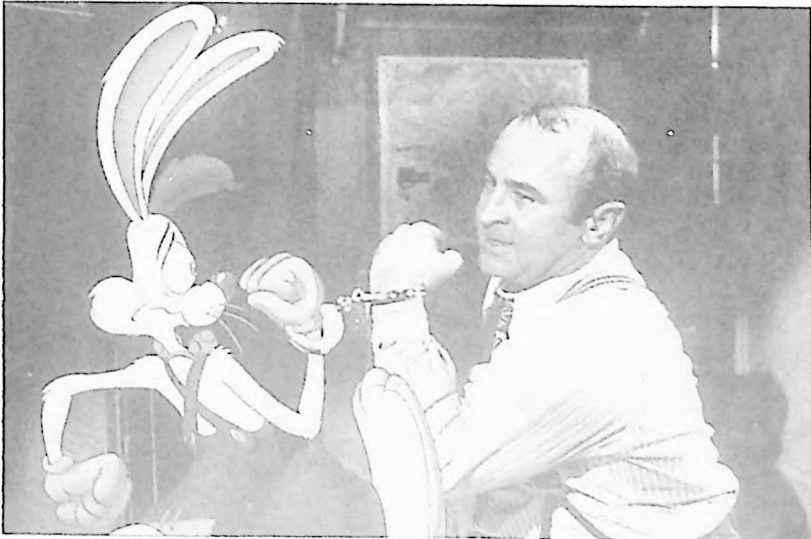


Víctor Gaviria, director de **No Futuro** y sus principales actores.

¿Por qué? Tal vez por la escisión que sucedió en los años 20 entre la escuela de Walt Disney y el estilo europeo. De un lado el pato Donald, en una cadena de aventuras hilarantes aunque ordi-

narias; del otro, producciones esmeradas, de exquisita factura, que lamentablemente dejaban imperturbables a la audiencia infantil que prefería los coscorrónes de Mickey Mouse.

Roger Rabbit: un producto europeo.



La situación se complica aún más cuando Japón echa 25 mil realizadores a la competencia, con muy bajos costos, para encandilar a los millones de muchachitos que hora tras hora permanecen hipnotizados ante la pantalla pequeña.

Y para responder al desafío, la Comunidad Europea patrocina el llamado *Proyecto Cartoon*, con presupuesto de 325 millones de dólares en un plazo de cinco años, para apoyar a los creadores de dibujos animados y, en lo posible, superar la presente coyuntura desventajosa, cuya máxima expresión la constituyó en 1989 el que de once mil horas de exhibición apenas 350 fuesen elaboradas en los doce países de la Comunidad.

No es que falte el talento. ¿No fue acaso *Roger Rabbit* filmada en Inglaterra? Sólo que se requiere un trabajo más estrecho entre los artistas y el establecimiento de grupo como, por ejemplo *E Toons*, que reúne estudios de Berlín, Londres y París.

La caída del Muro y la ampliación del ámbito europeo ha de tener favorables repercusiones en esta búsqueda de la Comunidad, al facilitarse el contacto con los tradicionalmente famosos estudios de Lodz, Bielsko Biala y Varsovia en Polonia, y sus socios en Checoslovaquia, Bulgaria y la Unión Soviética.



Idrissa Ouédraogo.

¿Conoce usted a Ouédraogo?

Seguramente, no. Y al ritmo decadente de la exhibición fílmica en Venezuela es posible que la obra de este realizador de Burkina Fasso, la antigua Mali en el África Occidental, nunca llegue hasta nosotros.

En un Continente que ha producido artistas de la talla del senegalés Sembene el nombre de Idrissa Ouédraogo se escucha cada día más mientras sus películas cosechan todos los galardones internacionales.

En 1989 fue *Yaaba*, la historia de una anciana en un villorio del Sahara que es marginada por su presunta brujería; y este año *Tilal* representó a toda África en el festival de Cannes.

Un extraordinario reconocimiento al artista de 36 años, nacido en un pueblito próximo a Ouagadougou, la capital de Burkina Fasso, que cuenta ya en su haber ocho películas, tres de ellas de largometraje.

¿Conoce usted a Idrissa Ouédraogo? ¿Traerá alguna vez el Ateneo o la Cinemateca Nacional sus películas ya consagradas?

NOTICIAS DE LA ACTIVIDAD FOTOGRAFICA EN CARACAS

MARIANA FIGARELLA



(Foto: Ramón Grandal).

Décima
Exposición
Anual
del Libro
Ilustrado
1989

10

Biblioteca
Nacional
Nueva Sede
Caracas
Venezuela
1990

La fotografía ocupó este año que finaliza una posición significativa dentro del mundo de las artes visuales. A lo largo de 1990 se registran numerosas exposiciones tanto en museos como en galerías privadas. Las publicaciones periódicas (diarios y revistas) han cedido grandes espacios a la nueva crítica fotográfica. Se han producido opiniones, discusiones, polémicas de bajo tono, o profundamente críticas, en relación a muestras presentadas.

La cultura oficial parece reconocer la labor del artista-fotógrafo y este año piensa otorgar por primera vez el Premio Nacional de Fotografía (quizás cuando aparezca publicada esta nota ya éste había sido adjudicado). La Asociación Internacional de Críticos de Arte AICA, Capítulo venezolano, también por primera vez ha otorgado el Premio AICA a un fotógrafo: Paolo Gasparini, por su trayectoria explícitamente mani-

fiesta en su muestra retrospectiva **Fábrica de Metáforas**, MBA, 1989.

Pero, más allá de premios y reconocimientos, el hecho más importante acontecido en este campo es, a mi parecer, la creación de una Curaduría de fotografía en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Hasta este momento ninguna institución museística se había propuesto trazar una estrategia coherente para la adquisición, conservación, exposición y estudio de la obra fotográfica. La creación de una curaduría es ya un gran primer paso. El éxito de ésta y la irradiación que ella pueda llegar a tener en el ámbito cultural dependerá del apoyo que reciba de la Dirección del Museo y de los acertados criterios de selección y promoción que maneje su curadora-jefe, Josune Dorransoro. En este sentido quisiera referirme al arma de doble filo que representa el convenio firmado



Josune Dorronsoro, Curadora del Museo de Bellas Artes de Caracas (Foto: Marisela Escobar).

entre el CONAC y el MBA a través del cual, automáticamente, las obras ganadoras del Premio Conac *Luis Felipe Toro* pasan a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes. En teoría este convenio es altamente positivo, ya que es una manera de incrementar la colección de fotografía venezolana contemporánea con unas obras reconocidas por un jurado calificado. Pero, en la práctica, observamos que muchas de las obras premiadas, debido a su discutible calidad estética o, por ser trabajos en proceso, no debidamente madurados, desmerecen estar dentro de ésta. Ahora más que nunca el jurado de selección debe ser más cuidadoso y reflexivo al momento de definir una premiación. Ello estimulará a los fotógrafos a ser más exigentes con el trabajo que envían a concurso, lo que generará, indirectamente, una sana competencia entre ellos. Entrar a formar parte de la colección del Museo

de Bellas Artes debería ser un hecho más significativo que el premio en sí mismo.

Las exposiciones:

Si bien las instituciones museísticas y algunas galerías privadas, dentro de su programación, han dado cabida a la fotografía, los centros de exposición específicamente dedicados a esta disciplina, han desaparecido. La sala *La Fotografía* del Ateneo de Caracas, otrora centro de referencia obligatorio dentro del mundo fotográfico, debido a unos horarios de exposición bastante extraños y a una programación esporádica, indirectamente, parecería estar cerrando sus puertas. Pocas muestras se presentaron en esta sala durante el año, entre ellas, la muestra de fotoreporterismo de la agencia de noticias EFE, *Medio siglo tras la noticia y Desconcierto* de Antolín Sánchez.

Algunas galerías privadas como *Via*, *Siete/Siete* y *Astrid Paredes*, parecen estar interesadas en crear un mercado para la fotografía siempre y cuando ella responda a esa nueva estética ligada a lo pictórico. Tal es el caso de las muestras *Angeles y enviados* de Ana Luisa Figueredo, *Intermedios: Refotografías y fotopinturas* de Oscar Molinari o *Doce cabezas y media* de Alexander Apostol. Para la fotografía más tradicional este es un duro golpe, ya que se valida y promociona el medio, en tanto establece conexiones con la pintura, no por su específico fotográfico.

Indudablemente la exposición **Ricardo Razetti: Itinerario Fotográfico Venezuela y México (1939-1956)** realizada en la Galería de Arte Nacional, constituyó el evento expositivo más importante del año. Por primera vez el público venezolano pudo tener una visión de conjunto de la obra producida por este fundamental fotógrafo venezolano, hasta los momentos bastante desconocido.

Esta institución publicará próximamente un libro-memoria de la muestra con texto de Fernando Rodríguez. Sin embargo, es lamentable que para la exposición no se editara un catálogo divulgativo con una información más completa sobre la vida y obra de Ricardo Razetti.

El Chino Hung

(Foto: Enrique Hernández D'Jesus).



En la misma Galería de Arte Nacional se realizó, a mediados de año, la muestra **Lugares secretos** de Helena Chapellín, fotógrafa venezolana radicada en Chicago desde hace más de dos décadas. A través de esta serie de fotografías se constató, una vez más, que la simple aplicación de una técnica —en este caso la goma bicromatada— maquilla la obra, pero no puede ocultar, la ausencia de un discurso fotográfico coherente y de alguna relevancia.

El Museo de Bellas Artes en este año organizó tres muestras de fotografía. Los Premios *Luis Felipe Toro* 1989 adjudicados a Danielle Chappard, Enrique Hernández D'Jesús y a Vladimir Sersa. Una premiación que ha generado comentarios adversos, específicamente en relación al primer premio, otorgado a Chappard, joven fotógrafa que presentó un trabajo todavía en proceso de maduración, **Venezuela Alterada**. Asimismo se presentó la exposición **Mujeres vistas por mujeres**, itinerante organizada por la Comunidad de Naciones Europeas y finalmente, una importante muestra de carácter didáctico. **Calotipps: William Fox Talbot y su círculo familiar**.

Por su parte, el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional organizó su tradicional Exposición Anual de la Fotografía Documental, ya en su décima edición.

La Asociación Cultural Humboldt presentó una muestra de carácter didáctico de la obra del legendario fotógrafo alemán August Sander (1876-1964). Sus conocidas imágenes sobre las clases sociales en Alemania pudieron ser apreciadas por el público a pesar de un montaje descuidado e insensible que restaba valor a la muestra.



Secuencia de los Diablos de San Francisco de Yare (1948-1952), de Luis Razetti.

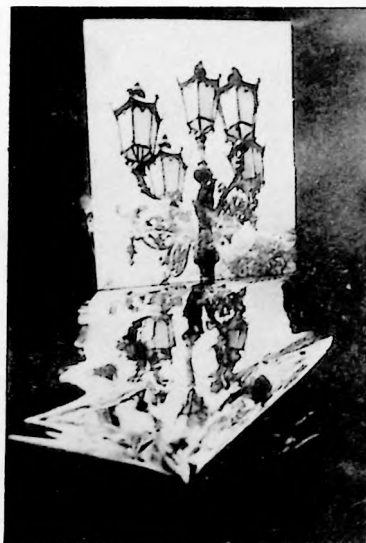
Casi a escondidas, sin ninguna publicidad, se realizó en la Sala Cadafé del Museo de Arte Contemporáneo la exposición **Perspectivas Múltiples** que recoge el trabajo desarrollado por los alumnos del Museo de Arte de Boston. Hasta los momentos parece sus-

pendido el Salón de Arte de la Joven Fotografía, el cual inicialmente estaba pautado realizarse a mediados de año en las salas Cadafé e Ipostel de este mismo museo.



Día del Padre, Ginebra, 1987. (Foto: Paolo Gasparini).

En la Sala Rómulo Gallegos tuvimos la oportunidad de conocer una nueva faceta creativa del maestro diseñador Gerd Leufert: su obra fotográfica. Presentó una serie de fotografías en blanco y negro, de mediano formato, cuya temática es la vida cotidiana en su *Pent House B*. Vistas interiores de su casa, retratos de su compañera Gego, de su mascota, la gata Pax y de los amigos que frecuentan su hogar elaborados con una aguda visión estética. Mark Breese Sink, joven fotógrafo norteamericano mostró, en la galería *Via*, una gran variedad de trabajos en los que sobresalen los retratos de personalidades newyorquinas realizados con una polaroid y la excelente serie de desnudos y paisajes, de naturaleza intimista, registrados a través de la imagen imprecisa de la cámara Diana. Rodrigo Benavides presentó en la galería *Propuesta tres*, una serie de fotografías a color



Venezuela Alterada, (Foto: Danielle Chappard).

producto de su estadía en España. Mientras que una nueva fotógrafa, Dominique Gago, realizó su primera muestra individual en la *Alianza Francesa, El Páramo en tres tiempos*.

Si bien esta nota se remite específicamente a la actividad fotográfica desarrollada en Caracas en 1990, cabe destacar la labor que realizan algunas instituciones del interior del país en pro de la divulgación de la fotografía. El Museo de Arte Moderno *Jesús Soto* presentó la muestra de fotografías *Personajes* del conocido Vasco Szinetar. El Centro de Bellas Artes de Maracaibo las polémicas muestras colectivas 5 x 5 y *El Proceso*, realizadas el año pasado en Caracas. El *Grupo Diafragma* de Maracay organizó en el Museo de esta ciudad, una muestra de fotografías de los excelentes fotógrafos cubanos Ramón Grandal y Gilda Pérez, de título *Bueno sí, caro no*. Asimismo se presentó en este museo una exposición con carácter itinerante sobre reporterismo gráfico, *Dos cámaras, fin de una década: Tom Grillo y Frasso*.

Contrariamente a años anteriores, parecería que la actividad expositiva de los fotógrafos residentes en el interior del país, decayó ostensiblemente en este 1990 a punto de finalizar.

ORIGENES DE LA FOTOGRAFIA PERIODISTICA EN VENEZUELA

CARLOS ABREU



Pal Rosti. Agreste paisaje de Caracas de 1857 (Final Av. Norte-Sur).

En el período comprendido entre 1841, año de introducción de la daguerrotipia en Venezuela y 1889, cuando aparece el primer medio tono en una publicación nacional, son pocas las fotos que pueden considerarse periodísticas.

Por los años 40 algunos fotógrafos como J. T. Castillo se ofrecen para captar las imágenes de las víctimas de epidemias que azotaban a la población.⁽¹⁾ No sabemos si las llegaron a tomar, pero, en caso de que haya sido así, indudablemente que esas gráficas son las primeras fotos de corte periodístico realizadas en el país.

En 1853 un fotógrafo, cuyo nombre se desconoce, captó una serie de vistas sobre el terremoto de Cumaná.⁽²⁾ Cuatro años más tarde, la fotografía ingresa por primera vez en la prensa venezolana, aunque de un modo indirecto. El **Diario de Avisos y Semanario de las Provincias** publicó dos graba-

dos, hechos a partir de dos daguerrotipos que representaban el antes y después de una operación practicada a un paciente en Maracaibo.⁽³⁾

Al contrario de otros países, la práctica de hacer grabados a partir de fotografías no fue común en nuestra prensa. De hecho, el caso antes citado es el único que conocemos.

Otra fotografía que puede considerarse periodística fue realizada en 1868 por un profesor de apellido Cotelinger, quien con una cámara de bolsillo —raras para la época— retrató a un ratero en el momento en que éste le sacaba el pañuelo a un colegial. Al parecer, la imagen ilustró más tarde las páginas del libro **Anales del robo en Venezuela**.⁽⁴⁾

El retrato hecho en estudios fue la modalidad imperante en la fotografía venezolana del siglo XIX. Empero, hubo algunos fotógrafos que salieron a la calle y

documentaron diversos aspectos de la vida nacional. Tal fue el caso del húngaro Pal Rosti, quien de visita en nuestro país retrató con la técnica del colodión húmedo los morros de San Juan, el Samán de Güere, la casa del Ingenio de San Mateo, la iglesia de Turmero y diversos sitios de *El Palmar*.⁽⁵⁾

Hasta donde se sabe, ninguna de las fotos de Rosti apareció en la prensa nacional. Además, se limitó a captar paisajes y vistas generales y no registró sucesos o acontecimientos de actualidad.

Otro impactante fotógrafo documental fue el alemán Federico Lessmann quien entre 1857 y 1870 captó fotográficamente los más importantes sitios de Caracas como el mercado de la Plaza Mayor, el templo de San Francisco y panorámicas de la ciudad, motivos éstos que años atrás había registrado en dibujos.⁽⁶⁾

Al contrario de Rosti, Lessmann si plasmó con su cámara al-

A black and white photograph of a man with a long beard and a wide-brimmed hat, standing outdoors. He is wearing a light-colored shirt, dark trousers, and a belt. He is holding a long rifle or staff vertically in front of him. The background is a bright, hazy landscape.

lizados por Arturo Lares, era algo artesanal y rudimentario. En efecto, en ese número, indican: *El señor Lares, con verdadera intuición del arte y con ese ahinco investigador (...) ha logrado fabricar el fotograbado que figura en la página 100 del presente número, ilustrativo del artículo referido a la Mygale Avicularia. Es la primera muestra de sus ensayos, y la primera manifestación de un éxito que será complementado no muy tarde, si, como es de esperarse, aquel amigo continúa con la misma constancia sus ensayos hasta adquirir con la práctica y con más amplios estudios el lógico perfeccionamiento.*

Al parecer, las fotos fueron tomadas por Alcibiades Flores, médico que practicó la operación, y fotográfadas en medio tono en el exterior. Tal vez por esto último, **El Zulia Ilustrado** no publicó más

fotos en medio tono. No obstante, sí aparecieron algunos fotograbados más y, lo más interesante, es que fueron procesados en nuestro país.

En cuanto al progreso de los fotograbados de Arturo Lares, no dudamos de lo que señalaban los redactores de la revista en el sentido de que los fue mejorando. Sin embargo, al parecer, no llegó a perfeccionar su técnica, ya que de ser así sus fotograbados hubieran reproducido fotografías con sus blancos, negros y grises y no únicamente dibujos. Por lo

demás, **El Zulia Ilustrado** publicó en muchas de sus ediciones ilustraciones realistas de una alta factura técnica, grabadas con sorprendente nitidez.

Poco tiempo después, aparece en Caracas **El Cojo Ilustrado**, fundado en 1892 por Jesús María Herrera Irigoyen. Como se indica en su primer número, esta revista tuvo entre sus propósitos iniciales establecer el fotograbado de medio tono en Venezuela.



Manifestación anti-inglesa en Acarigua, el 29 de enero de 1896 (Foto: Henrique Avril).

De allí que un año antes de sacar su revista, Herrera Irigoyen viajó a Europa y trajo desde allí un moderno taller de fotograbado mecánico, inspirado en publicaciones como **L'illustration**, periódico francés que divulgaba fotografías.

Desde sus primeros números, los editores de **El Cojo Ilustrado** mostraron imágenes de Venezuela y del exterior. Las ilustraciones extranjeras eran conseguidas generalmente por los secretarios de las legaciones de nuestro país en el exterior, quienes las mandaban a la revista. Del mismo modo, algunos lectores enviaban fotografías tomadas en los países visitados durante sus viajes.

En lo que llamaron *empeño legítimo, noble y patriótico*, los editores de **El Cojo...** deseaban encontrar ayuda fotográfica en todos los confines del país y desde un comienzo lo consiguieron. Al-

gunas de esas fotos tenían un innegable valor periodístico. De éstas, en nuestro criterio, la primera fue la que apareció en la edición

El buque de guerra norteamericano *Willmington*, anclado en la bahía de Guanta, el 8 de febrero de 1899 (Foto publicada en el periódico *El Imparcial*, de Barcelona).



número 4 de la revista, correspondiente al 15 de febrero de 1892. Con el título de **Copia de fotografía instantánea** salió esa fecha una gráfica que muestra la llegada de la estatua de Rivas en la estación de ferrocarril, tomada trece días antes de su publicación.

No pasó mucho tiempo sin que los fotógrafos profesionales comenzaran a colaborar en **El Cojo Ilustrado**. Ellos, y algunos aficionados, se convirtieron así en antecesores de los pioneros del reportismo gráfico en Venezuela. El primero de profesionales de la fotografía fue Federico Lessmann hijo, quien comenzó a publicar sus imágenes con bastante periodicidad a partir del número diez de la revista.

Lessmann fotografiaba especialmente templos, plazas y calles de Caracas. Pero, de vez en cuando, **El Cojo...** publica imágenes suyas en las que el tema principal son los habitantes del país, bien de Caracas o de la provincia. No se sabe a ciencia cierta si su trabajo y el de los demás fotógrafos que les siguieron era remunerado. Mas en una sección llamada *Nuestros Grabados*, muchas veces se alababan sus trabajos, recomendándose a los lectores los talleres y estudios de ellos.

Entre los profesionales de la fotografía que colaboraron para **El Cojo Ilustrado** en sus primeros años, además de Lessmann hijo, destacan en Caracas, Guinand y Eduardo Schael, quienes, a veces, también mandaban gráficas



Caracas en la época de Guzmán Blanco, década de 1880.

tomadas en diferentes sitios del país. A los cuatro años de fundación, la revista contaba ya con fotografías fijas en varias regiones de Venezuela. Por ejemplo, Roche y Próspero Rey (Carabobo), Rafael Méndez Figueroa (Cojedes) y Arturo Lares y Manuel Trujillo Durán (Maracaibo).

Esos y otros fotografías enviaban sus trabajos desde diversas regiones debido quizás al prestigio de la revista caraqueña, convirtiéndose así en los primeros corresponsales gráficos de Venezuela.⁽⁹⁾ Junto a ellos se encuentran los hermanos Avril, quienes tomaron fotos en casi todo el país.

Al igual que las imágenes de los demás fotógrafos de la época, las gráficas de los Avril se limitaban más que todo a mostrar calles, plazas, ríos y, esporádicamente, grupos de personas. Pero a principios del siglo XX, Henrique Avril fotografía los estragos

de la guerra civil y recoge en sus imágenes la miseria y desolación del interior de Venezuela.⁽¹⁰⁾

A pesar de su calidad, las fotos de Henrique Avril carecían de acción. Lentas emulsiones y pesadas cámaras impedían detener la imagen de sujetos en movimien-

to. Además, dadas las características de **El Cojo Ilustrado** fueron publicadas con una concepción artística antes que de denuncia.

Después de las fotos de la guerra civil de 1903 y hasta 1915, cuando desaparece la revista de Herrera Irigoyen, sus imágenes retornan a la tendencia de siempre. Calles, plazas, ríos, vistas de ciudades, personajes, construcciones, carnavales, bautizos, carreras en el Jockey Club y, a veces, pobladores de diversas regiones ilustraron durante mucho tiempo y hasta su final a **El Cojo Ilustrado**.

Nuevos colaboradores enviaron dibujos, textos o fotos. Entre los fotógrafos que se unen en los últimos años a los antiguos colaboradores de la revista sobresalen A. Guerra Toro, Luis Felipe Toro y Manrique y Cía en Caracas. En la provincia, Fajardo Alcalá, Ramón Solórzano Gómez, Carlos Rotundo y muchos otros.⁽¹¹⁾

A finales del siglo pasado y comienzos del presente los diarios eran todavía conservadores en su presentación gráfica. Sólo aquellos con más recursos económicos publicaban ilustraciones con cierta regularidad. Verbigracia, **El Pregonero**, que incorpora a su imprenta una serie de maquinarias, casi todas desconocidas en el país. Gracias a ellas —linotipo, prensa planocilíndrica— aumenta el número de páginas, su circulación y disminuye de precio.

Desde su fundación, en 1894, este diario hizo uso de grabados de dibujos para algunos avisos

Puerto de La Guaira.





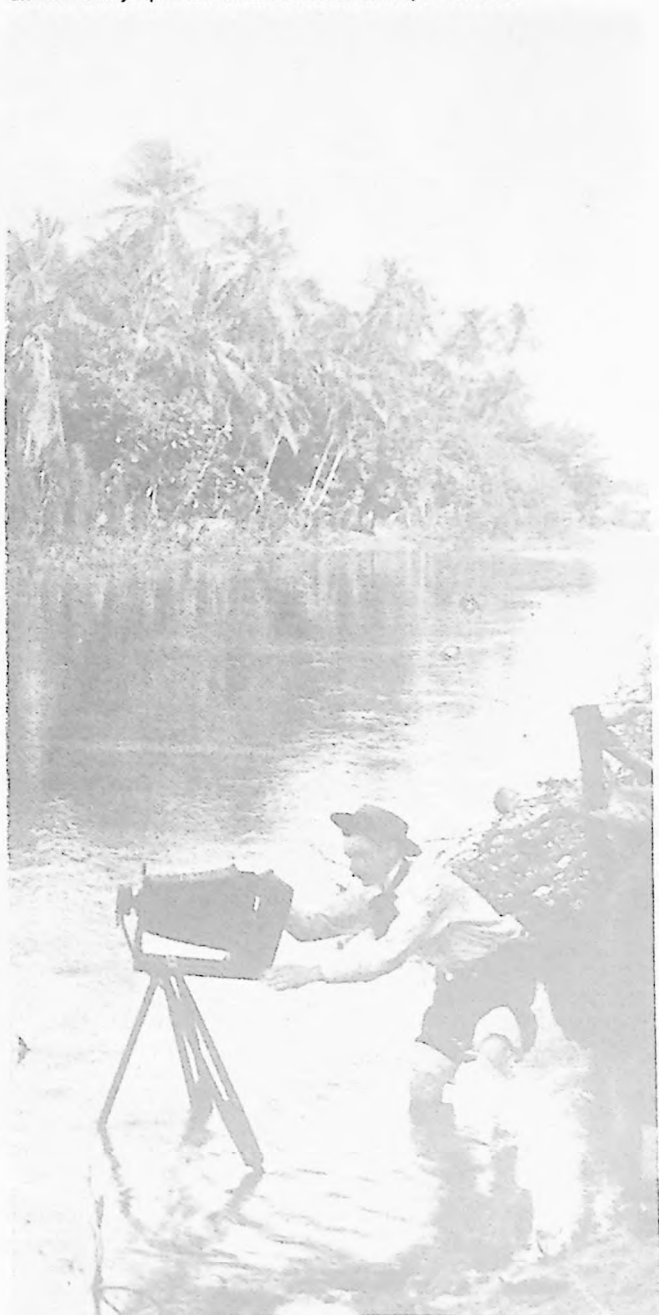
Emblema de Manrique & Compañía, famoso estudio de finales de siglo pasado.

publicitarios. A partir del año siguiente los empleó en informaciones internacionales.⁽¹²⁾ En 1901 monta un taller para hacer grabados. A partir de entonces publica muchas ilustraciones que van más allá de los clásicos retratos de personajes de la época.

De modo que en sus páginas se observan, bajo el pequeño título *Sacado del natural*, dibujos que muestran diversas facetas de la vida caraqueña.⁽¹³⁾ Desde la moda, hasta escenas del Mercado de Caracas, pasando por los juegos de lotería y *chapa*, aparecen en los dibujos de este periódico, los cuales son confeccionados por Vicente Gil y Cruz Álvarez García.

Otros de los diarios que divulga ilustraciones con cierta regularidad por esos años es **El Constitucional**. Especialmente retratos de artistas, literatos, damas *ilustres*

Henrique Avril en el Río Manzanares. Desde 1892 este fotógrafo fue un eficiente y oportuno colaborador de *El Cojo Ilustrado*.





Retrato de Don Antonio Vico, *El Pregonero*, (10-10-1894).

y presidentes de diversos estados del país. Frías hace esos dibujos. Aunque con poca frecuencia, otras publicaciones como *El Diario de Caracas* y, en menor grado, *La Religión* divulgan colaboraciones gráficas de Frías, Gil y Alvarez García.

En lo que respecta a las fotografías, es casi seguro que *El Pregonero* fue el primer diario venezolano donde se imprimió una foto por el proceso de fotograbado en medio tono. El 10 de agosto de 1894, en su número 259, reprodujo un retrato del actor español Antonio Vico. El cliché fotográfico lo suministró su representante artístico.

Empero, durante ese año y hasta 1903, cuando reprodujo tres, no encontramos más fotos en *El Pregonero*. Posteriormente, en 1905, divulgó tres, dos de ellas en avisos publicitarios. En los demás diarios sucedió algo similar. Hasta 1907 periódicos como *La Religión*, *El Independiente*, *El Constitucional* y *El Diario de Caracas*, publicaron, entre todos, alrededor de diez fotografías.

Posiblemente eso se debió a que los diarios empleaban el dibujo y la caricatura como formas predominantes de ilustración. Además, la situación económica del país no permitía la formación de un periodismo fotográfico consolidado.

REFERENCIAS

- (1) Dorronsoro, Josune. *Historia capitulada de la Fotografía*. Capítulo 1. Revista *Encuadre*. N° 3. Marzo, 1985. p. 58.
- (2) Dorronsoro, Josune. *Significación histórica de la Fotografía*. Editorial Equinoccio. Universidad Simón Bolívar. Caracas, 1981. p. 51.
- (3) Dorronsoro, Josune. *Historia capitulada de la Fotografía*. Capítulo 2. Revista *Encuadre*. N° 4. Agosto, 1985. p. 29.
- (4) Dorronsoro, Josune. Ob. Cit. p. 57.
- (5) Misle, Carlos Eduardo. *Venezuela siglo XIX en Fotografía*. CANTV, 1981. p. 32.
- (6) Misle, Carlos Eduardo. Idem.
- (7) Misle, Carlos Eduardo. Ibid. p. 29.
- (8) Misle, Carlos Eduardo. Ibid. p. 54.
- (9) Abreu, Carlos. *Evolución del Periodismo Fotográfico en los diarios caraqueños*. Trabajo de Licenciatura. Caracas, 1978. p. 27.
- (10) Cuenca, Humberto. *Imagen Literaria del Periodismo*. Editorial Cultura Venezolana. México-Caracas, 1961. p. 191.
- (11) Abreu, Carlos. Ob. Cit. p. 36.
- (12) Delgado, María Antonieta. *El Diario El Pregonero, su importancia en el periodismo venezolano*. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Caracas, 1984. p. 130.
- (13) Abreu, Carlos. Ibid. p. 32.

LA CALOTIPIA: UN EXITO POSTERGADO

JOSUNE DORRONSORO

Es bien sabido que el éxito no siempre acompaña a los creadores e, incluso, que alrededor de los inventos, con mucha frecuencia, se presentan largas disputas por la autoría.

En la invención de la fotografía confluyen ambas circunstancias, por lo que no resulta exagerado el comentario de Brett Rogers del Departamento de Artes Plásticas del British Council de Londres, cuando señala que *La Historia de la fotografía parece un melodrama del siglo XIX*. Un melodrama en el que aún hoy se presentan escenas imprevistas.

Apenas en 1977, el fotógrafo e investigador brasileiro Boris Kossoy publicó un libro en el cual sostenía que el verdadero creador de la fotografía era Hércules Florence, un polígrafo e inventor también nacido en Brasil. Mas, luego de una interminable discusión sobre quién fue el primero, se ha llegado a admitir que esta invención tuvo en realidad *cuatro padres* (Niépce, Daguerre, Fox Talbot y Bayard), si bien fue Louis-Jacques Mandé Daguerre el que recibió todos los honores y beneficios en vida y ha quedado como hito histórico el 14 de agosto de 1839, fecha de la presentación oficial del invento.

A pesar de que Niépce y Bayard tampoco fueron afortunados, el inglés William Henry Fox Talbot ha pasado a la historia como uno de los inventores que, en distintas oportunidades, estuvo a punto de alcanzar el éxito, sin lograrlo.

Fox Talbot pasó varios años experimentando con el procedimiento que patentó en 1841 con el nombre de Calotipia. En 1835, había obtenido un negativo, el cual se conserva y fue sólo cuatro años después cuando presentó

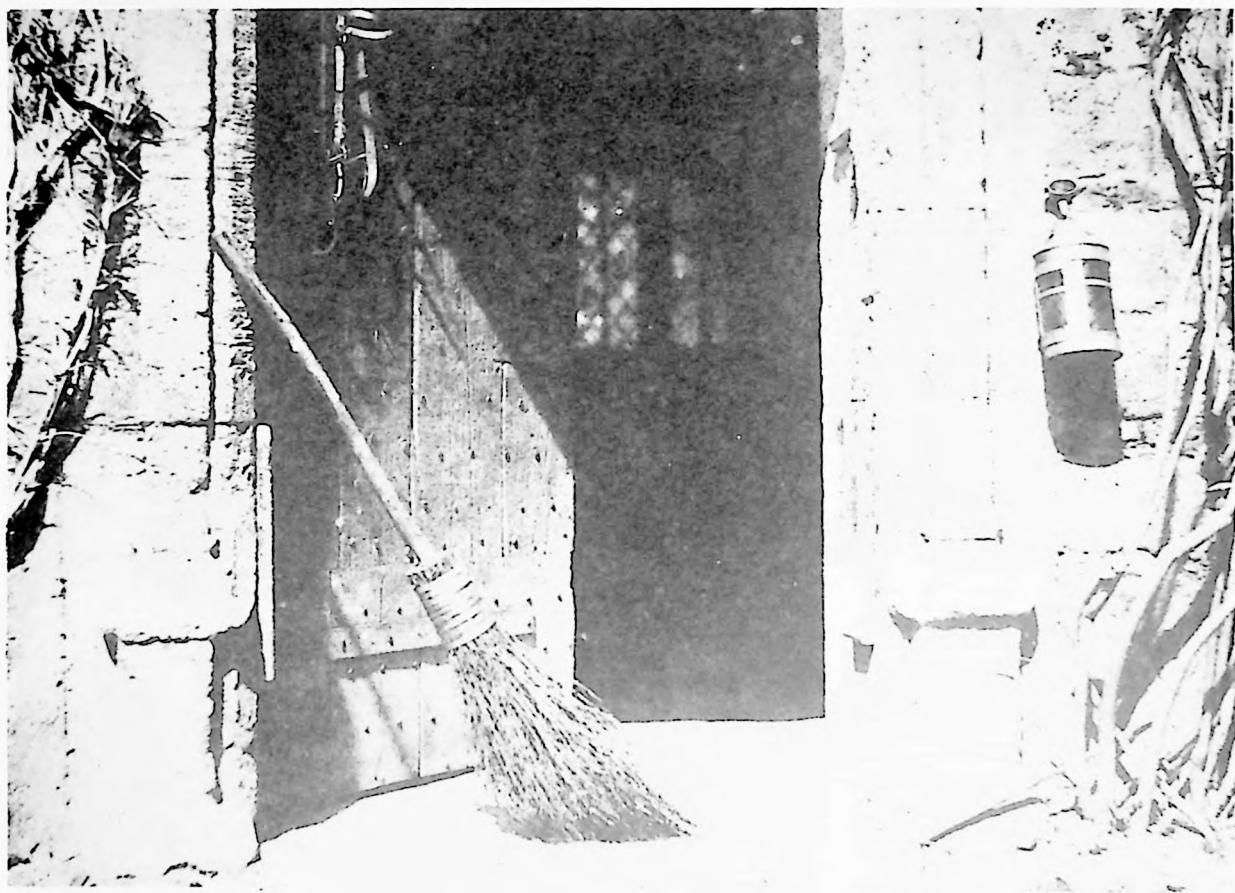


Thereza Llewelyn

John Dillwyn Llewelyn, c. 1855. *Thereza Llewelyn con su marco de imprimir.*

Nevil Story Maskelyne. *Anthony Story leyendo a su familia la noticia de la caída de Sebastopol, 1855.*





William Henry Fox Talbot. *La puerta abierta*, c. 1840.

su procedimiento al Royal Institution de Londres.

A pesar de su importancia, el invento de Fox Talbot no tuvo buena acogida al principio. Tanto el público como los fotógrafos preferían el procedimiento creado por Daguerre, debido a que éste —que utilizaba como soporte las placas de cobre, en lugar del papel empleado en la calotipia—, poseía gran nitidez en sus contornos y contaba con una presenta-

ción lujosa y atractiva, que le conferían una apariencia más real. Además, desde el punto de vista artístico, un daguerrotipo se consideraba más valioso, puesto que se trataba de un objeto único e irrepetible.

Otro aspecto desfavorable para los calotipos y, por ende, para el mismo Fox Talbot, fueron las patentes de uso que él mismo impulsó, que hicieron menos asequible su invento.

Aunque durante años puede considerarse que fue un observador resentido del triunfo del daguerrotipo, Fox Talbot se dedicó intensamente a mejorar su procedimiento, al punto que logró editar en 1844, **The Pencil of Nature**, el primer libro de fotografías que se conoce en la historia, lo cual confirmaba la superioridad de su procedimiento, pero ni siquiera en este caso estuvo exento de críticas.

Ocho años después, además de haber logrado una definición extraordinaria de sus imágenes, Fox Talbot eliminó la patente de uso y otra vez estuvo a punto de impactar al mundo de la fotografía. En estos años, ya se admitían las ventajas del uso del papel, razón por la que se considera este período como la Edad de Oro de la Fotografía en Papel. Sin embargo, su éxito nuevamente se vio opacado, en esta ocasión por haberse difundido la técnica del colodión húmedo, que utilizaba el vidrio como soporte y el papel para las copias positivas.

Ese negativo de 1835 que mencionamos, así como una selección de las fotografías editadas en *The Pencil of Nature* e imágenes que han sido difundidas por la bibliohemerografía especializada en fotografía, tales como la foto *Los Jugadores de Ajedrez*, considerada en su época como la máxima expresión del triunfo de la luz y dos selecciones de imágenes de sus parientes políticos John Dillwyn Llewelyn y Nevil Story Maskelyne —quienes se dedicaron a trabajar con la técnica y aportaron también soluciones prácticas para el uso del colodión húmedo—, fueron reunidos en la muestra *Calotipos. Fox Talbot y su Círculo Familiar*, en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

La exposición original ha sido organizada por el British Council de Londres y el Fox Talbot Museum de Lacock Abbey y permanecieron en exhibición en Caracas entre septiembre y octubre de este año.

En cierta medida, la muestra cumplió un doble objetivo: se rindió homenaje al inventor cuyo procedimiento puede considerarse como la base de la fotografía moderna y se ofreció al público venezolano la posibilidad de asistir a un aula abierta, sobre los inicios de la fotografía mundial.

Bibliografía:

DORRONSORO, Josune. *El Calotipo como Expresión de la Belleza. Guía de Estudio del Museo de Bellas Artes, Caracas, 1990.*

KOSSOY, Boris. *Hércules Florence. 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil.* Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1980.

ROGERS, Brett y LASSAM, Robert. *William Henry Fox Talbot y su Círculo Familiar.* Catálogo de The British Council of London y Fox Talbot Museum, London, 1989. Traducido del inglés por Maire Lóres.



William Henry Fox Talbot, *Los Jugadores de ajedrez*, 1844.

FRASSO-TOM GRILLO: DOS GESTOS UNA SOLA ACTITUD

SANTIAGO ROJAS P.



Tom Grillo. Artigas.

Bajo el patrocinio de la Asamblea Legislativa del Estado Aragua, y teniendo como recinto el Museo de Arte de Maracay, entre los días 9 y 23 de septiembre, se llevó a cabo la interesante muestra fotográfica de Francisco Solórzano, Frasso y Tom Grillo, titulada **Dos cámaras, fin de la década**. Esta exposición de 76 fotografías, centró su atención, clara y determinante, en los aciagos días del 27 y 28 de febrero, fecha signada por una suerte de *ajuste de cuentas*, donde la protesta popular, invocando a la frustración como acicate, tomó calles y recovecos de la ciudad, para así hacer sentir cuán maltratada y maltrecha ha estado la democracia venezolana. Fueron días duros, quién lo duda; días que fue necesario armarse de la cámara fotográfica y plasmar en imágenes el hecho, que luego habrá quedado como una manera

de mostrar un rostro que aún hoy se nos presenta sin resquicio alguno de cambio. Los nutrientes que perfilan este trabajo fotográfico del tándem Frasso-Grillo, están cimentados en el llamado reportismo gráfico, especialidad comunicacional, que nutre sus veneros específicamente en un acercamiento palmo a palmo con la cotidianidad, con el fragor del diario periodístico. Justamente en la cotidianidad, en ese ir y venir en las propias vivencialidades del fenómeno noticioso, es donde se atempera, precisamente, la vena informativa. Sabido es que el trabajo fotográfico periodístico de una u otra manera, por sus propias características intrínsecas, tiende a ser un mero hecho subsidiario o parasitario, si es que cabe el término, del texto periodístico. Es precisamente en este contexto, cuando el auténtico fotógrafo escapa o sencilla-

mente, rebasa la pauta del día, y se transfigura en un actor protagonista de la noticia misma. Surge así, entonces, el fotógrafo creador; aquél que va más allá de la pintorequista, que sólo se queda sumido en la corteza de la realidad que ha abordado o que simple y llanamente, presenta más que representa. El corolario será, ya no sólo el testimonio escritural sino gráfico, memorial.

No puede entenderse al reportismo gráfico como un oficio fácil, donde el mismo sólo exige una buena dosis de temeridad, osadía y nada más. Más allá de estas virtudes, para algunos, condición *sine qua non*, para oficiar esta especialidad, difícilmente se puede desdeñar, ni muchos menos ver al desgaire, el acopio de conocimientos que es menester poseer. Recuérdesse, y aquí no hacemos otra cosa que pasearnos



Tom Grillo. Av. Universidad, febrero 27, 1989.

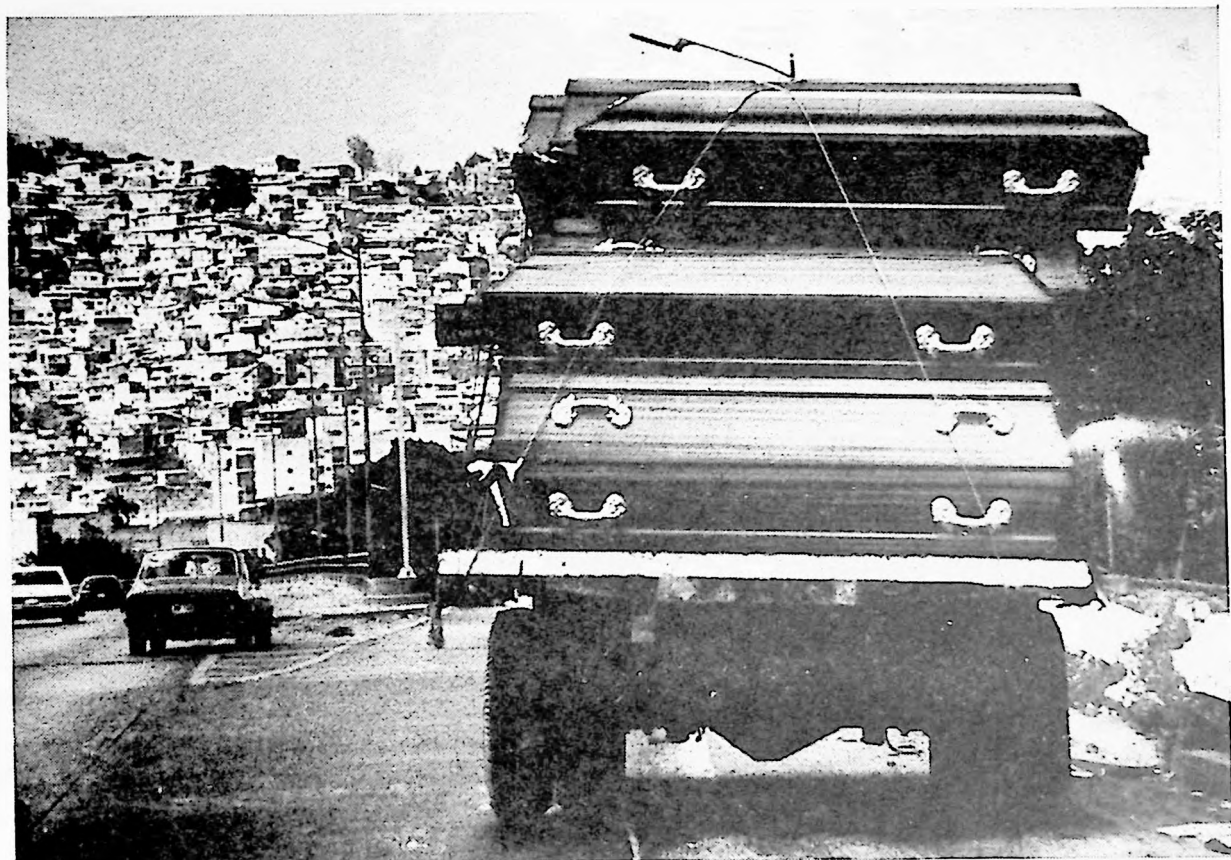
sual, amén del tratamiento de luces y sombras, etc. No descartemos en esta retícula de situaciones conque debe enfrentarse el reportero gráfico, a esa parte, sin duda infaltable en este género fotográfico, y dirla más, en todos de los que se precian como tales, el cual es el elemento de azar, de aleatoriedad. De hecho existe esta situación insalvable; pero no es menos cierto que cuando existe un medio mecánico, aquí la cámara, debe verse como un valor de carácter estético, pues no se puede soslayar la asociación plástica entre máquina y hombre.

En **Dos cámaras, fin de la década**, la muestra de Frasso-Grillo que nos ocupa, está evidenciado de manera patente, buena parte de las consideraciones antes apuntadas. En estas fotografías se plasma un realismo inequívoco, saturado hasta la saciedad de ese momento vivencial, de los funestos días del 27 y 28 de febrero. Fue ahí, precisamente, donde hubo necesidad de exponer la suma de ya no sólo habilidad, sino, igualmente, mostrar el ejercicio de la práctica fotográfica. Ante aquel objetivo invadido por el flogonazo de la lucha, que se hacía desigual, Frasso-Grillo se arriesgan para develarnos, por medio de sus cámaras, un infierno don-

por el ABC de la fotografía, que quien está detrás de la cámara, antes de presionar el obturador para enfocar el sujeto, amén de la realidad que por delante tienen fotógrafos como el caso concreto de Frasso-Grillo, es necesario hacer ejercicio de la mirada y caer irremediabilmente en aquello que ni siquiera un Edward Weston obvió, como es la *previsualización*, donde el fotógrafo debe prever los resultados de su toma, incluso antes de disparar el objetivo elegido. Ese gesto, ese instante irrepetible, acarrea enfrentar ya no sólo el encuadre, acto donde siempre se hace sentir la impronta del fotógrafo, sino una justa organización del espacio e igualmente la elección del motivo, singularmente emotivo, connotador en su propio lenguaje vi-

Frasso. Barrio 19 de Abril.





Frasso. Autopista de Coche.

de el único protagonista visible era la violencia. El escenario elegido para buscar la noticia gráfica, era un campo minado por el espíritu de frustración, de impotencia. Hombres, mujeres, ancianos y niños, sólo llegan a mostrar en sus rostros el rictus de la muerte o, en todo caso, sólo se hace visible el espumarajo en unas bocas que lo único que exigen era un apego elemental a la

tan defenestrada justicia. Frasso-Grillo, bucearon ante ese panorama que tenían ante sí e hicieron referencia a un hecho y a un tiempo sólo permisible por sus cámaras. Paradójicamente se congeló vida y muerte y el medio fotográfico se transfiguró en su más definitorio rol como es posibilitar asir la memoria. No hay duda que estas fotografías quedarán, ya no sólo como un mensaje icónico,

sino, y con mayor fuerza aún, como portadoras de un dato simbólico. No tanto por su denotación, sino particularmente por su connotación simbólica, vale decir lo que ella misma representa. Será a través del tiempo, cuando estas fotografías, vehiculadas por la historia y la memoria, se haga más firme su valor iconográfico. Recuérdese a título de ejemplo paradigmático, la foto **El porteña-**

zo de Héctor Rondón (1962), que ha quedado como acabada representación de lo que allí sucedió.

Más allá de su valor iconográfico, estas fotografías de Frasso-Grillo siempre estarán ancladas en la memoria, como un alerta, como una clarinada nada despreciable. Como colofón, apuntaremos que el conjunto fotográfico de **Dos cámaras, fin de la década**, por su actitud ante la cosa fotografiada expresan aquella idea de Roland Barthes expuesta en su libro *La cámara lúcida*, que en el fondo la fotografía es subversión, no cuando asusta, perturba o estigmatiza, sino cuando es pensante. No lo dudamos: Frasso-Grillo asumen la lucidez pensante en sus trabajos fotográficos y es precisamente esta actitud, la que permitirá que las imágenes de esta exposición sean en el ahora y el mañana, el mejor retrato hablado de la historia de un país.



Tom Grillo. Esq. de Coliseo, febrero 27, 1989.

Frasso. Barrio 19 de Abril, febrero 28, 1989.



Santiago Rojas P.

Fundador, Director y Programador de la Sala de Arte y Ensayo *Cine Arte Ateneo* de Maracay. Mantiene una columna de crítica cinematográfica en el Diario *El Siglo*, de la misma ciudad.

AUGUST SANDER: EN BUSCA DE LA HUMANIDAD

MARIA TERESA BOULTON

Era un alemán como los había tantos. De mediana estatura, nariz aguileña, ojos claros, frente ancha, pelo castaño claro, en su juventud una barbilla con bigote le sonreía el mentón. Hombre trabajador, responsable, consecuente. Era fundamentalmente una persona equilibrada que habla conjugado el interés artístico y económico. Entre sus amigos se encontraban pintores, escritores, intelectuales de su comunidad; también había formado dos establecimientos profesionales y en su madurez posela una linda casa llena de antigüedades, pasatiempo que divertía a su espíritu coleccionista. Su estructura vital concebía ser un buen padre de familia; asimismo, compartía su camino con una esposa y tres hijos talentosos cuyos esfuerzos se mezclaban, aún intermitentemente, con su propia vida espiritual y laboral. Como podía corresponderle, sus ideas políticas se inclinaban hacia la Social-Democracia; su vida, la de un inquieto trabajador de costumbres regulares; sus ideales, comprender la humanidad.



Boxeadores, Colonia, 1929.



Técnicos e inventores, Raoul Hausmann, dadaísta, Berlín, 1929.

Se llamaba August Sander y había nacido en 1876, escogiendo a la fotografía como profesión y medio de vida. Como era corriente en su época, había aprendido por su cuenta el ejercicio de su ocupación. Su primer estudio lo estableció junto a Ana, su esposa y colaboradora profesional, en Linz, Austria. Allí ambos aprendieron a lidiar con clientela y oficio. Retocaban los retratos con pinceladas *artísticas*, utilizando tonos coloreados en la goma bicromatada para edulcorar y amabilizar los rostros fijados en las placas de vidrio. Luego de nueve años de esta experiencia, la familia se muda a Colonia, Alemania.

Sander era un hombre de la tierra, su padre había sido un carpintero de las minas, y de niño había aprendido a olerla, manosearla, utilizarla. Esta experiencia con lo primario lo lleva a buscar la verdad en las cosas, además de lo bello y útil. Una vez instalado en la ciudad de Colonia, decide comenzar un proyecto que había imaginado desde Linz: fotografiar a la gente en sus entornos reales, en sus ambientes de trabajo. Así le deja el peso del trabajo cotidiano a su esposa y comienza a recorrer en bicicleta los parajes aledaños de Westerwald, conocidos desde la infancia. Sucesivamente fotografía a los campesinos y artesanos que allí habitan, quienes se felicitan de obtener unos retratos tan bien hechos. Algunas veces éstos le regalan productos de sus siembras, gran ayuda a la economía familiar que en esos años aún no era muy floreciente. Surge la Primera Guerra Mundial y Sander es llamado como reservista. Valientemente la familia prosigue con el estudio, retratando soldados y quienes lo necesiten. La guerra termina en 1918 y la vida familiar se estabiliza nuevamente. A continuación los ingresos económicos mejorarán pues la fotografía, a partir de entonces, se convierte en factor indispensable para todo trámite y ocasión de vida.

Así, continúa con su idea de retratar a la gente en su habitat. A la vez, a través de nuevas amistades con artistas de la vanguardia, comienza a entrar en contacto con el Expresionismo, manifestación artística que hurgaba dramáticamente en los rasgos esenciales de la existencia. Un día,



Jóvenes campesinos camino a un baile, Wosterwald, 1914.

Sander revela una de las fotografías de los campesinos en un papel utilizado solamente para pruebas técnicas, que permitía descubrir con acentuada fidelidad cada arruga, cada gesto, cada rictus de la cara. Esta experiencia le conmovió a tal punto que decidió, en adelante, sólo fotografiar de esta manera. Aún más, a medida que profundizaba en estos retratos, que agudizaban la personalidad exclusiva del personaje, la idea de trabajar un proyecto mayor le vino en mente.

Se trataría de una gigantesca obra fotográfica llamada *Gente del siglo Veinte*, desarrollada en varias categorías, que recogía el prototipo humano a través de sus múltiples ocupaciones y oficios. En el trayecto de esta inmensa labor, Sander conoce en 1928 a un editor, Kurt Wölff (que también le había publicado un libro a Alfons Renger Patzsch, *Die Welt ist Schön*), que se entusiasma por las imágenes ya acumuladas por el fotógrafo y quiere publicarlas. Este libro se llamaría, *Semblante de nuestro tiempo (Antlitz der Zeit)*, y desarrollaría una trama sencilla de la idea mayor. De la manera como Sander organiza la secuencia fotográfica, ésta configura una crítica hacia la civilización moderna. El planteamiento del libro describía un arco sociológico comenzando con los campesinos, desarrollándose luego con aldeanos, trabajadores proletarios, burgueses, estudiantes, políticos, revolucionarios, religiosos, profesionales, industriales, artistas, escritores, músicos, terminando con los meseros del bar, la mujer de limpieza, hasta el final trágico de la locura —un miserable desempleado en la gran ciudad—. Este estudio, suerte de gran *ópera científica* de la humanidad,

Dr. Caligari, de Robert Wiene, **Metrópolis**, de Fritz Lang, **El Ángel Azul** de Josef von Sternberg. El espíritu del tiempo estaba preñado de las relaciones entre hombre y sociedad, la ciencia era admirada como impulsadora de nuevas fronteras para el goce y bienestar del hombre, esencia y multiplicidad eran ideas que proliferaban en los ámbitos creativos.

mezcla de romanticismo dramático y realismo sistemático, puede comprenderse mejor si la situamos en su ambivalente época histórica.

La vida en Alemania entre las dos guerras, la República de Weimar, fue uno de los lapsos más dolorosos, convulsos y estupegados de la historia de esta nación. Arruinada por los embates de la Primera Guerra Mundial, sujeta a una deuda inmensa y a una inflación galopante, la nación es testigo de intensos debates sociales y políticos. Las facciones de izquierda y de derecha luchan por alcanzar el poder único y dentro del espíritu del pueblo sencillo empieza a germinar la idea de que un salvador nacional vendrá a rescatarlos y estabilizarlos como nación. En el interior de esta borrasca social se proponen las aventuras creativas más iluminadoras que ha tenido Alemania: Max Planck formula su teoría del quantum, revolucionando la idea del tiempo en el espacio; el Existencialismo recibe sus fundamentos de Karl Jaspers y Martin Heidegger; los escritores, Reiner María Rilke, Thomas Mann, Hermann Hesse, son aplaudidos por el público; Berthold Brecht estremece la conciencia burguesa con su **Opera de Tres Centavos**. La arquitectura y los oficios artesanos se compenetrán en las admirables lecciones de la escuela de la Bauhaus; la fotografía se convierte en presencia reconocida con Erich Salomon, Moholy Nagy, Renger Patzsch y otros, conjugándose con el espíritu de la **Nueva Objetividad** y del **Expresionismo**; las ideas del Surrealismo, Dadaísmo, Constructivismo, inspiran a los pintores y escultores; el cine alemán, también expresionista, produce directores y películas como **El gabinete del**



Trabajadores de circo, de Düren, 1930.

De todo este magnífico universo espiritual, parecería que lo que más le afecta a Sander es establecer la relación del hombre con la naturaleza, con el trabajo, en una visión de un mundo depurado de artificios. Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* nos dice que a partir de Sander *apareció en la película el rostro humano con una significación nueva, inconmensurable... Ya vengamos de la derecha o de la izquierda, tendremos que habituarnos a ser considerados en cuanto a nuestra procedencia. También nosotros tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas que ejercita*. Sería esta cualidad educadora de la imagen de un pueblo germano la que años más tarde le acarrearía la destrucción de la obra. El ansiado líder del pueblo apareció en los años treinta bajo la tenebrosa personalidad de Adolf Hitler y para sus propósitos racistas e idealistas la representación de la casta dominante no coincidía con los prototipos que Sander proponía y que incluía a judíos, revolucionarios, gitanos, negros, artistas sensibles. En 1934, la Cámara de Artes Visuales del Reich condena el libro, **Semblante de nuestro tiempo**, y destruye todo vestigio que pueda encontrar. Es posible que haya influido en esta decisión el hecho de que Döblin, el escritor del texto del libro, fuese judío y Erich, hijo de Sander, fuese comunista (muriendo años luego en una cárcel nazi).

La vida de Sander transcurrirá por otros treinta años. Por un tiempo seguirá acosado por los nazis, y al ser derrotados éstos en la Segunda Guerra Mundial, sus fotografías sufrirán otro reverso al incendiarse su archivo que había trasladado a una casa rural. Pero este fotógrafo tenaz nunca se cansa de fotografiar paisajes y luego, otra vez, personas. Edwards Steichen expresamente lo busca para integrarlo a la gran exposición del Museo del Arte Moderno de Nueva York, **La familia del hombre**, organizada en 1954. Su compañera y esposa, Ana, muere en 1957 y Sander fallece en 1964 lleno de reconocimientos y muy solo.

En el desarrollo de la fotografía que conocemos no existe un trabajo tan complejo como el que intentó acometer August Sander.

Sus imágenes nos muestran un semblante humano bastante universal, construido asimismo por el roce cotidiano con una determinada actividad y espiritualidad. La diversidad étnica se confunde con la similitud ocupacional y vital. Es quizás el encuentro de la gran raza humana lo último que Sander nos puede comunicar.

Gracias a la Asociación Cultural Humboldt hemos tenido el placer de contemplar en directo algo del magnífico trabajo de este fotógrafo alemán.



Cocinero, Colonia, 1928.

ESPAÑA: VANGUARDIAS, TRADICIONES Y CONTRADICCIONES

RICARDO AZUAGA

A Carlos Alvarez

En **La Historia Mágica de España**, Sánchez Dragó afirma que los españoles sólo son españoles fuera de España. En su país, suelen dividirse en gallegos, andaluces, vascos, asturianos, madrileños, catalanes...

Esta reunión en el extranjero, bastante corriente al parecer, vuelve a repetirse, esta vez en Caracas, durante los meses de septiembre y octubre, cuando fotógrafos catalanes, vascos y madrileños, entre otros, se reúnen en una exposición que los agrupa, precisamente, bajo el subtítulo de **Fotografías de Prensa Española**. Siendo, tal vez, la prensa española, una de las instituciones más divididas del país.

No obstante, España es una sola: con sus habitantes, sus tradiciones y contradicciones, su carácter dramático para el flamenco, y su carácter brutal para otras pasiones más violentas. El español es sólo uno, y aún en nuestros días, sigue existiendo ese español que *quiere vivir y a vivir empieza*.

Pues bien, todo esto, con precisión, es lo que se desprende de la lectura realizada a través de las sesenta y tres fotografías expuestas en *Foto Pres*: una afirmación, necesaria y contundente, de que España sigue siendo una sola. Porque el espíritu, la protesta, el miedo, el reflejo y la preocupación social que muestra cada uno de los fotógrafos seleccionados



Los enanos y el toreo bufo. (Foto: Benito García Román.)

—provenientes de muy distantes puntos del país—, son los mismos: la confusión política, la esterilidad social, el vago placer aristocrático, la inseguridad juvenil, el más ácido humor ibérico, y los eufóricos contrastes en los que han venido cayendo los españoles desde varios años atrás: el boom del destape, por sólo nombrar el más popular, es uno de los ejemplos.

En *Foto Pres* se captan, no sólo los intereses y las preocupaciones de los reporteros que aquí se presentan, no sólo las aspiraciones y los conocimientos artísticos que estos autores poseen en relación con la fotografía, sino por sobre todas las cosas, el movimiento social y político que domina a España desde los ochenta, y la capacidad de los autores para captar el espíritu de confusión reinante en la época con un fidelidad conmovedora.

El carácter contradictorio del español ha existido por siempre. ¿Cómo se pueden equiparar, si no, la famosa alegría y la chispa de los andaluces con su manifestación artística más conocida: el cante jondo y sus quejíos? No deja de ser curioso como la aparición de episodios contradictorios, durante la dictadura de Francisco Franco, era bastante común: mientras literalmente se cercenaban escenas subidas de todo en las audaces películas de Dorys Day y Rock Hudson, Camilo José Cela se regodeaba en la defensa a ultranza del más prosaico lenguaje profano, culminan-

¿Quieres bailar pequeña? (Foto: Jesús Ciscar March).



FOTOGRAFIA



Jane Birkin se enfada (Foto: Pedro Madueño Palma).

do su obra con la detallada descripción de la hazaña de un hombre que hizo famoso al pueblo de Archidona por el desmesurado tamaño de su cipote.

La muerte del Generalísimo no sólo restituye la democracia en el país, sino también lo sume en un alucinante clima de confusión, búsqueda, y estallidos sociales que no se dieron en los cuarenta años anteriores. Casi veinte años después, sobreviven algunos vestigios de aquellas crisis, de aquel *shock* producido por la nueva libertad, y todavía hoy los niveles de inseguridad ante el mundo político y social no han desaparecido. España, aún en los noventa, se mueve entre el placer disfrutado por la clase media al tener uno de los más altos poderes adquisitivos de Europa, y la zozobra de poseer uno de los más altos índi-

ces de desempleo; entre el deseo de ser la vanguardia artística del continente, y la sumisión a las más frívolas necesidades creadas por la moda internacional; entre el disfrute de poseer las más exóticas exquisiteces proporcionadas por el Mercado Común Europeo, y la impotencia al tener que pagar el IVA y permitir la exportación de sus mejores productos hacia países vecinos, mientras viven en una sociedad representada por la glamorosa Reina Sofía, el discreto Rey Juan Carlos, y el Presidente Felipe González, buenmozo y sin pudor para declarar públicamente su simpatía por las clases populares, durante la campaña presidencial que lo llevó al gobierno por primera vez.

Foto Pres —al fin y al cabo, un caso más de esa España—, se inicia con una imagen impactante y bastante ilustrativa de este fenómeno: **Fuerza Nueva en la Puerta del Sol**, de Juan Rivero: un primer plano de la parte delantera de un automóvil ocupa toda nuestra atención, sobre la capota, con gran orgullo, se despliega una imponente foto de Manuel Fraga, mientras en el interior del vehículo, sus ocupantes se cubren el rostro con las manos para no ser reconocidos por la cámara. ¿Vergüenza? ¿Confusión? ¿Sorpresa? Vida social y vida política no parecen ser una sola y misma cosa.

En este ámbito, el contraste continúa hasta desbordarse: **Iglesia y ejército** —dos verdaderas y honradas causas dentro de la moral española—, se unen en un solo acto frente al objetivo de Ricardo Martín Morales: mientras la seriedad protocolar y el desenfado de la más inocente tentación se conjugan gracias a la **Debilidad**, de José Sánchez Urbano.

Los contrastes siguen en medio de la pobreza, la desesperanza, y la esterilidad. **Víctimas de la colza** (Carlos Alberto Bosch), muestra lo más patético de este estadio: la deformación física causada por la triste y famosa colza, trata de dar paso a la sonrisa en el rostro de la joven que, en cama y al borde de la muerte, disfruta de las aventuras televisivas de Donald Duck: otro producto de una gran empresa algo más lucrativa que aquella fábrica de aceite donde se gestó su propia tragedia. **La siembra estéril** (Carlos Monje Ortiz), por ejemplo, se mueve en este mismo tono de pobreza patética que constantemente suele pasear por los pueblos de España.

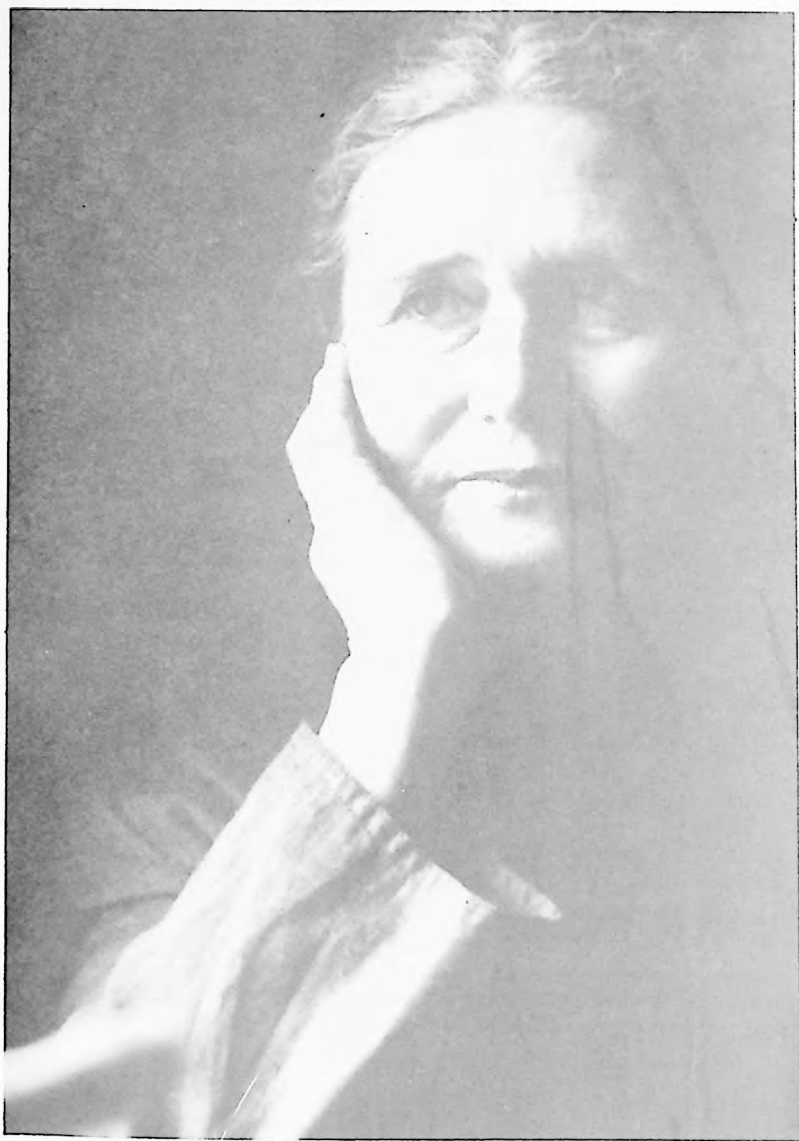
Los enfrentamientos sociales y políticos de diversa índole también adquieren un carácter de dramática denuncia y reflexión por medio de las imágenes y la forma cómo éstas son tratadas. Es el caso de las series sobre **Los incidentes en San Cristóbal de los Angeles** (José María García Coneja), y sobre todo de **Guerra en el astillero** (José María Fernández), donde el uso del alto contraste demuestra la forma cómo el artista manipula la imagen para dar paso al reportaje y a la capacidad de impacto, mediante iconos que, trabajados más convencionalmente, resultarían un muy trillado paradigma de la violencia social. Lo mismo ocurre con la obra de Agustí Carbonell, quien a través, y gracias a la conciencia que posee del encuadre, logra dramáticas imágenes de un grupo de etarras.

La grave situación atravesada por la juventud española —altos niveles de drogadicción, carestía en la educación universitaria, desempleo—, están reflejadas en la cultura *punky*. Tal vez utilizando

formas y vistas ya muy conocidas, Carlos De Andrés trata de plantear su preocupación y su protesta ante una sociedad que parece no ofrecerle muchas posibilidades de sobrevivencia a su ya muy maltratada juventud. Y como de juventud se trata, resulta casi inevitable ligarla al deporte. También éste aparece en el campo de la exposición, pero como si fuera consecuencia de lo antes expuesto, aparece teñido de cierto humor negro (**El Yiyo: última vuelta al ruedo**, Paco Junquera), con algo de ironía (**Los toreros bufos**), o convertido, —más inocentemente—, en un sencillo chiste de ocasión (**Fuera de área**, de Carlos Monge, con todo y los genitales al aire del ya mítico Butragueño).

Como es obvio, estos son solamente algunos de los aspectos más destacables dentro de una exposición que trata de mostrar un mundo social, político, cultural o ideológico. Cabría hablar de otros elementos, aunque algunos de ellos parecen perder parte de su sentido al ser sacados del contexto que produjo y en el que fueron publicadas las fotografías. Hecho que se refuerza mucho más cuando el visitante carece de folleto o texto alguno que sitúe, explique, o al menos insinúe, el carácter de ciertas fotos demasiado ligadas a la propia España.

Sin embargo, como en los casos destacados al inicio, hay otro aspecto que también se explica por sí sólo: los retratos. Tal vez, ésta sea una de las manifestaciones de la fotografía más maltratada. Por lo general, se nos ha acostumbrado a un tipo de retrato *high society*, donde lo único que tiende a destacarse es la elegancia y el *charm* de ciertos personajes, creando así un gran vacío en cuanto a concepción —¿o conceptualización?—. En *Foto Pres* encontramos varios ejemplos de buenos retratos. Retratos que pretenden descifrar la esencia y el carácter del retratado, mostrando su lado social (**La Reina Sofía en el Museo Picasso o Atenta a la moda**, de Iván Echeverría), el carácter ya casi simbólico de Mick Jagger, en una excelente imagen de Ricardo Martín Morales, o la síntesis creativa de Eduardo Chillida, **Escultor vasco del espacio**, por Heinz Hebeisen, donde la composición dentro del cuadro y el manejo de las obras del artista, casi llegan a



Simplemente, Doris Lessing (Foto: Raúl Cancio Palacio).

conformar un verdadero ensayo sobre la obra de este escultor que obviamente crea su obra (como el propio Hebeisen), en el espacio.

Foto Pres entonces, es una interesante y trascendente exposición, presentada en las no muy cómodas instalaciones de la Estación Parque del Este del Metro de Caracas. Es una muestra —reflexiva, impactante, en ocasiones, patética—, de la sociedad española en los ochenta, realizada por reporteros gráficos con profundo conocimiento de su profesión y del oficio, pero que también saben de la fotografía como manifestación artística, y por ende, conceptual y documental. No hay aquí esas imágenes bonitas y vanas —es decir, sólo en contados casos—, que tanto daño han hecho a este arte. Estos fotógrafos, reporteros, y artistas van a la médula del asunto, y como en el flamenco, escudriñan —en ocasiones dejando asomar una pizca de irónico sentido del humor—, en lo más profundo del drama que significa ser hombre y ser español en estos tiempos, y finalmente, *Foto Pres* queda como un testimonio de que los españoles, por muy divididos que estén, siguen siendo un pueblo único, con un único carácter, que los hace capaces de coincidir en todo... Hasta en sus ideas separatistas.

ESTADOS AUSENTES



Rodrigo Benavides.

Estos momentos detenidos por un recorrido de azar forman parte de varias series fotográficas. Los planos de acercamiento a los personajes son diferentes. Sin embargo predomina en ellos una actitud contemplativa, de reflexión, algo de ausencia física, la antesala de un acontecimiento cualquiera, de un cuento o viaje. Se trata de un ensayo donde no importan ni el lugar ni la hora.

El escenario, Europa; la luz, de día.

Rodrigo Benavides

Caracas 1990

RODRIGO BENAVIDES

Nace en Caracas en 1960. Estudios fotográficos en la academia *Punto Focal* con C. Cruz y N. Garrido. Se traslada a Londres para ampliarlos bajo la tutoría de Roy Flamm, FRP-S, FSAI (Miembro Honorario de la *Royal Photographic Society* y de la *Society of Architectural Illustrators*) en el *Photographic Training Centre*, que le otorga una beca para el curso académico 81-82. Finalizado éste obtiene el Diploma de Fotógrafo, el cual va a recoger en bicicleta. Ganador del 1er. Premio *Photo-Fit 1981 Competition*, concedido por el municipio londinense de Hammersmith & Fulham, que consistía en tomar fotografías a 300 Km/h y que no saliesen borrosas.

A mediados de 1982 se establece en París, donde le roban la bicicleta. Estudios en los departamentos de fotografía, serigrafía y artes visuales de *L'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*. Curso con Jean Francois Chevrier, Director de la revista **Photographies**, en los *Recontres Internationales de la Photographie 1983*, que se celebran anualmente en Arles. Asistencia de fotografía y serigrafía en el taller de Carlos Cruz Diez.

Fija su residencia en Barcelona, España, en 1985. Obtiene el Primer Premio de Fotografía *Luis Felipe Toro* de ese mismo año, otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela. Curso *Cinema i Fotografia: Aplicacions, Herències i Dissidències* en el *Centre Cultural de la Caixa de Pensions*. Colaborador del proyecto *Nueva Visión*, organizador de los *Encuentros Internacionales de Fotógrafos Latinoamericanos en Europa*. Reportajes sobre España, así como también sobre danza, teatro y espectáculos para diversos grupos de dichos país. A finales de 1988 regresa a Caracas, donde colabora con varias revistas y publicaciones.

Ha hecho exposiciones, ha publicado sus trabajos y está presente en colecciones públicas y privadas en Europa, Canadá, Estados Unidos y Venezuela.



Londres, 1984.

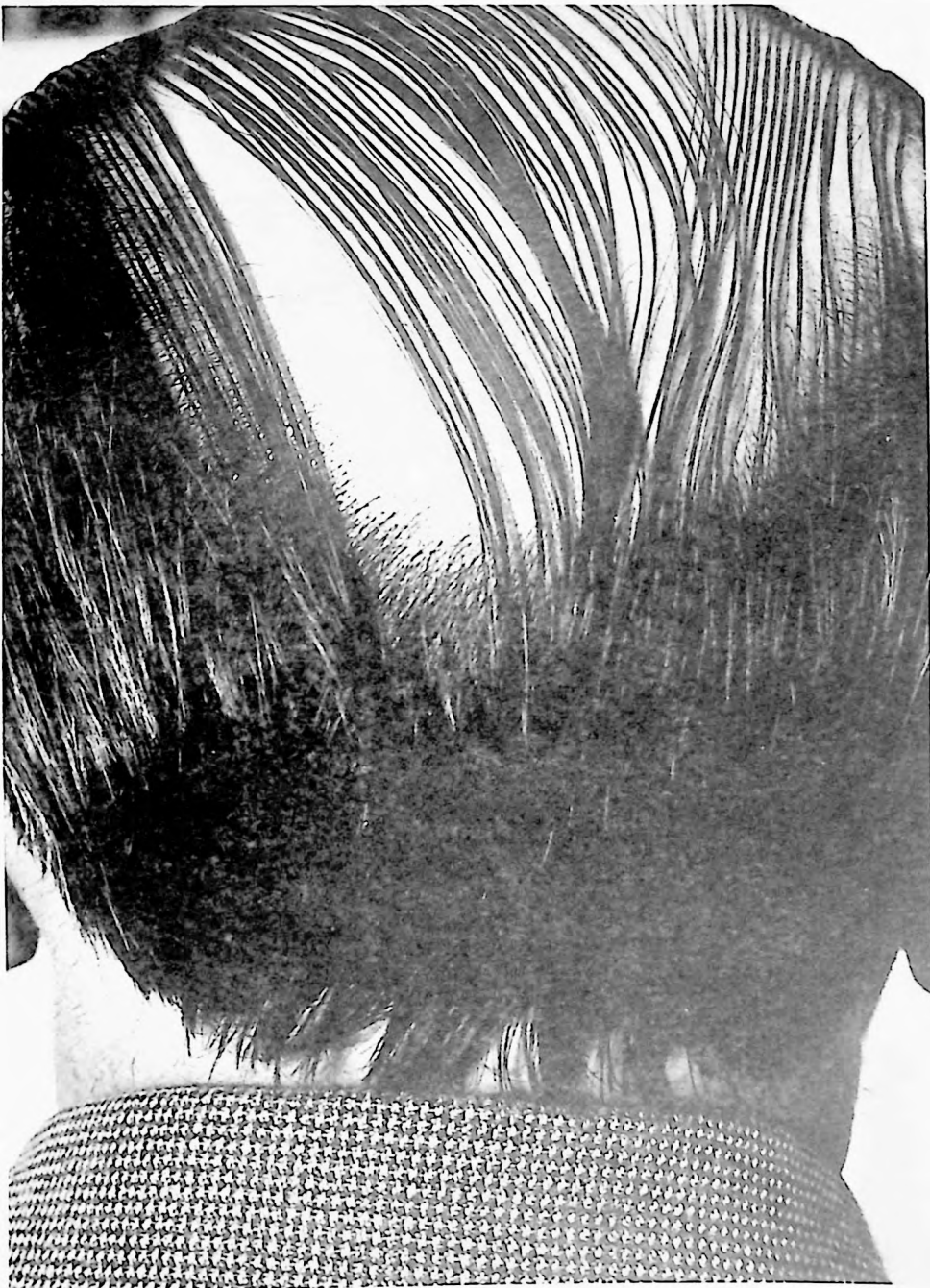


Venecia, 1983.

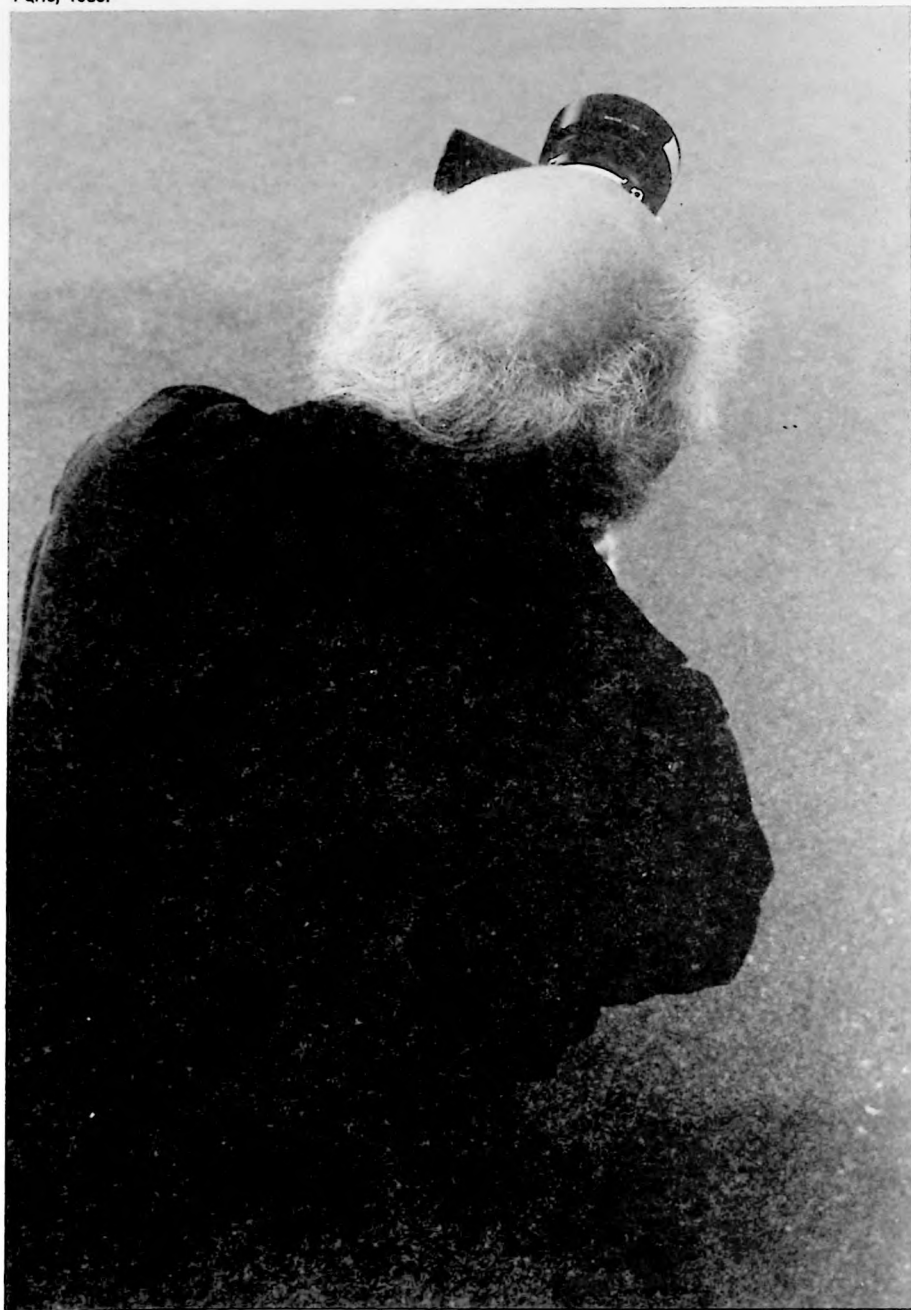
Barcelona, 1983.



Paris, 1985.



Paris, 1985.



Barcelona, 1984.



Paris, 1985.



CINE: AMBRETTEA MARROSU
FOTOGRAFIA: JOSE GREGORIO BELLO PORRAS



Antonio Pasquali. LA COMUNICACIÓN CERCENADA. EL CASO DE VENEZUELA. Caracas, 1990, Monte Avila Editores. 207 pp.

Hace veintiocho años publicamos la primera edición de **Comunicación y Cultura de Masas**. En ese cuarto de siglo largo no ha habido más que indecisiones y degradación. Pero hay que ser tercos, y seguir obrando por el seguro advenimiento de un amanecer. Es el último párrafo del nuevo libro de Pasquali —**La comunicación cercenada**— y lo reproducimos porque resume un acontecer personal y socrónico con una sencillez y transparencia que no podría lograr un comentario nuestro y que es sin duda una de las virtudes trascendentes de este incansable estudioso de los problemas de la comunicación como cultura y como proyecto político. Evidencia también la actitud ética del gran reformista que Pasquali realmente es y merced a lo cual sus escritos y sus actuaciones han guardado excepcional incisividad y coherencia a través de los años.

Algunos han murmurado que **La comunicación cercenada** es sólo información y que el estro teórico de Pasquali ha desaparecido. Observación particularmente curiosa en una época de

interrupción teórica universal, cuando lo pensado podría definirse como una materia en suspensión, un aliento retenido, una espera secreta frente al contraataque del pragmatismo —cuando clínico y cuando caótico—, la desvirtuación del verbo y la aparición de procesos vertiginosos que apenas permiten superar, en el sujeto observador, la atención permanente y el registro presuroso e insuficiente. Nosotros diríamos que inmerso como todos en esta situación, Pasquali opta decidida, inteligente y éticamente por el camino de la crítica, es decir de la más positiva, fecunda y vital concreción del pensamiento contemporáneo.

La gran puesta al día que se nos ofrece con este libro es una elaboración crítica de las comunicaciones en Venezuela, dentro de una perspectiva histórica, comparativa y política. Sin duda, el impacto de las informaciones en sí es enorme en una sociedad nacional como la nuestra, donde la intelectualidad —desde el maestro hasta el periodista, desde el artista hasta el tecnólogo, el especialista y el político— funciona más como una complicada estructura de ocultamiento de la realidad que como aquella fuerza transmisora del conocimiento y la conciencia que podría legitimarla. Información sobre el correo, la telefonía, la prensa y la radiotelevisión (el *monstruo sagrado*, dice Pasquali), situada con precisión y luminosa inteligibilidad en un tejido de relaciones, causalidades y comparaciones que finalmente hace irrefutable la argumentación por una transformación urgente bajo el signo de una democracia auténticamente entendida.

No se quiere decir con eso que tal argumentación sea indiscutible en las soluciones políticas que propone. Simplemente nos parece que ningún plan de acción en este terreno podría prescindir de la más seria consideración del modelo cultural-comunicacional que Pasquali propone, tan sólidamente apoyado en el conoci-

miento de la realidad y en unos postulados teóricos que privilegiaban los derechos de la sociedad-nación en el marco de unas comunicaciones que son el *sistema circulatorio de la economía, del entorno cultural y del desarrollo científico contemporáneos*. Claro que uno puede no compartir la confianza de Pasquali en la posibilidad de colmar la famosa brecha entre países industrializados y países que no lo son —con todos los matices que se quieran—, pero la *convivencia* con uno u otro grado de modernidad es simplemente la realidad, que no es aceptable seguir sufriendo desde los abismos de la ineptitud (por utilizar un término global).

De ahí que creamos que la lectura de este libro, ofrecida por su autor a los usuarios venezolanos de las comunicaciones, es imprescindible para ellos como para los teóricos, verdaderos o pretendidos que sean, y para los políticos, aunque merezcan cada día menos este digno apelativo.

Por último —para nosotros, *last but not least*— queremos lamentar que Antonio Pasquali haya dejado tan de lado, en el contexto de **La comunicación cercenada**, al cine, otrora entre sus temas predilectos. No es un reproche, pues él mismo aclara: *La cabalgada llega a su término sin haber completado la vuelta al ruedo. Al menos cinco temas se quedaron para otra ocasión: el Disco (...); la Conservación (...); las Agencias de Prensa (...); el Libro (...); y el Cine...* A propósito de este último, apartando un saludo apenas cortés al Foro Iberoamericano del Cine de 1989, Pasquali se refiere rápidamente a tres aspectos: *uno*, la inclusión sin vacilaciones del cine en la concepción misma de las *políticas de comunicación* que propone; *dos*, la imposibilidad de su *florecimiento (...)* sin que medien importantes y prolongados apoyos del sector público; y *tres*, el necesario reencuentro entre el cine y la Televisión (...) que no podrá producirse sino en el ámbito público, una vez

que los servicios de radiotelevisión nacionales sean puestos en condiciones de relativa prosperidad, de eficiencia y de ser modelos cualitativos.

Este último y fundamental aspecto da pie de una vez a múltiples planteamientos, entre los cuales el más importante a nuestro modo de ver, es precisamente el relativo a la calidad. Apuntamos aprisa; las escasas y modestas producciones cinematográficas venezolanas difundidas por TV han representado indefectiblemente un alivio frente a la baja cualitativa en la que se mantienen las emisiones normales, por lo cual la filmografía nacional debe ser estudiada por la TV sistemáticamente y en su totalidad como fuente de programas nacionales capaces de moderar el predominio de enlatados USA; es indefendible la especie de una incapacidad económica de la TV para establecer una programación permanente de documentales venezolanos en horarios de alta audiencia, *sponsorizable*, e incluso para producirlos y coproducirllos en forma seriada; la superior capacidad técnica de los cineastas con respecto a los teleastas puede servir, mediante intercambio y entrenamientos, para mejorar la calidad de la TV; etcétera.

Definible como intervención urgente en la coyuntura, **La comunicación cercenada** ofrece una base integral para proseguir reflexiones, reemprender y reorientar batallas y tomar decisiones, en el vasto y devastado terreno de la cultura moderna en Venezuela y América Latina.

ENSAYO
**Reynaldo González
LLORAR
ES UN PLACER**



Reynaldo González. LLORAR ES UN PLACER. La Habana, 1988, Ed. Letras Cubanas. 355 pp.

La desesperación cultural latinoamericana ha sido marcada en las últimas décadas por la estabilización de la cultura de masas como dominante. Naturalmente, el grado de madurez alcanzado por este fenómeno no afecta de manera alarmante sólo a nuestros países, pero en ellos se vincula con la problemática ya secular de la complementación de la independencia. Problemática político-real, económica y cultural que se ha agudizado con el dominio absoluto de la cultura de masas, que en América Latina no encuentra ni siquiera los puntos de referencia, resistencia o correspondencia que puede encontrar, en sus instituciones políticas, educativas y tradicionales, el conglomerado de países de sólida formación económico-social.

La impotencia sucesiva de los progresismos (positivista, marxista o desarrollista que sean) ha conducido en América Latina al fortalecimiento de la tendencia optimista frente a la cultura de masas, tendencia según la cual volcar los esfuer-

zos de las vanguardias intelectuales en los medios masivos producirá tanto una verdadera democracia como una originalidad expresiva. Sin adentrarnos en una crítica de esta tendencia, nos limitamos a señalar la más cacareada de sus consecuencias: el enarbolamiento de la telenovela como nueva y triunfante expresión cultural de América Latina.

La telenovela como modelo cultural está afectando actualmente, entre otras muchas cosas, la concepción misma de la literatura y el cine latinoamericanos. Se está presentando como el modelo teórico y práctico de una especie de patriotismo, no exento de ilusiones expansionistas: se podría incluso hablar de una verdadera ideología telenovellística como proposición salvadora de la América Latina despolitizada y cada vez más humillada de la actualidad.

Es a este propósito, creemos, que el libro de Reynaldo González tiene extraordinaria importancia más allá de Cuba y más allá de la historiografía radiofónica. Porque este *estudio de las radionovelas en su momento de mayor auge, las décadas de los cuarenta y cincuenta* en Cuba constituye al mismo tiempo la historia del origen de la telenovela. Y, como era previsible, no se trata de una historia gloriosa. Ese período de auge queda marcado por el éxito descomunal y la continentalización de *El derecho de nacer* de Félix B. Caignet en 1948. Fue también el período de *la guerra del aire*, competencia sangrienta entre la emisora RHC y la CMQ, que terminó con la victoria de esta última. La historia de esa guerra, ampliamente descrita en el libro, es muy instructiva. La CMQ era presidida por Goar Mestre, cabeza de un poderoso grupo financiero mediador de la inversión estadounidense y, en 1948, presidente de la AIR (Asociación Interamericana de Radiodifusión), donde desarrolló un papel fundamental al favorecer los intereses empresariales contra los estatales y por tanto entregando la

hegemonía a los EE.UU. y haciéndose abanderado de las correspondientes tesis *libertarias*. El presidente de la RHC era Amado Trinidad, *El Guajiro*, miembro de una familia de hacendados e industriales tabacaleros y demagogo dádivo, que terminó suicidándose un par de años después de su derrota. El libro demuestra bien cómo las batallas de esa guerra resultaron ser otras tantas etapas de la sistematización y el ajuste progresivo de la programación al lucro y al *necesario* envilecimiento de la audiencia.

A través de veintitrés capítulos de orientación temática, el autor logra, bien fundamentado documentalmente y en la experiencia de protagonistas, una rica reflexión que se aplica plenamente al género hoy continental de la que él mismo llama *la radiotelenovela*. Las características estructurales que va indicando aparecen asombrosamente idénticas a la actuales: las contradicciones internas de los personajes y su importancia cambiante en los estiramientos narrativos, rasgos heredados del folletín pero, agregamos nosotros, acentuados ahora hasta lo grotesco; la nivelación argumental de las diferentes *novelas* de acuerdo a la incesante imitación mutua, dictada por el *rating*; y sus finales, por la misma razón, simultáneos y establecidos en un 99% sobre el coronamiento, nupcial en general, del amor de la pareja principal, seguido por el de las demás parejas.

La temática presenta algunas características muy cubanas y contagios estadounidenses, pero predomina la herencia original de *la comedia* y *el melodrama elegantes* del cine argentino de los años 30 que, junto con la tradición folletinesca francesa de *La novela de un joven pobre*, configuran el esquema básico de conciliación de las clases que caracteriza también los argumentos actuales. Lo mismo evidencia la constante de la explotación y corrupción del público femenino, discutida abundantemente —aunque a veces banalmente— por el autor.

En cuanto a otros problemas expuestos, tampoco ha cambiado nada, que no sea su agravamiento: la eliminación de la autonomía de los autores, proporcional al aumento de su responsabilidad ideológica; el *progresismo* como imitación de lo extranjero; la carencia de crítica en el periodismo especializado, convertido en agente vendedor; y toda la filosofía publicitaria de adecuación al nivel cultural más bajo porque es el de *la clase que consume* y porque el *rating* indica la *preferencia* de la audiencia.

La importancia reveladora y/o comprobatoria de este *estudio de caso* se encuentra algo empañada por la aversión del autor por los *teóricos* y su lenguaje, no tanto porque no sea justificada, sino por la insuficiente elaboración de esa justificación. Por ejemplo, el autor propone un lenguaje dirigido al *consumidor*, sin caracterizar ni uno ni otro. Acaso se refiera a todo un contexto cubano que seguramente conoce bien, pero su argumentación es más bien general y afecta una realidad extra-cubana que sin embargo no se toma en cuenta. No se habla, en efecto, del carácter de los medios de comunicación donde debería ubicarse esa crítica honesta, profunda y popular para ser efectivamente leída por los *consumidores*. En nuestro país, por ejemplo, fuera de un columnismo esporádico y patriarcal, no hay lugar en la prensa para tal crítica sistemática. Por otra parte, el autor hace caso omiso de que cierto lenguaje, desarrollado en los terrenos académicos de diversas disciplinas, tiene el mismo derecho y la misma utilidad que cualquier otro metalenguaje. Que luego, en la divulgación y la difusión, deba reelaborarse pedagógicamente, es sacrosanta verdad. El propio *Llorar es un placer*, en este sentido, evidencia las dificultades con que tropieza esa necesaria pedagogía.

Sin ese desliz de exceso de confianza en la propia demostración, el aporte de Reynaldo González quedaría mejor centrado en su tema histórico-crítico y tendría una eficacia aún mayor.



CASA SANTA Fotografías: Rafael Doniz. Presentación: Antonio Alatorre. Edición: Pablo Ortiz Monasterio. Diseño: Peggy Espinoza. Duotonos: Magnecolor S.A. Impresión: Imprenta Madero. Editorial: Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

La iconografía sobre el fenómeno religioso tiene en esta *Casa Santa* un lugar de dignidad y profundización. Rafael Doniz, fotógrafo mexicano, nos presenta en las imágenes de este libro un acercamiento al tema de la compunción y el dolor en la práctica católica del pueblo mexicano. Al decir pueblo nos referimos exactamente a ese sector social, el del campesinado, el del indígena, los estratos más humildes. Y de ahí los rostros que vemos, faces gravadas por la prédica tremenda del horror a las postrimerías humanas, con su castigo al irredento, cuando no se ha seguido una vida apegada a ciertas normas de perfección.

Extraña temática esta para una iglesia post-conciliar, que parece más afecta a los sucesos sociales, a la prédica de una redención a través del amor o de la justicia social, que a la oscura imagen del infierno. Pero, al parecer, el temor está demasiado arraigado en la tradición católica. El dolor, igualmente, eje central de la imagen

del mismo Cristo, constituye un medio predilecto para la expiación de las culpas. Y el dolor puede producirse por autoimposición del sufrimiento físico o por vía de una prédica altamente emotiva. Temor, dolor y culpa, hallan un sitio de predilección en lo inconsciente.

Esta temática de la fe adolorida se adentraría en el territorio de lo morbosos, si no tuviera una relación con cierta sublimación mística. La religiosidad popular encuentra un terreno de conjunción entre sus vivencias y las propuestas de la religión oficial. Una práctica que, al menos en México, parece promover esta coincidencia es la de los Ejercicios Espirituales, diseñados por San Ignacio de Loyola en plena época de la Contrarreforma. Aún los Ejercicios espirituales se practican y en esta *Casa Santa* se reúne gran cantidad de personas para emprenderlos seriamente. Son un retiro del mundo cotidiano, una ocasión para el enfrentamiento con la Sombra propia.

Doniz ha sabido permanecer atento en ese lugar, buscando lo que la imagen puede expresar de un sentimiento que no se patentiza con facilidad. Así, desde el rostro del anciano que aparece en la portada coronado de espinas, hasta la visión clara de los niños mortificados por una culpa adulta y ajena, el fotógrafo capta un ambiente, un estado, una penetración en el territorio interior de la persona, sin la intrusión del que desea obtener una imagen sensacionalista.

Otro de los empeños del autor ha sido el de describir el aspecto ritual de estos ejercicios en ese ambiente rural. Retiene, de esta manera, la peregrinación y la llegada, desde sitios diversos, de los penitentes; lo que parece marcar el comienzo de los Ejercicios, una procesión de una velada imagen de bulto, llevada entre el soleado polvo de camino por hombres de cruz al cuello; y el desarrollo y conclusión del acto de fe.

La imagen del penitente se asocia a esa cruz pendiente. De mayor o menor tamaño, a veces exagerado, pero infaltable compañía en ese camino de dolor.

No sólo los rezos, las devociones y los rostros compungidos por la prédica conforman la manifestación ritual de los Ejercicios. Inscrito entre líneas de ese programa religioso se halla la cotidianidad: el comer, el dormir, el despojamiento de toda privacidad y de toda comodidad. La preparación de inmensas ollas de humeante alimento, la disposición de éste en cubetas, organizadas para su bendición, en forma de cruz, el reparto de la ración, su ingestión y el reposo constituyen imágenes de momentos que acercan lo sublime a la actividad rutinaria en indivisible unión.

El proceso de la mortificación, el llanto de la culpa, desemboca en el perdón y la readquisición de la pureza perdida; de esta manera, el final de los Ejercicios supone un cambio que se manifiesta externamente en la trasmutación de los vestidos y la corona de los penitentes. Las espinas dan paso a las flores, la oscuridad a la luz y Doniz muestra, como impresión de este acto transformador, los blancos y vaporosos velos de un ejercitante guiando en una blanca pared encajada, terminado el retiro. Esta visión da suficientemente la idea redentora del acto, al que se someten los deseos de la Salvación Eterna, pero también su transitoriedad.

Esta *Casa Santa* de Rafael Doniz, presentada por Antonio Alatorre, ha de ser un lugar de visita ineludible para todo el que sienta la fotografía como una forma de salvación del ser humano, de su instante, de su historia, de su provisionalidad deseosa de eternidad.



JOSEP RENAU, FOTOMONTADOR. Fotografías: Josep Renau Berenguer. Presentación: Joan Fontcuberta. Edición y selección: Pablo Ortiz Monasterio. Diseño: Peggy Espinoza. Selecciones de Color: Color Electrónico S.A. Impresión: Imprenta Madero. Editorial: Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

Armar un cuerpo con piezas de varios otros puede resultar un acto de terror, pero, a veces, tan solo de asombro. Formar con una realidad otra, constituye siempre arrebatamiento del poder creativo de la deidad, con consecuencias que pueden oscilar entre lo sublime y lo ridículo. No es este último epíteto el que describe la obra de Josep Renau, *Fotomontador*. Sus imágenes entre el delirio casi surrealista y el grito protestatario, bordeando el humor amargo, son una forma fascinante de creación. Es, precisamente, la calidad y la cualidad visual de esta creación la que impacta, como articuladora de engendros sensorialmente efectivos formados con partes de una realidad aparentemente objetiva, para constituir con ella un discurso que la niega como interpretación unívoca.

El fotomontaje como arte del ensamblaje a partir de material gráfico preexistente, no ha sido siempre justamente valorado. En el caso de Renau, nacido en Valencia, España, y exiliado en México y Berlín Oriental tras la derrota republicana, esta desconsideración luce más patente. Joan Fontcuberta, autor de la introducción a este libro sobre el trabajo de Renau como fotomontador, expresa que, tal vez, esta marginación se deba al provincianismo de sus inicios y a lo descentrado de su desarrollo según los cánones artísticos oficiales. Valencia, México y Berlín Oriental no son consideradas ciudades como para catapultar eficazmente a un artista gráfico. Pero este libro, titulado con su nombre y oficio, da fe de una singular capacidad de ingenio

y manifiesta la intención de divulgar una obra valorándola en la extensión de su riqueza.

Los fotomontajes presentados son, casi en su absoluta mayoría, una selección del trabajo titulado por Renau *The American Way of Life*. Esta obra, ambiciosa, constaba de doscientos originales situados en el expresionismo abstracto y, a juicio de Fontcubert, a anticipatorios del Arte Pop. En su totalidad son metáforas grotescas, de agudo tono burlesco, herencia de sus orígenes patrios, y que exponen una sociedad, alterada por la interpretación, a partir de la combinación de sus imágenes oficiales.

Para Renau el arte es una forma de discurso político, está al servicio de una idea y, por ello, el mensaje, el significado, está privilegiado como razón de la obra. Esto no equivale a un abandono de lo formal, sino a la búsqueda del servicio de la forma a la idea. Por ello, existe un uso premeditado de elementos tales como el color, el contraste entre figura y fondo y la disposición espacial para resaltar aspectos del mensaje. Renau utiliza con eficacia los medios de los que se vale la publicidad para una labor de propaganda política. Es interesante observar sus técnicas. Por ejemplo la combinación de fondos en blanco y negro con figuras en color. Un recurso que en comerciales y video clips actuales luce como novedoso, ya Renau lo había probado hace treinta o más años.

The American Way of Life toca diversos aspectos de la sociedad norteamericana, partiendo de trozos de material gráfico ofrecido por publicaciones tales como *Fortune*, *Life* o *The New York Times*. La mezcla de imágenes que en su origen ofrecían la cara oficial de un sistema económico, político y de vida, se transforman por virtud de esa *Ars Combinatoria*, en su opuesto, en su lado oculto, en su aspecto negado. La temática pasea por diversas visiones de la lucha racial, del armamentismo; grafica la sociedad de consumo, la pobreza de Wall Street y recompone los símbolos patrios. Nada permanece indemne al ojo cortante de Renau. El fotomontaje de la portada lo anuncia: las estrellas de la bandera norteamericana caen en lluvia, mientras sus barras rojiblancas se transmutan en lonjas de tocino. Renau se emparenta, de esta manera, con el dadaísmo en su forma más expresa de postura política.

La amargura de la crítica emprendida por Renau no está exenta de humor. Negro, por supuesto. En un montaje titula-

do **Happy end**, por ejemplo, una pareja se besa a todo color, como en cualquier final de producción fílmica, pero el fondo en blanco y negro muestra a un linchado pendiendo de un árbol como parte de un paisaje angustioso. En otro montaje Renau, irreverente a primera vista pero conservador, en el fondo, de los símbolos, coloca en perfecta armonía a las Celebridades Americanas. Combina a la Coca Cola con un retrato de George Washington que tiene como portarretratos a un neumático de automóvil, varios perros calientes, la silla eléctrica, la declaración de independencia, la bomba atómica y el águila americana coronando la composición.

Los fotomontajes de Renau son impactantes. Mueven más a la emoción que a la razón del visor, en un principio, pero dejan luego un margen para pensar sobre ellos como una propuesta de mirar una realidad que no es una instantánea, sino un complicado montaje de interpretaciones.



CORTO CIRCUITO. Revista trimestral de comunicación y cultura latinas. Edita Unión Latina, París.

La revista **Corto Circuito**, que viene publicándose en París desde 1987, editada por la Unión Latina, organismo re-

constituido en 1983 en el transcurso de un congreso de la UNESCO y en el cual los países de América Latina constituyen el 65%, se difunde sólo por suscripción y canje.

Gráficamente la revista peca un poco de esa cierta indiferenciación entre los textos, característica, y quizás inevitable, de las publicaciones institucionales en las cuales la ecuanimidad debe privar sobre la orientación. También las ilustraciones se resienten de la proveniencia múltiple y lejana de la mayoría de los materiales, pues se recurre con gran frecuencia a grabados de repertorio. Sin embargo, las bellas fotografías que aparecen en la portada y contraportada no cuentan con la triple referencia del autor, la fecha y el lugar que deberían tener en todo caso y aún más en una publicación cuyos objetivos son los de unir pueblos y culturas. Lo más interesante a nivel formal es el uso de los idiomas originales, cuatro de los cuales —español, portugués, francés e italiano— se utilizan sistemática y simultáneamente en los editoriales, constituidos para ello de cuatro párrafos que estimulan de este modo ese acercamiento lingüístico que es uno de los mayores programas de Unión Latina.

A través de los números 2 de 1988, 7 y 8-9 de 1989, y 10 y 11 de 1990, observamos que **Corto Circuito** ha mantenido una estructura permanente, consistente en un Dossier temático y una sección de Noticias breves, que abarca informaciones sobre cine, TV, video, formación, estímulos, publicaciones y otras. Los Dossier de esos cinco números son todos de gran interés. Aun conformados por textos más o menos breves, logran presentar claramente problemática y situaciones, con la notable ventaja de permitir reflexiones complementarias y comparativas al estar referidos a distintos países. Así, el N° 2 presenta el Dossier *Cine y cinematografías en estado de alerta*, referido a Uruguay, Santo Domingo, Bélgica, Argentina, Brasil, España y Cuba; el N° 7, *Comunicación y desarrollo*, desde América Latina en general, Francia en relación con América Latina y el Tercer Mundo, España, Italia, Bolivia, Brasil, Chile, México y Venezuela; el N° 8-9, *El documental*, con Cuba, Bolivia, Brasil, Argentina, Portugal, Francia, España, Colombia, Chile y Venezuela; el N° 10, *Festivales y mercados*, con el Foro Iberoamericano de Integración, el festival caribe de México, y España, Perú, Brasil, Francia, Cuba, Argentina, Portugal y Venezuela; el N° 11, *La televisión de servicio público*, desde Europa y América La-

tina en general, e Italia, Perú, Francia, Argentina, Bélgica, Uruguay, Portugal, Bolivia, España y Colombia. En este último número, además, hay un amplio suplemento especial sobre el Perú, que informa y discute sobre cine, televisión y video, incluyendo la situación actual de la legislación y las políticas de comunicaciones, importante punto de referencia para los otros países latinoamericanos. También el N° 8-9 incluye un material especial, esta vez sobre multimedia en Canadá.

Evidentemente, el mayor interés de **Corto Circuito** es informativo: instituciones, eventos, estadísticas y publicaciones, así como un calendario mantenido al día, permiten disponer de un amplio mapa para la acción. Pero la revista, dentro de su estilo sucinto, no deja de ofrecer permanentemente claras exposiciones de situaciones y problemáticas específicas y a menudo polémicas, que contribuyen a estimular y profundizar la reflexión sobre la comunicación audiovisual. Como vimos, Venezuela ha estado presente: *Medios alternativos en Venezuela* de Liliane Blaser (N° 7); *Venezuela: evolución y estancamiento de un género* de Alejandro Padrón; y *Antecedentes del Foro Iberoamericano de Integración cinematográfica* de Edmundo Aray y *El Festival de Cine Nacional Mérida-Venezuela* de Carlos Rebolledo (N° 10). Sin embargo, el repliegue organizativo-político de cineastas y comunicólogos en nuestro país se detecta en la escasez de planteamientos e iniciativas en comparación con los otros países.

La revista constituye un buen termómetro de la dura marcha de la comunicación audiovisual entendida como expresión de culturas nacionales y como vínculo cultural entre naciones, y una magnífica fuente de inspiración para el estudio y la acción.



Jerico, de Luis Alberto Lamata.

Joligud-Jerico

El tema de la destrucción de comunidades en nombre del progreso recurre en tres de las películas premiadas en el V Festival de Cine Nacional. *Jerico*, de Luis Alberto Lamata, *La Oveja Negra*, de Román Chabaud, y *Joligud*, de Augusto Pradelli, tienen por asunto, respectivamente, el genocidio de los indígenas, la masacre de una comunidad de saqueadores, y la demolición del zulianísimo barrio de El Saladillo. Muchas y muy profundas cosas se han escrito sobre el universo chabaudiano. Sin él, no podríamos pensar las tres últimas décadas de nuestro cine. Es posible que en las venideras tengan igual peso los trabajos de Lamata y de Pradelli, dos directores que apenas pisan la treintena y que se inauguran con estilos personalísimos, seguros, y diametralmente opuestos.

Estética de la verdad

Entre obras tan disímiles e independientes, sin embargo, es posible señalar puntos de contacto. Ante todo, la voluntad de tomar por punto de partida hechos documentadamente reales. Lamata, historiador, consulta minuciosamente en las Crónicas el sangriento mandato de los Welsares (cuando Venezuela fue vendida por primera vez a las transnacionales), la conmovedora historia del español Martín Tinajero, que eligió vivir con los indígenas, y la *Destrucción de las Indias* testimoniada por Fray Bartolomé de las Casas. Pradelli se inspira en las *Memorias de El Saladillo*, de Rutilio Ortega. Ni por un instante pensamos que este excelente inicio garantice un éxito. Con idénticas bases documentales se han producido en Venezuela infinitas crónicas fil-

madas, que reciclan la página roja sin más resultado que prolongar su amarillismo.

Lamata y Pradelli se proponen otra cosa. Quizá lo que delatan, ante todo, los exóticos nombres de películas rigurosamente centradas en una anécdota local: *Jerico*, *Joligud* son ciudades míticas por excelencia, antitéticos emblemas de la ruina y de la ascensión. Ambos directores tienen una voluntad de inscribir las peripecias locales en una dimensión universal. Y esto sólo puede ser logrado mediante la invención de una estética.

Verdad de la estética

La mirada sobre aborígenes y conquistadores tenía en nuestro país un noble precursor en las viñetas históricas filmadas por Jacobo Borges y Josefina Jordán para *Imagen de*

Caracas: visiones de tremenda fuerza, casi murales, con armaduras equiparadas a motoblinados e indígenas a partisanos, y un eisensteniano deleite en las batallas cuerpo a cuerpo. Esta preponderancia de lo visual era indispensable: *Imagen...* fue en principio concebida sin diálogos. Fue necesaria una década para que la cinematografía mundial produjera un tratamiento plástico equiparable con el *Aguirre...* de Herzog, y demostrara que la superficial brutalidad de la Conquista escondía otra brutalidad profunda, conceptual y helada: una doble violencia espiritual ejercida sobre Conquistadores y Conquistados. Es este problema el que fascina al Lamata guionista, e impone las reglas del juego al Lamata director. *Jerico*, por ello, esquivo sistemáticamente el énfasis. No sólo evita las guardarrópias de zarzuela que atormentan toda reconstrucción histórica, además desvía la cámara de la mayoría de los fáciles horrores que el tema impone. La masacre del primer poblado indígena, por ejemplo, ocurre en *off*, mientras el fraile abrumado se arrodilla en el río. La destrucción de la tribu que adopta al fraile es también narrada elípticamente, con el atronador sonido de los casca- beles y la captura del réprobo. La épica se ha vuelto introspección. *Jerico* es ante todo la biografía de un alma. Para esta revelación, el símbolo esencial es la desnudez. La piel y el aire deben ser libres: vestidura y arquitectura encierran. Por consiguiente, los estruendos deben ser internos, los colores tenues, el montaje pausado, la música emotiva pero no abrumadora, las actuaciones contenidas, y la a veces enfadada voz de la narradora, omnipresente. Pues, como ésta explica, la atroz vulnerabilidad de los muros de *Jerico* plantea la alternativa de la inviolabilidad de la ciudadela de la conciencia.

Para la reconstrucción de su Saladillo, Pradelli inventa en cambio una estética de la detonancia: colores chillones, grano filmico grueso, música rítmica, vestuarios abigarrados, intérpretes sobreactuados, y montaje en sincopas. Lo que lo diferencia abismalmente de tanta deformación tremendista impuesta por idénticos procedimientos a la imagen de lo popular, es la ternura con que se aproxima a todos y cada uno de los objetos y personajes del evocado Saladillo. Estos corresponden: se entregan, porque se saben amados.

Recalco que Pradelli es por ello en alguna forma superior al Tornatore atrapado dentro de su *Cinema Paradiso*: al ser demolido éste, nada sabemos de

En esta admisión de la diferencia se afirma paradójicamente la esencial igualdad de los hombres: al aceptarla, fraile y espectador se sienten situados en Tierra de Gracia (uno de los alternativos y desechados títulos que pudo tener el film). Pues la Gracia, es aquel júbilo del alma que acaece cuando por amor, visión o solidaridad nos creemos liberados de la soledad que es nuestro sino. ¿Cómo podemos estar solos, si todos somos tan igualmente distintos?

Ignoro si los personajes de Pradelli son saladilleros auténticos, o actores que los representan. Son, en todo caso, Buenos Salvajes: gritan, riñen, se burlan unos de otros, igualmente invulnerables a toda maldad y a toda tristeza y a todo aburrimiento: pues cada uno de ellos es el perenne espectáculo de los demás. Como en la vivienda indígena, en El Saladillo no hay secretos; como en la ebriedad sagrada, las alucinaciones son colectivas. Nadie impone disciplina a los niños; y todos son niños, porque como nadie les ha enseñado todavía a aborrecerse, desconocen la culpa.

Con sangre entra

Contra estos mundos felices avanza la letra, con sus feroces heraldos, los caballos de batalla y las máquinas de demolición. La mano que escribió el libro destruyó la ciudad, dijo Dylan Thomas en uno de sus más celebrados poemas. Un ejército es, entonces, la encarnación de un alfabeto. No es extraño así que en estas dos sagas de pueblos destruidos, se encuentren convergentes comentarios sobre la cultura letrada.

En *Jericó*, los libros sagrados caen por la borda en el cruce del primer río. Uno de ellos va a dar a las riberas, para sorprendido examen de un pequeño mono (¿Homo lector?).

En *Joligud*, las obras de Cervantes sirven para entrenar el paso de Sarita Estuche, la aspirante a estrella. Pero también el libro de raíces cuadradas del estudiante de Ingeniería resulta ser la Raíz del mal, y el exorcista saladillero debe quemarlo dentro de una cruz de pólvora: ingenieros son los que arrastran el barrio, y cumplirán de manera brutal el deseo de la madre del joven hechizado de mudarse de allí.

Con agua se lava

Pero así como la tinta concentra el mal y lo hace perdurable, el agua lo lava. Lamata hace un uso simbólico del agua afín al tratamiento de Tarkovski en *Solaris* y *Stalker*. En *Jericó* el cruce de cada río es un Rubi-

cón espiritual. En el primero, pierde el fraile sus libros: en el segundo, la fe en las masacres. En el tercero se disocia de los expedicionarios. En el cuarto, regresa a la infancia al chapotear con niños indígenas, accediendo por fin a la liberadora risa que lo comunica con la tribu. En el quinto, juega con su hijo bajo la lluvia, proverbial emblema de fecundidad. Al fin, está prisionero frente al mar, el agua infinita y salobre que lo separará para siempre de su cultura originaria: frente a ella, encuentra el valor para saberse eternamente solitario grano de arena.

Rutillo Ortega deja precisa memoria de una batalla de bombitas de agua jugada en un Carnaval por niños saladilleros. Pradelli la convierte en eficaz *running gag*: en un bautizo que purifica del único pecado del que los saladilleros abominan: el de la presunción. Una lluvia de bombitas de agua despabila al borracho, otra enfrija al manoseador de damas, una tercera emparama a las matronas que se tiran de las greñas discutiendo los méritos de sus hijas. El estudiante hechizado es purificado con pejesapos, criaturas del agua. De esta catarata bautismal que absuelve de las quimeras individuales sólo se salva Sarita: porque ella es la quimera colectiva. Las aguas no pueden ofender a Venus, que ha nacido de ellas.

Mujer divina

Patria, ciudadela y casa son extensiones o metáforas de la mujer. Por ello ésta las domina. Comprensiblemente, sobre la solitaria virilidad del fraile de *Jericó* pesa la autoridad femenil. Su hermana manda en el hogar del colono. Una hembra lo integra a la tribu, otra lo expulsa de ella. El mal es negarse a la mujer, que es la vida: es andar a contracorriente de la humanidad, ese vórtice al cual Lamata representa magistralmente como una espiral de carne engendradora y engendrante que gira en torno de sí misma.

En *Joligud* también las mujeres mandan: desencadenan la peste de los sueños que infesta el barrio; imponen a sus hijas los sueños del estrellato o de la abundancia carnal; encienden el deseo que termina en despeñamiento desde los techos o en postración sicosomática. El principal personaje masculino es, significativamente, un amanerado: suerte de acólito de la Diva encargado de situarla en el Templo del Arte, y quien, como el fraile, ha sacrificado su sexualidad a un culto. En recompensa, la Diosa lo decapita en efígie y lo desarma en sueños. Venus Victrix.

Dios

La aceptación de este poder de la hembra no ocurre sin traumas. Para plegarse a él, fraile y estudiante deben someterse a exorcismos, paradójicamente oficiados por hombres. El fraile lo recibe en forma de droga sagrada, dentro de una caverna, símbolo de la matriz. El estudiante, en su placentera hamaca. Y aquí de nuevo las contrapuestas estéticas divergen. En la película aparentemente más religiosa, *Jericó*, sólo percibimos el silencio de Dios, quien tolera la destrucción de poblados, deja perecer al justo, y apenas se manifiesta mediante criaturas que también callan, pues se expresan con los lenguajes del cuerpo, o las ininteligibles voces de la selva. Sacrificadas, su Creador se desvanece, como el rayo de sol del boquete que se obtura.

En *Joligud* Dios aparece en persona, como sol cegador. Y por supuesto, es maracuchó. Nunca ha abandonado a su pueblo: tanto, que se le asemeja en la heterogeneidad de sus ensueños, en su entrega al relajo y al caos, en su iracundia, en su verba efervescente. Pero atención: mientras Dios habla, la Diva calla. En El Saladillo todos gritan, salvo Sarita Estuche, que apenas si articula palabra en toda la película. Irrefutablemente demostró Neruda que silencio es ausencia. También es poder. Aún cuando pretende imperio, toda voz mendiga. Por eso, sólo se escucha la humana.

Ruina

Ambos discursos cinematográficos derriban ídolos: comprensible es que concluyan mostrando ruinas. Devastación del espíritu, cuando el fraile elige la incoherencia y la oscuridad y la soledad antes que un universo regido por una razón anónima y aniquiladora. Demolición urbana, cuando todas las quimeras de El Saladillo colapsan en un montón de escombros lleno de recuerdos y de afiches. Ambas cintas dejan a sus personajes en la más

Sicilia. Mientras que, concluido *Joligud*, creemos saberlo casi todo sobre El Saladillo.

Visión de los vencidos

Tal es quizá el logro fundamental de tan antitéticas propuestas. Escribí una vez que el cine de guerra norteamericano, con toda su orgía de complejo de culpa, seguía asesinando al vietnamita al negarle una mirada, una imagen, un rostro. Lamata pudo filmar unos anónimos indígenas huyendo entre espesuras, y Pradelli unos saladilleros indiferenciados bajo pancartas de protesta. Pero ambos saben lo que todos los cineastas norteamericanos ignoran: que una masacre es apenas importante porque interrumpe la vida que es incapaz de crear. Vengar una masacre es, por tanto, recrear la vida interrumpida, en la apacible cotidianidad o en el invencible recuerdo.

Lamata, nunca me cansaré de repetirlo, logra el primer tratamiento ficcional respetuoso de los aborígenes que yo conozca en la historia del cine universal. Esto requirió un trabajo prolongado, intenso y agotador con los integrantes de una comunidad karíña de Mo-nagas. No para lograr una reconstrucción antropológica —hay detalles inexactos, como el del uso del yopo por dicha etnia— sino para elaborar una creación estéticamente válida. Esta última no es una optimista idealización de los Buenos Salvajes: los que nos presenta Lamata se pelean entre ellos, cometen pequeñas crueldades. Pero tienen también familia, sentimientos, solidaridad, alucinaciones, estética, lenguaje. En otras palabras, sin haber aprendido ninguno de los arbitrarios signos de Occidente, son reconocibles como humanos: y lo son justamente porque han creado signos distintos, tan arbitrarios o tan válidos como aquellos: porque errónea o acertadamente los confunden con su existencia misma.

No es una labor agradable descalificar un producto fílmico nacional. Por el contrario, es fastidioso, cansón y triste, ya que termina uno sintiendo que es un gasto innecesario de energía, de papel y de tiempo, considerando que con relativa frecuencia (por no decir constantemente), enfrentamos el acto de escribir sobre filmes nacionales de dudosa calidad. Pero si existen personas capaces de malograr cientos de pies de costosísimo material cinematográfico a costa de



Joligud, de Augusto Pradell.

extrema desposesión: pero los han despojado del sueño sin nuestro de buscar el sentido de la vida en un más allá que custodian otros, cuando quizá estaba en el aquí y ahora que pudimos atrapar. El fraile que se despoja de su sotana y Sarita Estuche que rasga el rojizo traje de estrella son criaturas pródigas de toda divinidad.

En este sentido, los alaridos del fraile, el mutismo de Sarita Estuche y el discurso de su acólito tienen el mismo significado:

—¿Hasta cuando Joligud? El Saladillo es nuestra única realidad. ¡Podrán derribarlo, pero nuestros fantasmas vivirán para vengarse!

LUIS BRITTO GARCIA

Joligud

Ver para creer, dijo en aquellos tiempos el bueno, aunque escéptico de santo Tomás. Y el hombre vio y creyó, y su fe resurgió fortalecida.

Con el cine nacional actual, este lógico proceso de aceptación tiene su variante: con cada nueva producción fílmica, solemos escuchar comentarios negativos de quienes han visto primero y, pensamos, ver para creer. Pero después de haber constatado la presencia y el contenido de las imágenes, aún nos resistimos a creerlo, sintiendo desvanecer nuestra fe con cada nueva producción. Los milagros de nuestra cinematografía no alcanzan la cuota mínima.

muchísimo dinero y muchísimo trabajo ajeno además del propio, para terminar construyendo una serie de imágenes mal filmadas (malos encuadres, pobre iluminación, actuaciones caseras), fastidiosas y carentes de toda gracia y sentido posibles (como es el caso que aquí nos ocupa), dichos individuos deben saber que si, por añadidura, espectadores serios y sensibles somos sometidos a la desagradable experiencia visual de su creación ellos tendrán que soportar responsablemente nuestras opiniones. Bueno es que entiendan que el esfuerzo titánico requerido para hacer películas en nuestro terruño es igual para todos, así que las excusas tocantes a limitaciones de recursos no tienen cabida. Las limi-

taciones en estos casos tienen nombre y apellido.

El comienzo del film, interesante y (falsamente) promotor de una historia, la idea que genera este comienzo y culmina con el productor *Joligudense* buscando a la joven de las fotos entre los escombros y las ruinas de un poblado perdido, es lo que uno suele llamar *salvable* para luego enfrascarse en la onda de las *intenciones* famosas que abundan en nuestro stock fílmico y que, definitivamente, no han servido ni sirven para nada al avance de nuestra cinematografía; sólo triste paliativo que procura justificar lo injustificable. No caeré en eso.

Lo que encontramos entre ese comienzo y su final es pobreza fílmica, ni más ni menos. Esa pobreza se diversifica en dos o tres vertientes observables dentro del cuento detenido de esta historia, que gira sobre sí misma sin lograr avanzar, exhibiendo una gama de personajes chatos, triviales, elementales y sin norte definido. Un día es igual que otro y ellos son iguales todos los días. La única evolución o cambio se establece por el espacio físico, que es destruido al final y conlleva a la partida de sus habitantes.

En relación a las vertientes mencionadas, por un lado, nos encontramos con la muda protagonista cuyo único objetivo en la vida —así la crió su madre— es llegar a *Joligud*, por lo que se pasea todo el film fantaseando ridículamente, paseando con su fiel amigo, el único ser inteligente, desvirtuado en un estereotipo de mariqueto (tipo teatro *Chacalito*) o regodeándose en su lindura (video-clips incluidos). En uno de sus anodinos paseos, por cierto, es llevada a disfrutar lo que se supone es un gran montaje teatral protagonizado por una gran diva X, que ella debe conocer. Decir que la secuencia del espectáculo parecía un mamarracho de ficheras y otros ejemplares decadentes y sudorosos, con problemas psi-

comotores, se me antoja una definición ajustada a lo que allí se ve. Y con la mudita y el homosexual se pauta el lado sensible(ro) y artístico de la comunidad.

Otro vertedero nos salpica y embarra con imágenes del mundo sexual masculino, descubriéndonos las variaciones masturbatorias de ese sexo en tres etapas de su vida: la infantil, la adolescente y la adulta. Nos encontramos entonces con el adulto que hace gala de su más noble y pura animalidad; el niño que imita a sus mayores y compite con sus amiguitos inspirándose en páginas centrales de cierto género de revistas; y el adolescente (muy adolecido), confuso, perdido y sin la experiencia infantil, tiene que sufrir (y también nosotros) un interminable exorcisamiento folklórico, botando buches y más buches de espuma por la boca, para terminar entendiendo que el problema se resuelve con un buen auto-masaje al pene. Tanta masturbación por causa de una muchacha que se la pasa dándose baños con tobito en un patio. Describir las imágenes utilizadas por el director para representar lo aquí expuesto, constituye un flagelo que no pienso imponer al papel ni al lector.

El resto de las acciones, siempre enmarcadas en la idea de retratar la cotidianidad de la gente del Saladillo, son conversaciones, chismes y envidias de las mujeres del pueblo; otros juegos infantiles como empapar con bombas de agua a todo el que pasa por una calle para burlarse de ellos; compras y más chismes, peleas de mujeres, celebraciones de pueblo, como toque de gaitas con elección de reina, y ese tipo de cosas. El conjunto no da para risas ni para llantos. Da más para un ataque de desesperación. Todo feito, todo de mal gusto.

El filme se propone como una especie de homenaje a la gente del desaparecido Saladillo, en Maracaibo, y le han otorgado premio como ópera prima en el reciente festival de cine nacional en Mérida.

Honestamente, no creo que Maracaibo merezca tan pueril representación de la gente de El Saladillo. Asimismo, resulta patético observar cómo se premia semejante remedo de cine, haciendo gala de un criterio verdaderamente provinciano: el bolivita que se le da al mendigo para soliviantar la conciencia, a sabiendas que la dádiva no ayuda al pobre ni hace más bueno al que la otorga. Todo lo contrario.

MARJORIE MIRANDA GARCIA

JOLIGUD. Venezuela, 1990. Dir.: Augusto Pradelli. Guión.: Consuelo González, Augusto Pradelli, basado en el libro *Crónicas del Saladillo*, de Rutillio Ortega. Prod.: Luis Lamana, A. Pradelli. Prod. gral.: Kromática Producciones Audiovisuales. Dir. fot.: Jesús Romero, José Luis Angarita. Cóm.: Ricardo Rubio. Son.: Claudio Ocampo, Lili Bermúdez. Maquill.: Víctor Rodríguez, Gladys Aquebeque. Vest.: Gladys Acacio. Dir. artis.: Fernando Acosta. Escenografía.: Laurencio Zambrano. Foto fija.: Gustavo Bauer. Mon.: Luis Lamana. Intérp.: Marau Robelo, Fátima Collina, Vidal Figueroa, Gustavo Hidalgo, Héctor Peña, Juana Rivero, Ana Bastidas, Gerald Rosales. Español. Color. 35 mm. Dur.: 90 min. Distribuye.: Biancica. Estreno.: 03/10/1990.



Mestizo, de Mario Handler.

Mestizo

La realización de una película comienza por la selección del tema. Esto es obvio. Lo que no es tan evidente son las motivaciones del realizador y/o productor, los objetivos y metas que lo mueven en esta escogencia.

El arte, en general, parece ser movido por fuerzas interiores, racionales o no, controladas o apasionadas, pero en

todo caso responden a una urgencia creadora. En el caso del cine, este *fuego creador* necesariamente tiene que canalizarse y limitarse por la tecnología y la economía, sobre todo en Venezuela. (No se admiten sonrisas irónicas sobre este punto).

Ahora bien. Después de ver **Mestizo**, de reflexionar largamente sobre **Mestizo**, sedimentar a **Mestizo**, me pregunto: ¿Qué puede haber motivado al realizador para la escogencia de este tema?

Mestizo no es un tema de trascendencia histórica. No hace análisis social ni cultural. No plantea problemas cotidianos, no es una película intimista ni psicológica, no cuenta una historia de realismo mágico... ni de otro tipo. Tampoco recrea una época, porque el pueblo donde se filmó parece muerto, sin gente, sin ambientación. Da la impresión de un video o de una filmación con *Back-projection*.

Las actuaciones, a excepción de Ze Ze Mota, la brasileira

con el acontecimiento y la falta de profundidad de los personajes. El tío poeta escatológico y el loco del pueblo, intentan dar el toque folklórico que resulta totalmente fuera de contexto.

En cuanto a la propia anécdota, el tema del hijo natural del *hombre poderoso* y la *negra*, es decir *el poder*, el racismo, y afines, temas todos que pueden enfocarse sociológicamente, culturalmente o históricamente, todo se ve opa-

que vemos todas las noches en la telenovela *Cuerpo a cuerpo* y de la recordada Hilda Vera, son tan artificiales como el ambiente. No sé cual es la técnica para lograr que un decorado natural se vea artificial, pero en **Mestizo** esto se logró a la perfección desde el momento en que se juntaron los elementos.

Los diálogos, innecesariamente literarios, salpicados de momentos banales, se corresponden perfectamente

cado por una historia de pasiones desenfundadas, instintos animales, es decir, sexo, sexo y más sexo. Y no conforme con esto, mostrado en variedad profusa de escenas *cruditas* pero no *bonitas*, también hay un repertorio de perversiones sexuales y mentales.

Quizá el único aspecto que puede rescatarse de **Mestizo** es el intento de una crítica tímida al identificar esas perversiones con la máxima autori-

por momentos choca al espectador pero en el que todos los personajes cumplen una función determinada, limitando las posibilidades vitales del protagonista y empujándolo hacia la inevitable vida de la capital.

Valdría la pena una revisión de la obra anterior del director que pusiera en perspectiva la forma narrativa, interés primordial de esta película digna que hubiera merecido más tiempo en cartel.

CARLOS F. CANO

dad del pueblo. Pero la crítica es tan tímida que casi no se le ve la cara.

El hilo narrativo se rompe en varios momentos y el espectador pierde la comprensión de una historia por demás simple.

Resulta preocupante el desperdicio de tiempo, tecnología y dinero para obtener un producto que no resiste el más benevolente análisis. Y en este caso me sucede como con el poema aquel de *Por quién doblan las campanas*, ya que en el cine nacional, las campanas doblan por cada uno de nosotros.

ELA DINES

Mestizo

Hace unos años un homenaje al realizador uruguayo Mario Handler permitió rever algunos de los cortos más interesantes de una carrera que se inicia en Checoslovaquia en 1964 con una obra maestra: *En Praga*. Esta temprana opción por el documental empata directamente, ya en Uruguay, con algunos de los mejores filmes latinoamericanos de la década del 60. *Carlos, cine —retrato de un caminante* fue en 1965 un ejercicio de cine-verdad hecho como toda obra posterior— con más ganas que medios en el que realizador y personaje comparten la experiencia de hacer el film que no es otra cosa que la develación de la verdad de un marginal montevideano a través de sus opiniones sobre la política, la cultura y, en general, la vida. Ese mismo año, se une con Ugo Ulive para confeccionar una de las más perfectas y certeras bofetadas jamás lanzadas al mito de la Suiza de América. *Elecciones* es otro ejercicio de cine-verdad que se cuela entre las bambalinas de la farsa electoral uruguaya, siguiendo a los candidatos, captándolos en sus actitudes más cursis y más obscuras y desmontando, con talento y precisión los mecanismos de engaño de una maquinaria

electoral ciertamente torpe. En 1967, *Me gustan los estudiantes* fue una manera cinematográfica de protestar contra la visita de Lyndon Johnson, describiendo a la vez la represión que se desataba en el pacato y civilizado Uruguay de los años 60. *El problema de la carne* en 1969 fue un análisis de las luchas obreras en la industria frigorífica en tanto que en 1970 *Liber Arce, liberarse* volvía al estilo de *Me gustan los estudiantes* para relatar la protesta estudiantil y la muerte de un estudiante (Liber Arce). El film ganó el premio del festival de Leipzig y fue el último film uruguayo de Handler.

En Venezuela *Tiempo colonial y Dos puertos y un cerro* marcan el ingreso de Handler a un cine más reflexivo y menos inmediatista, siendo el segundo film uno de los más lúcidos análisis del despilfarro y la alegre irresponsabilidad con que el país trató los ingresos percibidos por recursos no renovables. *Mestizo* es el primer largo del realizador, basado en la novela *El mestizo José Vargas* de Guillermo Meneses.

No convendría entrar en los detalles de la adaptación al cine que el libreto que firman Handler y Antonio Larreta sortea con buena fortuna. Antes bien lo que importa de un film como *Mestizo* es el abordar un tema que el cine venezolano no había tocado antes. El tema de la identidad étnica y cultural, la pertenencia simultánea a dos mundos a menudo irreconciliables y los conflictos existenciales que surgen en el hijo de un patricio y una negra. Lo que se busca es describir un mundo cuyas claves están más allá del paisaje exterior que la novela presentaba y que la película busca obviar.

El tono narrativo es definitivamente ruptural, como si se diera por sentada una anécdota y lo importante estuviera más allá de ella. Este acercamiento pareciera conspirar contra la unidad de la obra, pero vale la pena prestar atención a ese itinerario íntimo del mestizo, que

MESTIZO. Venezuela, 1990. Guion, prod. dir. y mon.: Mario Handler. Argumento: *El mestizo José Vargas*, de Guillermo Meneses. Colab. en guion.: Antonio Larreta. Jefa prod.: Andrea Gouverneur. Prod. campo.: Manón Kubler. Asesores prod.: Arnaldo Limansky, Donald Myerston. Dir. arte.: Ramón Aguirre. Dir. fot.: Julio Valdez. Son.: Gerardo Gouverneur, Orlando Andersen, Ricardo Istueta. Asis. dir.: José Manuel Guzmán, Alidha Avila. Script.: Carlos González. Transf. son. y téc. grab.: Luis Rocandio. Son. espec.: Stefano Gramitto. Microfonista.: Gerardo Gouverneur, William Jaramillo, Frank Rojas, Francisco Lizaraso. Asis. terminación.: Lucía Lammanna. Post-prod. doblaje.: Marcos Moreno. Post-prod.: La Moviola. Escen.: Rodolfo Porras. Disf. vest. y realiz.: Shella Maslach, Ghislaine Latorraca. Maquill.: Gloria Lucavecchi. Util.: Wolfgang Vegas, Wilfredo Aguilar. Foquistas.: Roberto Castaño, Fernando Quiñones, Rubén Barreto, Ely Quintero. Asis. cám.: Rubén Barreto. Filmación submarina.: Gyula David. Lab.: Bolívar Films. Clasif. color.: Juan Salazar. Truca.: Aziel Jiménez. Compag.: Rosa Emilia Jacko. Jefe Electr.: Luis Rojas. Chófer.: Carlos Ibarra. Foto fija.: Manón Kubler, Armando Valero. Maquinista y cámara.: Teodulfo Rojas. Intérp.: Zezé Motta, Marcos Moreno, Aldo Tulian, Víctor Cuica, Nancy González, Omar Gonzalo, Eduardo Gil, Hilda Vera. Comp. prod.: Mario Handler Producciones/Instituto Cubano de la Industria y el Arte Cinematográfico (ICAIC). Español. Color. 35 mm. Dur.: 90 min. Distribuye.: DiFex. Estreno.: 25/10/1990.

Rufino, El Iluminado

Una de las ventajas de la producción cinematográfica de cortometrajes en nuestro país es que no compite por el favor de una taquilla codiciosa (y extranjerizada) ni requiere someterse a los prostituidos aspectos visuales que con inverosímil mal gusto se recrean en casi todas nuestras producciones de larga duración. Evidentemente, la realización de cortometrajes responde en mayor grado a una necesidad real de ubicar y comunicar hechos o ideas concretas sobre nuestra realidad, con economía de recursos y de tiempo. Esto en ocasiones agudiza el ojo del realizador y contribuye a mejorar la calidad de las imágenes y de su contenido. El resultado es que la producción de cortometrajes —ficción o documental— se siente actualmente más sólida y honesta (argumentalmente) que lo que se perfila en el campo del largometraje, del cual, lamentablemente, cada vez hay menos que decir.

Este último trabajo de Andrés Agusti se introduce en la observación de un personaje cuya actividad cotidiana reviste características muy singulares.

Rufino, el iluminado, de Andrés Agusti.



El director indaga en la personalidad de Rufino, un hombre a quien se le adjudican facultades curativas como resultado de un *don divino* adquirido en algún momento de su vida, *don* producto de un exceso de carga eléctrica presente en la persona de Rufino. La cámara parece querer escudriñar los fragmentos de su personalidad a través de planos muy cerrados sobre sus manos, su rostro, sus movimientos; sobre las bestias que mantiene en su casa, y sobre las personas que a él acuden para ser curadas, abusando a ratos de este recurso. El ritmo que imprime el proceso de la entrevista a Rufino y los testimonios en *off* de algunos a los que ha devuelto la salud, es un ritmo muy pausado, tiempos largos y lentos, aunque se ajusta en cierto modo a lo que parece ser ese ritmo interior y la calidad de vida del entrevistado: una vida de infinitas hileras de enfermos a las que no se les ve término, una vida que aparece solitaria y cargada en la única compañía constatable de sus animales, animales que considera sagrados, animales que caza para encontrar solaz.

El film no inquina en juicios científicos o religiosos. Rufino como personaje es, entendemos, sólo un fragmento dentro de la gama de peculiares prácticas de fe que existen en el ámbito popular de nuestra cultura. Lo que se nos ofrece es la oportunidad de observar con seriedad la circunstancia de un hombre que ejerce una actividad fuera de los límites de nuestra comprensión lógica, y el peso que sobre este nombre imprime el carácter de su práctica.

Sólo queda por decir que es preciso encontrar un espacio de exhibición para esta brecha de la producción cinematográfica nacional, pues es *justo y necesario*, nuestro deber para su salvación.

MARJORIE MIRANDA GARCIA

RUFINO, EL ILUMINADO. Venezuela 1989. Guion, dir. y fot.: Andrés Agustí. Prod. ejec.: Josefina de la Cerdá, Lidia Córdova. Jefe prod.: Andree Gouverneur. Asis. prod.: David Alvarez, Miguel Cárdenas. Mon.: Andrés Agustí, Lucía Lamaná. Mús.: Musikautomática. Cam.: Andrés Agustí, José Gregorio González. Son.: Gerardo Gouverneur. Lab.: Futuro Films. Español. Color. 16 mm. Dur.: 23 min.

Desafortunadamente para Brando, su popularidad y talento lo condujo a requerir y exigir calidad en los proyectos a realizar. Y de allí que contra él se desata la más virulenta campaña por parte de los Estudios Productores a través de sus secuaces, para desacreditarlo y reducir o anular su poder de negociación. Por otro lado, existe una realidad en la historia del cine estadounidense, en la que los nuevos temas o fuerzas creativas que le dan vitalidad al medio, son rápidamente imitadas y los mismos quedan exhaustos, sin darle tiempo de



Un novato en la mafia, de Andrew Bergman.

Un novato en la mafia

Marlon Brando es un actor que ha marcado historia en la cinematografía. En el cine estadounidense de los años 50 era, sin duda alguna, el más talentoso, el único que sugería una fuerza trágica, el mayor protagonista de los temas contemporáneos de esa época. Sus personajes representaban al *outsider*, sin código de conducta, que vivía básicamente por sus instintos. Sin importarle su posición social, trabajo, o respetabilidad. Brando representaba la versión contemporánea del hombre libre. Sus personajes eran una reacción contra la manía de seguridad de la posguerra. El era antisocial porque sabía que la sociedad estaba llena de hipocresía. Su Stanley Kowalski (*A street car named desire*) o Terry Malloy (*On the water front*) son personajes difíciles de olvidar e igualmente difíciles de separar del actor.

desarrollarse plenamente. Dentro de estos parámetros, cualquier valor artístico se puede convertir y transformar en un simple truco o vehículo para alimentar a la voraz industria del espectáculo.

Ya para los años 60, la carrera de Brando estaba de capa caída, es forzado a interpretar roles que son caricaturas de personajes. Pero a diferencia de otros famosos actores, Brando posee demasiada energía y talento para seguir la rutina de siempre; de allí que su presencia en la pantalla lo mostraba en actuaciones inferiores a su capacidad. Su personaje de Vito Corleone (*The Godfather*) le da la oportunidad de nuevo, después de años de interpretaciones lamentables. Aunque es en *El último tango en París*, donde hace un rol digno de sus mejores trabajos de los años 50.

Ahora viene *Un novato en la mafia*, que trata de como un joven estudiante de cine, se ve envuelto con un conocidísimo mafioso de Nueva York. Y mientras el estudiante, por un lado en sus clases de cine estudia *El Padrino*, de Francis Coppola, por el otro, está viviendo su propio *Padrino*; y por supuesto ¿quién cree usted que es el *Padrino*? Pues nada menos que Marlon Brando. Que asombra al estudiante, ya que es el retrato hablado del propio *Padrino* de Coppola (¡qué *ocurrencia* tan genial!). El estudiante se encuentra que este *capo di tutti i capi*, Carmine Sabatini, le quiere dar a su bella hija en matrimonio, y le confiesa que lo quiere como al hijo que nunca tuvo. Porque le demostró en pocas secuencias, que él es un muchacho *pi-la* y además superhonesto y leal, cualidades que le aguan los ojos al rudo mafioso. Pero el estudiante descubre el lado oscuro de este *Padrino* (tanta

Después de ver un film como este uno no puede dejar de lamentarse de los enormes recursos desaprovechados, incluyendo a un excelente director de fotografía como William A. Fraker. Que desperdicio!

CARMELO ORTEGA

UN NOVATO EN LA MAFIA (*The Freshman*). Estados Unidos, 1990. Guion y dir.: Andrew Bergman. Prod.: Mike Lovell. DisA. prod.: Ken Adam. Dir. fot.: William A. Fraker, A.S.C. Edic.: Barry Malkin. DisA. vest.: Julie Weiss. Mús.: David Newman. Casting.: Mike Fenton, Judy Taylor, C.S.A., Lynda Gordon. Asis. dir.: Louis D'Esposito (1º), Tom Quinn (2º). Dir. art.: Alice Keywan. Util.: Ken Clark. Cdm.: Harold Ortengruber. Intérp.: Marlon Brando, Matthew Broderick, Bruno Kirby, Penelope Ann Miller, Frank Whaley, Jon Polito, Paul Benedict, Maximilian Schell. Inglés, sub. espñ. Color, 35 mm. Dur.: 100 min. Distribuye.: Blanca. Estreno.: 10/10/1990.

belleza no podía ser realidad); posee un restaurant muy exclusivo donde el menú consiste en servir especies en extinción a una muy selecta clientela que paga de 3.000 a 5.000 dólares por cubierto. Al final descubrimos que todo había sido cuidadosamente planificado por Don Sabatini para salirse del negocio culinario, ya que él realmente lo que le servía a su distinguida clientela eran simple y llanamente vulgares jamones, aves, etc.; y las especies en extinción que le llegaban de contrabando de otros países, las estaba coleccionando para donarlas al Zoológico de Brooklyn. Algo así como esos benefactores ingleses que llenaron al Museo Británico de obras de arte, saqueando a países como Grecia y Egipto. La película termina con una toma fija de un atardecer con Don Carmine y el estudiante caminando hacia el infinito como padre e hijo, el primero diciéndole al segundo que cuando termine sus estudios de cine se ponga en contacto con él, ya que tiene amigos influyentes en Hollywood que lo pueden ayudar.

Como se podrá ver, este guión difícilmente pasaría un examen en la misma universidad donde Clark Kellogg estudiaba, la NYU tiene reputación de sería. Más que una comedia (las risas son muy escasas), es una necedad sin vida y sumamente vacía. Esforzándose para hacer comedia y terminan haciendo el ridículo: el viaje al aeropuerto y todo el incidente con el enorme lagarto es un buen ejemplo de ello. Los personajes y las situaciones son tan pedestres que molestan. A cada instante y en cada puesta en escena, la película quiere ser graciosa, pero no lo logra. Le falta la libertad, la irreverencia y el ingenio necesario para una comedia. Y viendo a Marlon Brando caricaturizando a Vito Corleone, nos produce vergüenza ajena, porque lo que logra es simplemente una payasada del más bajo calibre. Esta vez, si es verdad, que el rol le quedó demasiado pequeño para su talento.

Se presume inocente

En *Se presume inocente*, película que trata sobre un asesinato, el investigador se convierte en el único sospechoso. ¿Le parece haberla visto? Sí, no posee ingredientes originales y está construida en base a una serie de lugares comunes.

A través de una investigación llena de cabos sueltos y distraída por un caso de antiética en la administración de la justicia, se realiza un juicio, donde se nos muestra el abanico de personalidades —ineficaces unas, muy competentes otras—, que han profundizado el aspecto técnico del suceso.

Entre estas joyas, tenemos un dúo de clara ascendencia italiana, totalmente inepto e insoportable; un médico forense oriental que, con un promedio de nueve autopsias semanales, no conoce los elementales pasos de la anticoncepción; y un juez negro, cuya simpatía no obvia su corrupción.

Frente a esta gama de personajes negativos se alza la figura del competente investigador investigado, quien recurre al más astuto e inteligente abogado del Estado, que se las sabe todas y hace gala de una pedertería y egolatría que subrayan su superioridad.

Así, el autor deja entrever el tratamiento racista con que han sido trabajados sus personajes.

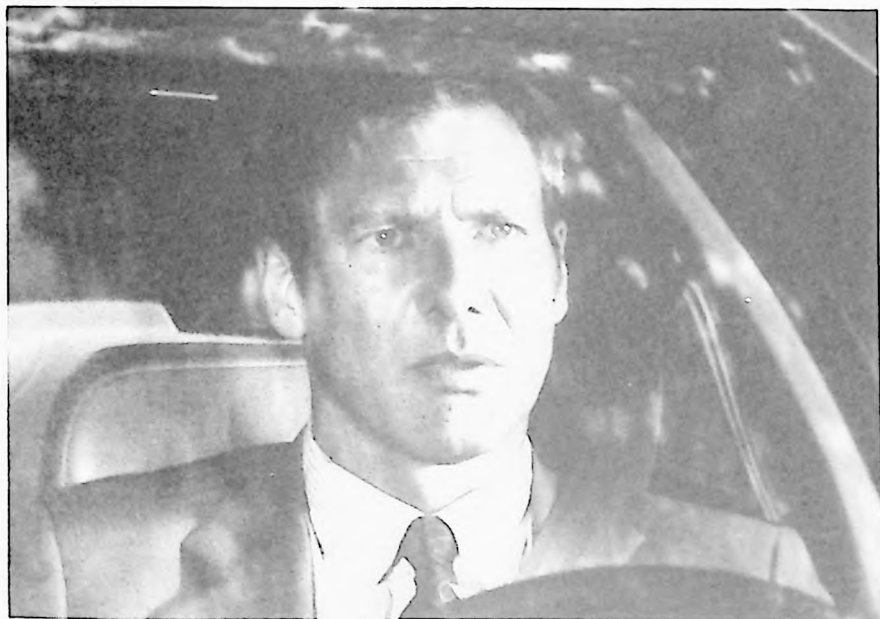
Y esto por no hablar del aspecto femenino, encarnado en la película por la colega del acusado asesinada y la esposa de éste. La primera es una mujer ambiciosa, que explota su belleza para obtener favores en

su ascendente trepada hacia el poder. La segunda, un ama de casa frustrada, insípida, con cierto toque de *mosquita muerta*. O sea, se es madre o se es puta.

Si le digo que el asesino es quien no imaginamos, vuelve a corroborar que es una película que ya ha visto. Sólo que ésta posee —además de una serie de cabos resueltos de una manera un tanto forzada y golpes bajos gratuitos, que intentan sensibilizar al espectador— un final totalmente inverosímil, desarrollado en una sola escena, con la confesión del asesino, que bien puede convertirse en otra película.

Todo lo afirmado es lamentable, pero lo es más porque se trata de Alan Pakula, un director que no es novato. Comenzó su carrera cinematográfica produciendo películas de Robert Mulligan, entre las que se encuentra *Matar a un ruiseñor* (1962), lanzándose como director con *The Sterile Cuckoo*

Se presume inocente, de Alan Pakula.



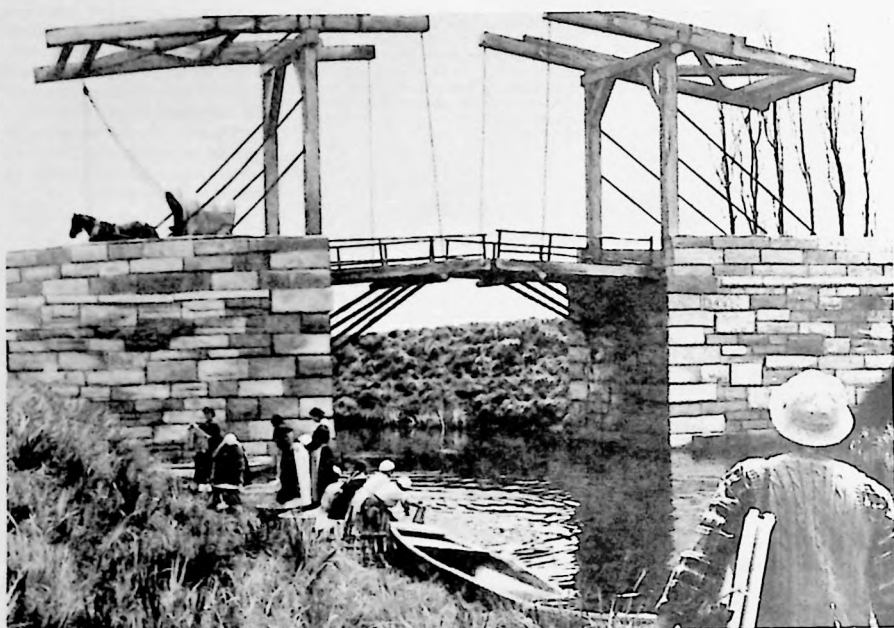
(1969), pero dándose a conocer con *Klute* (1971) y con *Todos los hombres del presidente* (1976). Recientemente impactó con *La decisión de Sofía* (1982) y dividió opiniones con *Huérfanos* (1987), dos producciones que logran un excelente nivel, a pesar del gusto por el melodrama que subyace en cada una de ellas. De todas maneras, Pakula tiene un prestigio que *Se presume inocente* no sustenta. Porque este filme no aporta nada nuevo a lo ya visto. Ni siquiera las dudas acerca de la justicia que se plantea el acusado son tan profundas que nos muevan a la reflexión. El egoísmo es el motor de toda la trama, y el egoísmo es mostrado en todos los niveles: en el trabajo, en el hogar, en el amor...

En sus películas, Pakula se hace respaldar por actores de renombre: Liza Minelli, Jane Fonda, Donald Sutherland, Warren Beatty, Dustin Hoffman, Robert Redford, Meryl Streep, Albert Finney... En *Se presume inocente* —proyecto apoyado por otro gran nombre del cine: Sidney Pollack— escogió a Harrison Ford. Este actor, que en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), y en *Búsqueda Frenética* (Roman Polanski, 1988) había demostrado que era capaz de salirse del Indiana Jones en que lo encasillara Spielberg, luce totalmente mediocre, dibujando un personaje sin matices.

En resumen, si le interesa la obra de Pakula, aquí se decepcionará. Si va a pasar el rato, descubrirá que ya ha visto la película. Y si va por Harrison Ford, le aconsejo que se quede con el insoportable Indy, que es mucho más profundo que este soso investigador.

LILIANA SAEZ

SE PRESUME INOCENTE (*Presumed Innocent*). Estados Unidos, 1990. Dir.: Alan J. Pakula. Guion.: Frank Pierson, Alan J. Pakula, basada en la novela de Acott Trow. Prod.: Sydney Pollack, Mark Rosenberg. Prod. ejec.: Susan Solt. Dist. prod.: George Jenkins. Dir. fot.: Gordon Willis, A.S.C. Mús.: John Williams. Edic.: Evan Lottman, A.C.E. Dist. vest.: John Boxer. Intérp.: Harrison Ford, Brian Dennehy, Raúl Julia, Bonnie Bedelia, Paul Winfield, Greta Scacchi, John Spencer, Joe Grifasi, Tom Mardirosian, Anna Maria Horsford, Sab Shimono. Compñ. prod.: Mirage/Warner Brothers. Inglés, sub. esph. Color. 35 mm. Dur.: 115 min. Distribuye: DiFox. Estreno: 24/10/1990.



Los sueños, de Akira Kurosawa.

Los sueños

En incontables oportunidades se ha comparado al cine con el sueño. Abundan las similitudes: solos, divorciados del entorno y privados del peso de nuestros cuerpos, nuestra vista y oído hacen llegar a la mente tiempos y lugares nuevos que acarician anhelos y colman carencias largo tiempo palpitantes en el meollo del ser. Se rompen las amarras y las puertas se derrumban: el pasado espléndido de Napoleón y Cleopatra, los sagrados receptáculos de reyes y presidentes, el épico futuro, las tierras que nunca veremos, el ansia de volar, de triunfar y de amar... todo ello viene a nosotros, magnificado por la cámara y la imponente pantalla. Hollywood, *fábrica de sueños*, se encarga de surtirnos interminablemente, y nosotros, en nuestra onírica butaca, tenemos a nuestro alcance el ícono perfecto de Greta Garbo o los

senos francos de Bette Midler; nuestros ojos son azules como los de Paul Newman y nuestros músculos tensos igual que en Schwarzenegger. Pero, bien lo advertía Francisco de Goya en uno de sus grabados, *el sueño de la razón produce monstruos*: contruidos a través de un proceso fríamente codificado e insertados en estructuras y formas supuestamente únicas y perfectas, Travolta y Rambo son engendros vacíos y bestiales que, puestos en movimiento por los hilos de lo que desea el Poder, no tienen otro

móvil sino el de untarse las manos de sangre y el copete de pomada en nombre de la Alegría y la Justicia.

Cuando el cine sueña sueños, falla casi siempre. Demasiado lastrados por una estructura milenaria, los filmes de género olvidan que el sueño puede ser y es, las más de las veces, arbitrario. Filtros de colores y efectos especiales, combinados con una banda de audio cuyo silencio interrumpen los trémolos de cello de Miklos Rosza, no llegan a convencernos de que el personaje está soñando y nosotros con él; hasta un grande como Hitchcock (¿recuerdan la escena onírica de *Vértigo*?) sólo logra un ejercicio de caligrafía fantástica, cuyos balbuceos primeros se encuentran en Zecca y en la Vitagraph. Más afortunados, Buñuel y Fellini destructuran la cadena de causa-efecto y filman sueños dignos de tal nombre, sin olvi-

dar que el sueño también se apropia de la realidad haciendo explícito lo que reprimimos. Así *8 y 1/2*, *Giulietta degli Spiriti* o *La tentazione del dottore Antonio* son un examen de conciencia cuyo tribunal es, el inconsciente; *El discreto encanto de la burguesía* es el *strip-tease* de una clase social harta acostumbrada a las hojas de parra. Ahora es Kurosawa, el Shakespeare del cine, quien ha decidido soñar, y lo ha logrado.

Llueve y brilla el sol, El huerto de duraznos, La tormenta de nieve, El túnel, Cuervos, El Fujiyama en rojo, El demonio lastimero, La aldea de los molinos de agua: ocho episodios sin ligazón aparente alguna, pero que, al final, dejan una impresión de coherencia, de unidad compacta, pese a las divergencias formales y anecdóticas entre un *sueño* y los otros. ¿De dónde nace este mosaico? ¿Cómo son sus teselas?

sas, pasando por la abstracción cinética (las subjetivas del túnel) o los rostros, dignos de Munch, de los muertos que no se resignan a la muerte. Y —¡cómo no mencionarlo!— el homenaje tan sincero como malintencionado, tan poético como circense, tan burlesco y chocante como doloroso y noble a Vincent Van Gogh: **Cuervos**. *Tour de force* visual y de puesta en escena, este encuentro del Japón con Van Gogh, que también debe haber costado cuarenta millones, es un cebo para los *snoobs* y un regalo a los cinéfilos: Martin Scorsese, con unos pantalones horribles y la barba pintada de anaranjado en el sentido literal de la palabra, es un disparador ineludible de referencias culturales en ese papel de genio neurópata que con tanto gusto ha interpretado en (y fuera de) sus films.

En cada sueño hay un protagonista: el niño, el jefe de alpinistas, el capitán, el pintor, el paseante. Hay una acción: ir. A veces con un propósito claro, siempre con una inquietud. Y en los ocho casos tiene lugar un encuentro, o, mejor aún, dos: con el entorno y sus fuerzas, esto es, la Naturaleza; y con una inminencia, la Muerte. Los espacios interiores, en el film, han sido eludidos casi como cosa obscena, y, en los dos casos en que aparecen, siempre están permeados por el afuera y van o vienen hacia él: el altar de los dioses del durazno, el túnel que el capitán transita. En el primer sueño, las puertas de la casa se cierran; en el último, ni falta que hace abrirlas. El exterior, la Naturaleza, siempre nos es dado de manera sinfónica, incluso a nivel musical: véanse (oiganse) las fanfarrias de trompa al final de la tormenta, la danza de los duraznos, el adagio de piano retumbante en **Cuervos** o la pastoral de Ippolitov-Ivanov al final de la película. La Muerte también es música y sonido: la melopea de soprano que es otra forma de rugir las nieves o los pasos en el túnel que preludian y despiden al batallón masacrado, *scherzo* siniestro que cierra con los ladridos de acusación de un perro con rabia. La Muerte y la Naturaleza, encuentro que surge de o del que surge una culpa, culpa a expiar o que es expiada. **Los Sueños** es un fresco monumental y gigantesco, Capilla Sixtina cinematográfica de los Cuatro Novísimos, catedral visual de nuestro siglo XX. Osado epíteto: ¿catedral visual?

Si un aspecto resalta en la factura del film, es su concepción pictórica. Cada plano es un cuadro, y se nos da tiempo para contemplarlo, gracias al ritmo moroso, ceremonial inclusive, que acción y montaje imponen: hay tomas sin corte que rebasan los cinco minutos. Todas las posibilidades pictóricas han sido exploradas, desde la imagen turbia, casi no visible, hasta la violenta precisión de las estampas japone-

Catedral. Resumen de una sociedad y su sentido, de un mundo y una visión del mundo. **Los Sueños** funde la historia del Japón moderno con la del siglo de la modernidad, el XX. El anhelo de develar los secretos de la naturaleza, el afán de destruirla en aras de una vida mejor (*si yo hubiera aprendido técnica, sería técnico, fabricaría objetos, objetos complicados. Eso simplificaría la existencia*). Eugene Ionesco, **Delirio a dúo**, el militarismo criminal disfrazado de honor, el endiosamiento de un artista cuyo amor a la vida lo obligó a suicidarse, el sofisma gerencial que ampara a los generadores atómicos mas no amparará a la humanidad del previsible desenlace en los infiernos tienen una causa: la locura del género humano, su necedad, su estulticia como decía Erasmo. Destruir la naturaleza es ir hacia la muerte; incitar a la muerte es ir contra la naturaleza. La muerte es un hecho natural, mas sólo cuando la vida la ha precedido. Y la vida es la armonía entre el hombre y su entorno, armonía que requiere lucha, lucha por conservar y no dejarse vencer; no la construcción de la destrucción justificada por discursos huecos. Film abierta y descaradamente ideológico, **Los Sueños** es a la vez un alegato convincente. Muchos cineastas venezolanos, que anhelan arreglar el mundo en tanto besan la boca de su propia incoherencia, ensambalan a tal propósito dramas a la mexicana en los que, de pronto, y en medio de borrachos y traseros, un jugador de billar endilga al público un discurso sobre el imperialismo yanqui y la identidad nacional. En el film de Kurosawa, la imagen que vemos es la demostración plena del discurso que oímos: el soliloquio del de-

monio atómico sólo puede tener de fondo la naturaleza aberrada por el pecado del hombre. Forma y sentido no se contradicen, perogrullada que tantos enuncian para luego soslayarla.

Los Sueños de Kurosawa tienen un bellísimo precedente literario, orgullo de nuestra lengua: **Los Sueños** homónimos de Francisco de Quevedo. En ambos soñar no es huir, es dar a ver; es enunciar, denunciar, es encarar las cimas de la muerte para sacar a la luz la vida. Ambos, a través de los sueños, van hacia un único sueño, la utopía, llámese ésta **La aldea de los molinos** o **La Fortuna con seso**. En genios como éstos, revirtiendo la frase de Goya, los monstruos del sueño producen la razón.

P.D. El entorno venezolano es demasiado poderoso como para no inmiscuirse en la experiencia onírico-cinematográfica. En el Cinema Dos un pelo vernáculo hizo, al colocarse sobre el lente del proyector, críollo contrapunto a las danzas japonesas. En el Centro Plaza, las costuras de la pantalla determinaban una guía visual para develar la disposición de los elementos en el cuadro proyectado; de paso, el audio era malísimo y se nos ahorraron unos créditos por los que hablamos pagado. Soñar no cuesta nada: sólo sesenta bolívares.

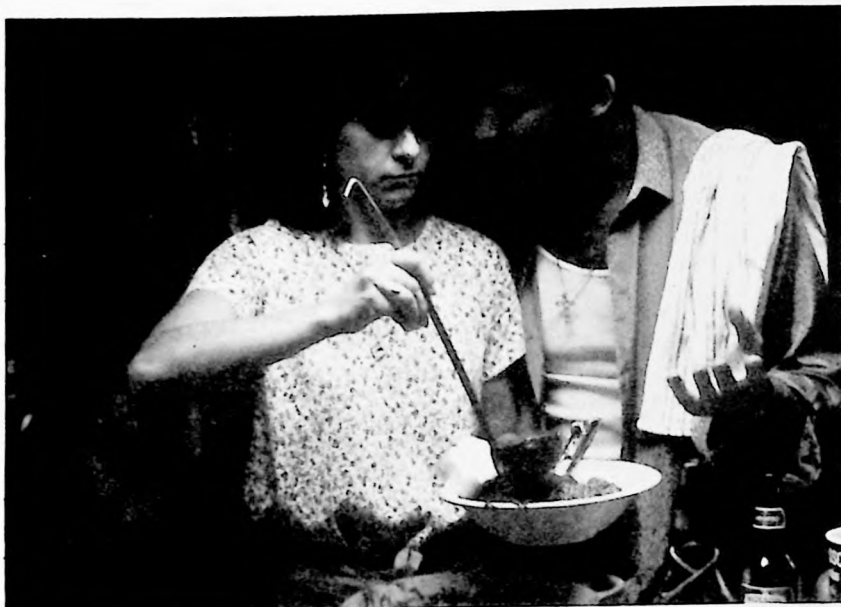
ANTONIO MENDOZA WOLSKE

LOS SUEÑOS (Dreams). Japón, Estados Unidos, 1990. Guion y Dirección: Akira Kurosawa. Prod.: Hisao Kurosawa y Mike Y. Inoue. Asis. de Dir.: Inoshiro Honda. Dir. Fotog.: Takao Saito. Iluminación: Takeji Sano. Dir. Artístico: Yoshiro Muraki. Dis. Vestuario: Emi Wada. Editora: Tome Minami. Mús.: Shinichiro Ikebe. Elect. espec.: Industrial Light and Magic. Intérp.: Akira Terao, Mitsuko Baisho, Mieko Harada, Chishu Ryu, Hisashi Igawa, Mitsunori Isaki, Toshihiko Nakano, Yoshitaka Zushi, Toshie Negishi, Chosuke Ikariya, Mie Suzuki, Martin Scorsese. Japonés, Sub. Español, Color, 35 mm. Dur.: 120 min. Distribuye: Di Fox. Estreno: 13-10-1990.

Te amaré hasta matarte

Lawrence Kasdan es el director, pero no el guionista de esta película. Su nombre nos dirá muchas cosas que despertarán nuestra curiosidad y justificarán, por supuesto, nuestra ida al cine. En tanto guionista de Spielberg, nos garantiza un hilo narrativo que nos mantendrá despiertos. Siempre ha sabido construir personajes interesantes: Han Solo, Indiana Jones... por hablar de gente conocida. Los desconocidos, y aún mejores, resaltan en: **Cuerpos Ardientes**, **Reencuentro**, **Un tropezado llamado Amor**. De todos ellos, caracterizados por uno de sus actores favoritos, William Hurt, nos enamoramos o por lo menos nos sentimos cerca tocados; a ratos, mencionados. También el hecho de trabajar con un actor de la talla de Hurt indicaba que el director sabía lo que estaba haciendo. Posteriormente otro de esos actores escogidos por Kasdan sería reconocido como uno de los más versátiles: Kevin Kline, quien obtuvo un Oscar por su participación en **Los enredos de Wanda**, de Charles Crichton.

Te amaré hasta matarte prometía, pues volvía a juntar a dos monstruos conocidos: Kline y Hurt, quienes poseen un carisma tan propio que sus solos nombres venden. Pero este film era una comedia; ¡mejor aún! Sabíamos que no habría ninguna decepción. Sin embargo, algo está pasando con las parejas sensacionales, con los actores otrora más cotizados que nada garantizan: Timothy Hutton y William Hurt; Sean Connery, Dustin Hoffman y Matthew Broderick; Jane Fonda y Robert De Niro; Robert De Niro y Sean Penn; y ahora —más recientemente— Marlon Brando y Matthew Broderick; todas estas películas han sido un fracaso, historias sonas, actuaciones que a nadie emocionan, películas de segunda. Los directores otrora famosos han hecho de las suyas: ¡ya ni ver una película de Spielberg le garantiza a uno diversión! para



Te amaré hasta matarte, de Lawrence Kasdan.

muestra, su último bodrio pseudo lacrimógeno llamado **Siempre**. Hasta Ridley Scott entró en esa danza y con su **Lluvia Negra**, al parecer, nos echó en cara que después de **Blade Runner** no se podía hacer nada mejor. Pero, nuestra ingenuidad llegó al colmo con Kasdan, pues pensamos que como éste nunca había pretendido hacer un cine de autor en su sentido más amplio, que como su trabajo había sido decente hasta ahora —incluso cuando se planteó el proyecto de su western **Silverado**— la decepción no era una alternativa...

Pero no tan de prisa, el desengaño no es propiedad de unos pocos, todos tienen derecho. **Te amaré hasta matarte** prometía por el título; por el tema, que aunque reincidía en el de aquella insuperable **Infielemente tuya**, de H. Zieff sabíamos que Kasdan podría hacerlo mejor; por los actores: una parejita famosa y conocida de manos del mismo director.

Bueno, aun así, **Te amaré hasta matarte** resultó un desastre. Las razones, a continuación:

1) El guión se basa en una historia de la vida real, que si es leída en la página roja de un periódico nos mataría de la risa. Mas, de ser así, no entendemos varias cosas. ¿Cómo logra Joey exculpar a todos aquellos que supuestamente quisieron matarlo? Segundo, ¿cómo pudo Joey sobrevivir a una supuesta sobredosis de calmantes y a dos balazos de un calibre 22 —lo último es más factible—? ¿Cómo es que su suegra —que le odia y es asidua lectora de páginas rojas— pudo haber fracasado hasta en los detalles más sencillos? Nada de esto se resuelve y quedan como hilos sueltos dentro de la trama. Eso, sin contar con las subtramas que son presentadas ni siquiera para dar color a la historia, sino como una manera de rellenar algo que se sabía estaba escauído desde que comenzó.

2) El humor, el drama, brillan por su ausencia. A ratos se nos arranca una risa; pero se sabe forzada, esperábamos más. Las escenas del supuesto asesinato no superan a **Infielemente tuya**. La descripción de Joey tampoco se nos ocurre genial; es notable la distancia entre el director y los personajes creados. Un italiano en USA, un *latin lover* que vive de esa ilusión. Círculo vicioso y de vuelta a una presentación que nos parece no tuviera fin. Como la trama lo permite y lo exige, la película se queda en «veremos», no es humor, no es drama, y tiene la particular ventaja de dejarnos tal cual entramos al cine: sólo que con 120 bolívares menos.

3) Los personajes son a cual menos desarrollados. Joey tiene una estupenda fanfarria de presentación y poco acto. Rosalie —su esposa— no tiene ni fanfarria y cuando actúa uno no descubre finalmente los motivos: ¿es que Joey se transformó de repente en un traidor?

¿creería realmente que iba a arreglar las tuberías? Lo que sorprende es de dónde saca los ímpetus que nunca tuvo. El par de drogadictos —Harlon y Marlon—, uno de los cuales es Hurt, dan el toque de humor que esperábamos (aunque este se desliza entre tanta indefinición); son los únicos tratados, con cariño, pues no importa mucho de dónde salieron ni adónde fueron a parar. La madre de Rosalie es una suegra peculiar que arregla autos, ve las páginas rojas y, al parecer, colecciona recortes de crímenes sonados. No se sabe por qué odia a Joey, tal vez sigue la típica regla de la suegra europea: *siempre la hija se pudo haber casado con alguien mejor*. El joven enamorado, empleado de Joey, quiere a Rosalie con un amor puro que no se sabe de dónde sale, es absolutamente gratuito. Se podría decir que la vida es así. Pero para ver mi propia vida me quedo en el baño mirando el espejo: el cine recrea a la realidad y acorta nuestros largos momentos preparatorios para la acción. No somos películas, pero ellas no son la vida.

Por lo demás, no creo que se trate de una mala película importante y que merezca nuestra recomendación. Una buena película mala es destrozable, atacable. Esta es simplemente una película basada en una tediosa y descolorida historia tomada de la vida real, que termina con besos y todos felices. ¿Sorprendidos?

RHAYDA GUZMAN

TE AMARÉ HASTA MATARTE (I love you to death). Estados Unidos, 1990. Dir.: Lawrence Kasdan. Guión.: John Kostmayer. Prod.: Jeffrey Lurie, Ron Moler. Prod. ejec.: Charles Okun, Michael Grillo. Dist. prod.: Lilly Kilvert. Dir. fot.: Owen Roizman, A.S.C. Mus.: Anne V. Coates, A.C.E. *Dish. vest.*: Aggie Gerard Rodgers. Mús.: James Horner. *Castling.*: Wallis Nicita. *Asís. dir.*: Michael Grillo (1°). Carey Dietrich (2°). *Dir. arts.*: Jon Hutman. *Cám.*: Rob Hah, Earl L. Clark. *Intérp.*: Kevin Kline, Tracey Ullman, Joan Plowright, River Phoenix, William Hurt, Keanu Reeves, James Gammon, Jack Keeler. Inglés, sub. espñ. Color. 35 mm. Dur. 115 min. *Distribuye.*: Blancica. *Estreno.*: 03/10/1990.

La última tentación de Cristo

Apenas cinco cintas sobresalen de ese museo de la mediocridad que es la filmografía sobre Jesucristo. Nos referimos, desde luego, a la de Pasolini, quien aplicó una útil escoba sobre los vestuarios de togas nubes con ruedos dorados impuestos al tema por Hollywood; al *Jesucristo Superstar* filmado sobre libreto de Weber y Ryce, que condescendió a analizar los trasfondos políticos de la pasión desde una óptica de *hippies* de utilería; a la corrosiva *La Vida de Bryan*, de Terry Jones, que analizó los esplendores y miserias de la profesión de Mesías; al genial *El que debe morir*, de Jules Dassin, que nos muestra la pe-

rennidad del sacrificio en los pueblos ocupados, y a *La última tentación de Cristo*, de Scorsese, que intenta señalar-nos la universalidad, esto es, la cotidianidad, del drama de la Pasión. Atención: cuatro de dichas cintas deben su eficacia a inquisitivos libretos, que no se resignan a la plana transcripción del texto evangélico que todavía paraliza a Pasolini. Las dos mencionadas en último término, significativamente, son adaptaciones de obras del novelista griego Nikos Kazantzakis. Lo que nos lleva a una primera conclusión sobre la adaptación de grandes narrativas preexistentes al lenguaje cinematográfico: detrás de ellas debe haber, por repulsivo que parezca el término, un lenguaje literario. De lo contrario, la cinta quedará reducida a la colección de luminosos pero vacuos cromos de la obra que sobre el mismo tema rodó Zeffirelli, e incluso a la exposición de austeros grabados en blanco y negro que acumuló Pasolini. El guión debe explorar el tema en su profundidad y en su interioridad: sólo así llegará más allá de la superficie de la pantalla. Los iconos del Hijo del Hombre nos miran casi desde todas las paredes: la única justificación para que nos escruten desde las salas oscuras está en que adquieran efectivamente vida; en que nos revelen aunque sea una hipótesis sobre la identidad, las pa-

siones y los móviles del personaje que representan.

En este sentido, adscribimos la mayor parte de los méritos de Scorsese a haber cedido a la Tentación de filmar la obra de Kazantzakis. En ella están todas las piedras de escándalo que ha hecho volar la cinta: aunque también hay que reconocer que todas ellas vienen de la mina de los Evangelios. Que Jesús en algún momento vacilara ante la enormidad de su sacrificio, está documentado en el pasaje donde pide *Padre, aparta de mí este cáliz* (Lucas, 22,41). Que pudo dudar del sentido de su misión, parece atestiguarlo Mateo cuando nos relata que agoniza gritando *Dios, Dios, ¿Por qué me has abandonado?* (Mateo, 15,34). Que su prédica contradictoriamente

invocaba al amor y a la guerra, al perdón y a la venganza, lo prueba la más distraída lectura de los Evangelios. Que frecuentaba —por lo menos socialmente— mujeres de mala reputación, cobradores de impuestos, funcionarios y otros seres infames, era el reproche que unánimemente le formulaban discípulos y fariseos. No es entonces en absoluto sacrilega —y ni siquiera irrespetuosa— la versión literaria que lo presenta como un ser esencialmente humano, desgarrado, aterrorizado y a la vez sometido a la enormidad de su misión. Los profetas —recordemos el caso de Jonás— con frecuencia huían de la carga de su destino. Sobre este tema escribió Salman Rushdie sus *Versos Satánicos*, la otra piedra de escándalo de la contempora-



neidad religiosa. La ocurrencia de hacer al Jesús Carpintero fabricante de cruces, es un toque de humor negro no descartable históricamente. Con igual indiferencia se consideran justos, y acuden al templo, fabricantes de napalm, generales, explotadores de obreros y demás verdugos de la modernidad.

Este inteligente planteaamiento sobre la dualidad del hombre (¿a fin de cuentas animal, o criatura prometeica?) es convertido, en el guión de Paul Schrader, en un no menos válido cuestionamiento de la contemporaneidad. La postmodernidad se gloria de haber instituido el fin del compromiso ¡y hasta el fin de la Historia! ¿Podemos entonces, dejar dormido al Quijote y dedicarnos a la sanchopancesca satisfacción de nuestras necesidades primarias, que en todo caso serán cubiertas con sublime eficacia por las trasnacionales? Vana esperanza. Si dejamos la cruz, de todas maneras el Imperio incendiará nuestra ciudad natal. Morir en la cama, no ahorrará el degüello de nuestros connacionales, y, en definitiva, no nos ahorrará ni siquiera la muerte. Atención, Redentores: todavía hay chance de morir crucificados.

Después de modelar un personaje fílmico tan complejo, viene el problema de la elección del intérprete. Aquí, por seguir otra tradición en la filmografía evangélica, Scorsese falló completamente, y con ello perdió la ocasión de hacer la obra maestra absoluta del género (¿tendremos entonces que esperar al infalible Stanley Kubrick?). Pues las interpretaciones del Hijo del Hombre, con las posibles excepciones de la de Max Von Sydow en *Rey de Reyes* y la de David Powell dirigido por Zeffirelli, son uno de los más tristes capítulos del Séptimo Arte. Quizá Scorsese eligió a Willem Dafoe con la intención de presentarnos un Mesías enteramente cotidiano, como cualquier hijo de vecino.

Lo logra con tal acierto, que su Sermón de la Montaña parece la arenga de un vendedor de automóviles usados. Pero esta chata mediocridad no debía ser la característica de un profeta ungido por el carisma, desgarrado por la angustia de su misión, acosado por las dudas, impelido de manera suicida a llevarla hasta sus últimas consecuencias. Algo falla, y todo falla: un personaje construido en profundidad de una manera tan creíble, no puede carecer de credibilidad. Harvey Keitel lo supera ampliamente con su fuerte caracterización de Judas; Incluso el anónimo actor que representa a Lázaro nos transmite, en tres planos y cuatro frases, un abismo de tormento y de conturbación. No nos queda más remedio que ceder a la Tentación de ver imaginariamente este Scorsese interpretado por el titánico Robert de Niro, que tan magistral rol como Redentor de indígenas cumpliera en *La Misión*. El descuido en la selección y la dirección de actores es tal, que hasta Dean Stanton hace una pobrísima y plana interpretación del vitalísimo papel de Saulo de Tarso. Aceptables lucen Barbara Hershey como María Magdalena y David Bowie como Pilatos; pero quedamos con la convicción de que han podido dar infinitamente más en tan provocativos roles.

La solución visual es digna; lamentablemente oscila más de una vez entre el efectismo barato de la resurrección de Lázaro, y soluciones cómicas como la de obviar el tabú hollywoodense de la desnudez frontal presentando a los martirizados retorciéndose de medio lado. Esta pose, aunque prestigiada por algunos maestros medioevales, es contraria a la verdad clínica de la muerte por crucifixión, que se producía porque el peso del cuerpo pendiente de los brazos paralizaba progresivamente la respiración. Extraña la presencia de una estatua de César Augusto ¡en el mismo templo cuyos sacerdotes rechazaban las monedas con su efígie! Otras escenas, sin

embargo, son extraordinarias citas de la mejor iconografía de la Pasión. Así, la del *Ecce Homo* del Bosco donde Jesús aparece entre un muro de rostros monstruosos; la del escorzo de la magnífica deposición de la Cruz de Mantegna; la del cuerpo ensangrentado conforme a la delirante visión de Matías Grunewald.

Temeraria, inquietante, por momentos genial y a ratos fallida película, *La Última Tentación...* queda sin embargo como ejemplo de un tratamiento inteligente y profundo del tema, como eficaz muestra de adaptación de una obra literaria, y como una marca que será difícil superar en mucho tiempo.

LUIS BRITTO GARCIA

LA ULTIMA TENTACION DE CRISTO (The Last Temptation of Christ), Estados Unidos, 1988. Dir.: Martin Scorsese. Argumento.: La Última Tentación, de Nikos Kazantzakis. Guión.: Paul Schrader. Prod.: Universal Pictures y Cineplex Odeon Films. Fotog.: Michael Ballhaus. Música.: Peter Gabriel. Direc. Art.: Andrew Sanders. Montaje.: Thelma Schoonmaker. Intérp.: Willem Dafoe, Harvey Keitel, Barbara Hershey, Harry Dean Stanton, David Bowie. Distrib. para Vzla.: Sala de Ensayo Margot Benacerraf, Ateneo de Caracas y Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC). Inglés, Sub. Español. 35 mm. Color. Dur.: 160 min. Estreno.: 01-09-90.

CICLOS

A UN CINEASTA DE LO INEFICAZ

JACQUES TATI (1908-1982)

HECTOR CONCARI

Tenía razón aquella vez que dijo que era el cómico más grande de Francia, afirmación que, con sus dos metros y dale de estatura, poca gente le hubiera podido discutir.

Apenas seis películas en veintisiete años, un bajo promedio que lo empareja con colegas como Welles y Dreyer, y que como en ellos era hijo del escepticismo de los productores, pero también de la refinada elaboración de sus cuadros, de la parsimoniosa creatividad con que tallaba los guiones y la puesta en escena y del delicado montaje del producto bruto. Del rigor, en suma.

Pero vale la pena concentrarse en Mr. Hulot, ese personaje portavoz de Tati a través de su anonimato. En principio Hulot es nadie, un francés más, acaso con los rasgos más *medios* tan acentuados que lo hacen destacarse entre la multitud. Armado únicamente con una pipa, un sombrero, un paraguas y una inverosímil gabardina, Hulot arremete contra molinos de viento bastante incommovibles: las vacaciones, la educación burguesa, el progreso. Comprendemos entonces que Hulot es ante todo un paradigma de la riqueza vital de los seres anónimos de una gran ciudad. A su lado surgen los personajes amigos, un barrendero que no llega a arrastrar una sola hoja con su escoba, un niño que necesita del tío para hacer aquellas cosas que sus padres no lo dejan hacer, un conserje que no entiende el complicado aparataje que tiene que manejar para llamar a las oficinas. Lo que los define a todos —en buena hora— es la ineficacia, y si un rasgo notable debería ser destacado en la filmografía de Jacques Tati es esta defensa, a ultranza, de la ineficacia en sí, sin ningún otro objetivo que crear barreras artificiales entre los seres humanos.



Día de fiesta

Realizado en 1947 con financiamiento propio en su mayor parte, este primer largometraje fue el punto de partida de la filmografía de largometrajes de Tati. La anécdota es simple y parte de observar al cartero de un pequeño pueblo francés y los personajes que lo habitan. A partir de un noticiero que pregonaba la eficacia del correo americano, Francois intenta emularlos. Los elementos claves del humor de Tati ya están aquí: el gusto por personajes populares, el horror al progreso, la mirada bondadosa hacia el mundo cotidiano son rendidas a través de un humor que reposa ante todo en lo visual y en base a *gags* que se unen en torno a una anécdota que es difícil delimitar o que más bien no existe, por querer imitar la vida que transcurre en el pueblo del film.

La vacaciones del Sr. Hulot

Fue el film que consagró a Jacques Tati en 1951, para muchos es su obra maestra. Por primera vez entra en escena Mr. Hulot, el personaje del que Tati nunca se desharía. El pretexto son las vacaciones y a través de ellas se revisa todo el universo de pasatiempos burgueses con la comicidad intransferible de Tati. Son *gags* largos, aparentemente sin remate y que más bien parecen continuarse unos a otros vertebrando la película.



MI tío, de Jacques Tati.

Pero más allá o más acá de ese gran humanista bondadoso que se ve en Tati, el punto central de su expresión cinematográfica está no tanto en su señalada capacidad mímica sino en esa reivindicación a ultranza de la imagen como casi exclusivo motor de la acción y de las ideas del director. En Tati todo es visual, y su concepción del *gag* (Siempre inteligente, meditada y pausada, como buscando la sonrisa antes que la carcajada) se asienta sobre su capacidad para hacer de las imágenes una parodia de la realidad. Para Tati los objetos son pretextos evocadores de otra cosa: una bicicleta es más que una bicicleta en manos de Francois, el cartero de *Día de fiesta*, así como el carro que Hulot diseñó en *Tráfico* sirve para todas las actividades domésticas, de la misma forma que una cola de carros se transforma en un carrusel en *Playtime*. Esta habilidad no excluye el sonido, antes bien lo

integra al film como un elemento creativo más que realiza la imagen (como el ejemplo de la mosca que interrumpe a los protagonistas en *Día de fiesta*, la puerta de vaivén que hace de metrónomo en *Las vacaciones...* o los parquímetros que se transforman en rockolas en *Playtime*).

Este ciclo de Jacques Tati se exhibió en el cine *Caroni* gracias a los esfuerzos de la embajada de Francia, la Fevec y Cinematográfica Blancica. Este cronista ignora si la rotunda música de merengue que preludiaba cada función para desconcierto de los espectadores se enmarcaba dentro de este merecido homenaje a Tati. Pero de que tenía un aire hulotiano, lo tenía.

Día de fiesta, de Jacques Tati.



dinarios como la larga caminata por una exhibición de artículos para oficina (con adelantos tan absurdos como puertas que se cierran sin ruido), la visión desde afuera de apartamentos en que la vida cotidiana es radiografiada por los peatones, sin dejar ninguna privacidad, o la larga y desopilante secuencia de un nuevo restaurant que se inaugura. Todos estos elementos estaban apenas ligados entre sí por el tenue pretexto de unos turistas que visitan París.



Tráfico, de Jacques Tati.

Mi Tío

Tati la emprendió aquí contra el París que dejaba de ser una ciudad apacible para transformarse en un monstruo deshumanizado. Por primera vez se nos dejaba entrever la vida privada de Hulot, un solitario que vive en una urbanización alejada del centro y aún humana. El film progresa a partir de la relación de Hulot con su sobrino, víctima de una educación pequeño-burguesa y aséptica que sus padres le imponen y que su tío natural y casi inconscientemente pulveriza a cada momento. El universo de Tati daba aquí su primer vuelco oponiendo dos mundos antitéticos y riéndose sin piedad de una civilización desajustada que reposa más bien en la apariencia que en la realidad. Es uno de los puntos más altos de la filmografía del director.

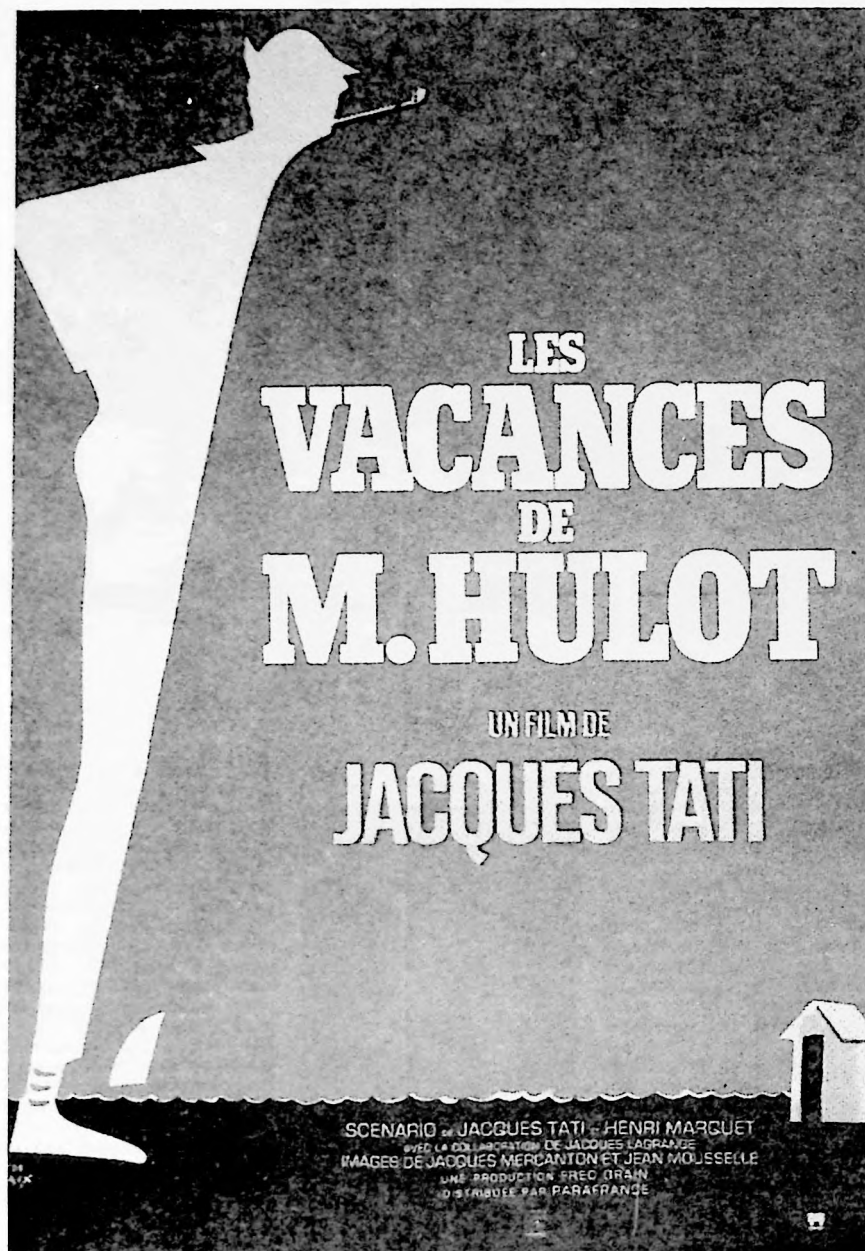
Playtime

Casi al comienzo un peatón se acerca al conserje de un edificio para pedirle fuego. El conserje le dice que sí y le pide ir hasta la puerta. El espectador comprende entonces que entre ambos existía una invisible pared de vidrio, de esas que pueblan el París de los grandes rascacielos por entre los que Hulot deambula sin que el espectador —y probablemente el personaje mismo— sepa por qué. **Playtime** fue el regreso de Tati a la arena después de casi diez años de inactividad. Para muchos **Playtime** es un film decepcionante, en realidad, es una —otra más— culminación de un autor con pleno dominio de sus elementos expresivos en el que las ideas del realizador son plasmadas con mayor austeridad y precisión. Hay bloques sencillamente extraor-



Tráfico

Hulot la emprendía contra los automóviles formando parte de una caravana que viaja de París a Amsterdam para participar en un salón del automóvil. La observación de las actitudes de ese animal llamado conductor era el punto fuerte del film (en que los limpiaparabrisas imitaban a sus dueños, los automóviles se perseguían unos a otros abriendo amenazadoramente sus fauces) que mostraba a un Hulot menos opuesto a la sociedad y dispuesto a colaborar con ella en un modelo de automóvil sencillamente genial (si sólo le hubieran hecho caso).



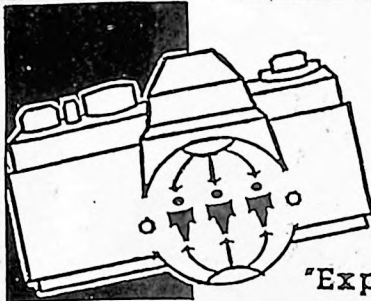
DIA DE FIESTA (Jour de fête). Francia, 1947. *Dir.:* Jacques Tati. *Guion.:* Jacques Tati, Henri Marquet, René Wheeler. *Prod.:* Fred Orain. *Fot.:* Jacques Mercanton. *Dir. artis.:* René Moulaert. *Mús.:* Jean Yatove. *Mon.:* Marcel Moreau. *Intérp.:* Jacques Tati, Paul Frankeur, Guy Deonble, Santa Relli. Francés, sub. esph. Color. 35 mm. *Dur.:* 70 min.

LAS VACACIONES DE SR. HULOT (Les vacances de monsieur Hulot). Francia, 1951. *Dir.:* Jacques Tati. *Arg. y guion.:* Jacques Tati, Henri Marquet con la colaboración de Pierre Mercanton y Jean Mouselle. *Prod.:* Fred Orain. *Dir. artis.:* Roger Biraucourt, Henri Schitt. *Mús.:* Alain Romans. *Mon.:* Pierre Grassi, Charles Bretonelche, Suzanne Baron. *Intérp.:* Jacques Tati, Nathalie Pascaud, Louis Perrault, Michelle Rolla, Andre Dobols. Francés, sub. esph. Color. 35 mm. *Dur.:* 96 min.

MI TIO (Mon oncle). Francia, 1958. *Dir.:* Jacques Tati. *Guion.:* Jacques Tati, con la colaboración de Jacques Lagrange y Jean Lhote. *Prod.:* Louis Dollivel. *Fot.:* Jean Bourgois. *Dir. artis.:* Henri Schmitt. *Mús.:* Alain Romans, Frank Barcellini. *Mon.:* Suzanne Baron. *Intérp.:* Jacques Tati, Jean Pierre Zola, Adrienne Servantie, Alain Bécourt, Lucien Fregis. *Compñ. prod.:* Spectra Films, Gray Films, Alter Film, de Centauro, Francés, sub. esph. Color. 35 mm. *Dur.:* 120 min.

PLAYTIME. Francia, 1967. *Dir.:* Jacques Tati. *Guion.:* Jacques Tati, Jacques Lagrange, con la colaboración de Art Buchwald para los diálogos ingleses. *Prod.:* Bernard Maurice. *Fot.:* Jean Badal, Andreas Winding. *Dir. artis.:* Eugene Roman. *Mús.:* Francis Lemarque, James Campbell, en los temas africanos. *Mon.:* Gérard Pollicand. *Intérp.:* Jacques Tati, Barbara Dennek, Jacqueline Lecomte, Valerie Camille, France Rumilly, France Delahalle. Francés, sub. esph. Color. 35 mm. *Dur.:* 152 min.

TRAFICO (Traffic). Francia, 1970. *Dir.:* Jacques Tati. *Guion.:* Jacques Tati, Jacques Lagrange. *Prod.:* Robert Dorfman. *Fot.:* Marcel Weiss, Edouard van den Enden. *Dir. artis.:* Adrien De Rooy. *Mús.:* Charles Dumont. *Mon.:* Maurice Laumain, Sophie Taltscheff. *Intérp.:* Jacques Tati, Maria Kimberly, Marcel Fraval, Honoré Bostel. *Compñ. prod.:* Gibé Films, Selenia Films. Francés, sub. esph. Color. 35 mm. *Dur.:* 105 min.



CONCURSO DE ENSAYO FOTOGRAFICO

"Expresiones del Bienestar Social en la Industria"

OBJETIVO:

Presentar aquellas actividades que puedan configurar manifestaciones del Bienestar Social a nivel Industrial.

REQUISITOS:

a.- Podrá participar todo fotógrafo latinoamericano que tenga un trabajo interesante tanto para la vida del trabajador como de la Empresa.

b.- Las fotografías enviadas deberán conformar: Series que registren hechos y aspectos de valor para el Bienestar Social en la Industria tanto a nivel Nacional como Latinoamericano.

El ensayo debe consistir en una (1) o varias series de un mínimo de diez (10) y un máximo de veinte (20) fotografías cada una, en blanco y negro o color en un formato de un mínimo de 8'x 10' y un máximo de 50' x 60'.

c.- Las fotografías en blanco y negro deberán ser procesadas para archivo y las de color ampliadas en CIBACHROME.

d.- Las fotografías deben ir enumeradas a lápiz, en la parte posterior derecha del dorso.

e.- Las fotografías deben acompañarse de la identificación del o las personas que trabajaron, indicando título de la serie, acontecimiento registrado, lugar y fecha de la toma y un informe por escrito de lo presentado en las series, además de los datos técnicos.

f.- Se agradece enviar un sobre adicional con el nombre del autor y la dirección a la cual desea se le envíe el trabajo no seleccionado, lo cual agilizaría los trámites de devolución del material.

g.- Los trabajos serán tratados con el máximo cuidado en cuanto al material llegue a nuestras oficinas, pero no nos hacemos responsables de los daños ocasionados por transporte.

h.- Los ensayos seleccionados serán exhibidos en la sede de la I JORNADA LATINOAMERICANA DE BIENESTAR SOCIAL EN LA INDUSTRIA a realizarse en Caracas del 22 al 25 de Septiembre de 1991.

i.- Los autores de los trabajos seleccionados recibirán una copia de la publicación del Libro Post Evento.

CRITERIOS DE SELECCION:

Las fotografías que participan serán escogidas por un Comité de Selección integrado por especialistas de la actividad fotográfica a nivel Nacional e Internacional.

Para las series, se tomarán en cuenta tanto la coherencia del discurso fotográfico como la calidad técnica.

Se seleccionará y exhibirá una muestra de 10 series de las cuales se elegirán los tres (3) Ensayos ganadores.

El veredicto del Concurso se hará público el Miércoles 25 de Septiembre de 1991.

UTILIZACION DEL MATERIAL:

Las series seleccionadas pasarán a ser propiedad de las Empresas POLAR, quienes dispondrán su libre utilización de acuerdo con los fines del concurso, siendo estas luego donadas al MUSEO DE BELLAS ARTES DE CARACAS.

Las series ganadoras formarán parte de una publicación especial de la I JORNADA LATINOAMERICANA DE BIENESTAR SOCIAL EN LA INDUSTRIA (Libro Post Evento).

Los participantes autorizan su reproducción o exposición en cualquier medio o soporte, renunciando a cualquier derecho comercial que pudiera corresponderles. Se asegura hacer constar expresamente el nombre del autor o autores en todas las actividades de difusión pública de las obras presentadas.

Las series no seleccionadas de autores nacionales, deberán ser recogidas por sus propietarios dentro de los sesenta (60) días siguientes a la inauguración de la exposición (22 de Septiembre de 1991). Los trabajos a nivel Latinoamericano les serán enviados en el transcurso del mismo tiempo.

La participación en el concurso supone la plena aceptación de estas bases.

PREMIOS:

1er Lugar:	U.S. \$ 1.500
2do Lugar:	U.S. \$ 1.000
3er Lugar:	U.S. \$ 500

INSCRIPCION:

Se agradece notificar lo antes posible su deseo de participar en el Concurso suministrando la siguiente información preliminar: Apellidos y Nombres; Cédula de Identidad; Dirección; Teléfono, Ciudad y País.

Las obras se recibirán a partir de la fecha de la publicación de estas bases hasta el 31 de Mayo de 1991, sin prórroga.

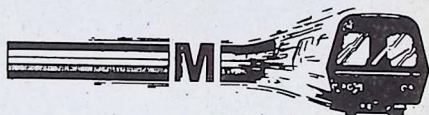
La información preliminar y las obras deberán ser enviadas a la dirección abajo indicada.

I JORNADA LATINOAMERICANA DE BIENESTAR SOCIAL EN LA INDUSTRIA.
Concurso de Ensayo Fotografico. Edificio Fundación POLAR, Piso 1. Calle Hans Neumann con 2da. Transversal de los Cortijos de Lourdes. Apartado Postal 70934. Los Ruices, Zona Postal 1071-A. Caracas, Venezuela.
TELÉFONO: (02) 203.3794 / (02) 203.3796 FAX: (02) 203.3722

Bojo el auspicio
de Empresas Polar
en su Cincuentenario



MEL METRO
UN BUEN CAMINO
PARA LA CULTURA



LA GRAN SOLUCION PARA CARACAS