

CONAC

Consejo Nacional de la Cultura

REVISTA DE CINE Y FOTOGRAFIA

encuadre

SEPARATA

COMICS Y CINE
Luis Britto García



P.V.P. Bs. 50,00

32



CONAC

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

ENCUADRE: Directora: Carmen Luisa Cisneros. Diagramación: Alfonso Rondón. Colaboran en este número: Pablo Abraham, Carlos Paul Alfonso V., Ricardo Azuaga, Frank Báiz Quevedo, José Gregorio Bello Porras, María Teresa Boulton, Luis Britto García, Carmen Luisa Cisneros, Héctor Concari, Ela Dines, Franca Donda, Josune Dorronsoro, Alexander Duarte, Ricardo García, Isabel González, Juan Antonio González, Rhayda Guzmán, Pedro Herrera, Elizabeth Lizarralde, Ambretta Marrosu, Antonio Mendoza Wolske, Eloy Pasolobo, Hortensia Pérez Machado, Liliana Sáez, Luis Sedgwick Báez, Paula Segovia, Mario Antonio Socorro, David Suárez, Mariana Tovar, 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 Seljas. 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 Arijas. **Directorio:** Ministro de Estado-Presidente del CONAC: José Antonio Abreu. **Primer Vocal:** Pedro Díaz Seljas. **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
La Revista **ENCUADRE** circula bimestralmente, editada por el Conac.
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 16. Telf.: 483.34.71 - 483.48.53 - Apartado Postal: 50995 - Télex 26323
Caracas - Venezuela. La revista **ENCUADRE** no se responsabiliza por las opiniones emitidas por sus colaboradores. Cualquier reproducción parcial o total de alguno de los contenidos de esta revista, deberá citar la fuente.

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

Fotografía de la portada: Gorka Dorronsoro. El Vínculo, Paraguaná, 1980. (Reproducción: Daniel Skoczdoople).

SUMARIO



9



14



26



56

- 3 Apuntes acrílicos para una metacrítica de la crítica cinematográfica venezolana
- 5 Aurora Doubain. Una leyenda artística
- 9 Robin Hood: Dos héroes y un destino

DETRAS DE LAS CAMARAS
14 Tierna es la noche

18 **GRAN ANGULAR**

FOTOGRAFIA

- 22 Gorka Dorronsoro. Silencio y soledad
- 26 Retrato interior
- 30 Las formas de Luis Trujillo
- 33 El VI Salón de Fundarte y las vertientes en la expresión fotográfica
- 37 La luz en el espacio

PORTAFOLIO

40 Franca Donda

LIBROS

- 52 Cine
- 54 Fotografía

CRITICA

- 56 Señora Bolero
- 57 Fugaz
- 58 Camino sin salida
- 59 Escenas en un centro comercial
- 60 Hudson Hawk. El Halcón
- 60 Refugio para el amor
- 61 Rocketeer
- 62 Su Majestad Ralph
- 63 Suban el volumen
- 64 Una rubia caída del cielo
- 65 Terminator 2. Juicio Final

CINE EN VIDEO

- 66 Blood simple
- 68 E la nave va

CICLOS

- 69 Muestra de cine chileno
- 70 8vo. Festival de cine español

74 **NOTICIERO DE LA IMAGEN**

SEPARATA

Comics y Cine



Crítico de filmes



APUNTES ACRTICOS PARA UNA METACRITICA DE LA CRITICA CINEMATOGRAFICA VENEZOLANA

FRANK BAIZ QUEVEDO

El ejercicio del aburrimiento debiera conducir a la elaboración de trabajos que, como el presente, exhiben su arbitrariedad bajo el resguardo de una sólida y probablemente vacía estructura formal. Tal tipo de incursión tiene la ventaja de que no asume responsabilidades explícitas acerca de su decir, pues coloca en el aséptico terreno de las hipótesis la sustancia misma de su manipulación. Es pues en este marco de irresponsabilidad donde se inscriben estas líneas preliminares de lo que hubiese podido ser un bello trabajo de investigación.

La revisión nada sistemática de nuestra crítica cinematográfica esboza en la cabeza del investigador intuitivo la sospecha de que, tras la aparente diversidad discursiva que constituye su pluri texto, se esconde la figura más o menos rígida de un esqueleto significativo. La crítica cinematográfica —buena parte de ella— extrae su sentido y reduce su economía, a la puesta en juego de un universo de significaciones, de un universo *actancial*, cuyas variantes confirman precisamente la invariabilidad semántica de ese discurso: La crítica siempre dice lo mismo. Una mirada observadora descubriría a esta crítica —objeto de nuestra metacrítica— en la coartada de un juego único, de un *programa narrativo* que la condena a repetirse sin la sensación de estarse repitiendo. Programa narrativo, que —como tal— recorre una trayectoria, si no unívoca, predecible. Aventuremos pues las que serían secuencias de esta estructura que tan alegremente postulamos.

Secuencia I. La instalación del sujeto del saber

Desde Eco¹ Es cómodo decir que una cierta instancia textual lleva a cargo el acarreo de sentido en todo discurso: esa voz, identificable solo parcialmente con el acaecer de este mundo, es portada por lo que llamaremos el *crítico textual*, ser de papel que se esconde detrás de las palabras, las orienta y existe nada más que por ellas. Con Greimas² podemos asimilar dicha instancia productora con el lugar de un actante sujeto —héroe del discurso crítico, como se verá seguidamente— cuya primera función en las de *invertirse como sujeto del saber*. Regularmente, el texto se inicia con esta secuencia, cuyas variantes pueden ser ilustradas con fragmentos del tipo: "Este cineasta, que comenzó en el año 197... y nos sorprendió con filmes como tales y cuales..." El crítico textual *sabe* de lo que habla y, desde las alturas de ese saber, se propone transitar los escaques de su discurso.

Secuencia II. La ostentación acerca del saber del objeto

Acto seguido, el sujeto del saber pasa a la aprehensión del objeto en sí. La secuencia, usualmente, se demora en dos subsecuencias: Primera subsecuencia, de índole descriptiva, en la que el crítico textual se solaza en la descripción, con la ingenuidad fingida de un antropólogo escandinavo. En esta subsecuencia predomina el tema "objetividad", el discurso se hace, benvenistanamente, historia pura: "El film de fulano de tal cuenta la historia de un cura enamorado de su sombra etc, etc."³. Segunda subsecuencia: análisis del objeto en cuestión. Algunas figuras son

constantes: la revisión de la "estructura narrativa" del film (generalmente poco "sólida", raras veces muy líquida o gaseosa); el análisis de los personajes (débiles, fuertes, poco o muy convincentes), el sopesamiento de las atmósferas (densas, brumosas), la interpretación de la eficacia del guión deducida a partir del filme, el grado de pertinencia de los temas, el ritmo (lento, rápido), la iluminación, el montaje, etc. Esta secuencia profundiza el saber del sujeto operador mediante el reforzamiento actorial de su *agudeza*: el crítico textual ve lo que otros ojos no son capaces de ver.

Secuencia III. La sanción

Es la secuencia más relevante —secuencia primordialmente adjetiva— núcleo y finalidad de todo el programa narrativo. El sujeto del saber se constituye en destinatador para la sanción del objeto, en el marco de un universo axiológico usualmente reducido: (Mal vs. Bien), con predominio de las sanciones que se inclinan hacia la primera opción de la diada.⁴ Las variantes discursivas de la secuencia revelan un objeto que "pretende, se limita, no alcanza, se queda en, no llega a desarrollar la más mínima reflexión en torno a... etc.". Secuencia primordialmente adjetiva, se articula frecuentemente a la secuencia V.

Secuencia IV. La reivindicación

Secuencia de balance de la anterior, constituye un lugar de exaltación, generalmente limitado, de las virtudes del objeto. En escasas ocasiones sustituye completamente a la secuencia precedente, elevando el objeto hasta las categorías de la deificación.⁵ Lo importante es destacar el carácter netamente disyuntivo de las dos últimas secuencias: se

tiene o no se tiene, bien lo afirma-
ba una amiga mía.

Secuencia V. La añoranza del objeto posible

Es una secuencia muy curiosa
cuya función es la de valorar el
objeto no por lo que es, sino por
lo que hubiera podido ser en un
mundo posible. Toma la figura de
una permutación simbólica entre
el crítico textual y el *responsable*⁶
del objeto. El crítico textual en-
cuentra su lugar en lo no hecho
en el texto, sin que lo que hubiera
podido ser hecho —que es tam-
bién responsabilidad del *respon-*
sable— aparezca por ninguna par-
te. De esta manera, un segundo
objeto idealizado e inefable —y
sin embargo accesible al crítico
textual— nace para contraponer-
se contundentemente al objeto
original.

Secuencia VI. El llamado.

Generalmente constituye la se-
cuencia de cierre. Toma la forma
de una invitación a que el *respon-*
sable, en virtud de los elementos
reivindicados por la secuencia IV,
en atención a las recomenda-
ciones de la secuencia V y en ba-
se a otras razones extratextuales,
produzca, en el futuro venidero,
un objeto bueno, susceptible de
ser evaluado a través de las esta-
ciones del programa narrativo. El
sujeto del saber (desde la secu-
encia III, sujeto del buen hacer), re-
afirma su posición rectora y se
prepara para otro desempeño de
su juego actancial.

Reglas de composición.

Sin ánimos de profundizar en
un trabajo que no hemos rea-
lizado en absoluto, parece fac-
tible suponer que el programa
narrativo antes señalado mani-
fiesta, en su puesta en discurso,
variantes que afectan tanto el or-

denamiento de las secuencias co-
mo su interdependencia. Es por
esto que se podría inferir la ac-
tuación de reglas que provocan la
permutación de las secuencias,
con sus consiguientes efectos
textuales (si, por ejemplo, la san-
ción antecede a la reivindicación,
se estimula la variante discursiva
de la *conmiseración*, si, a la inver-
sa, es la reivindicación que prepa-
ra la sanción, el discurso toma la
forma de la potenciación del bata-
cazo por ascensión previa a la
caída). Otra regla operante podría
ser la de la *condensación* entre
secuencias: a menudo la subse-
cuencia del análisis y la secu-
encia de la sanción vienen juntas,
el llamado se imbrica a la añoranza
del objeto posible; también hay
omisiones —algunas secuencias
(como la secuencia I) aparecen
implícitas— e *inserciones*
(nuevas secuencias parásitas ac-
túan catalíticamente entre las se-
cuencias nucleares estudiadas
anteriormente).

Variantes discursivas de la crítica

No estaría completa la presen-
te discusión si no aventurara una
mención a las variantes discursi-
vas que hacen la delicia de la nota
crítica. Como Cyrano de Berge-
rac, la crítica ejerce su productivi-
dad desde las más ricas variantes
del hacer discursivo: se hace
anecdótica o lírica, airada o
quejumbrosa, despiadada, burlo-
na, sarcástica, militante, narra-
tiva, erudita, chabacana, delirante,
conmiserativa, sagaz. Desde los
colorines de cada torneo crítico
emerge incólume el crítico tex-
tual, héroe del programa narra-
tivo, destinador y visionario, cuyas
hazañas, tropiezos, tasaciones y
logros, constituyen el alma de
ese eterno relato que subterrá-
neamente nos cuenta la nota críti-
ca cinematográfica.

1 **Lector in Fabula.** Editorial Lumen, 1981.
Barcelona.

2 1966. **Semántica Estructural.** Madrid,
Ed. Gredos, 1973.

3 Primera máscara del sujeto del saber:
sabe tanto que se hace el que no sabe.

4 Lo cual no debe sorprender, pues como
ya lo ha señalado J. Aumont, parte del
placer del análisis y de la crítica deriva
de la liberación de los impulsos
sádicos-anales del crítico-analista. La
prueba irrefutable de esto la constituye
el presente texto.

5 Con la consecuente identificación del
sujeto y el objeto bueno. El crítico tex-
tual se glorifica en la excelencia de su
propia bendición.

6 Otro actante importantísimo del progra-
ma, con fuertes referencias extratex-
tuales. Se actorializa distintamente co-
mo el *muchacho bueno*, el *muchacho*
promisor, el *estafador*, el *genio*, el *fra-*
casado etc. Las implicaciones psico-
sociales de este aspecto no son del in-
terés del presente trabajo.

AURORA DOUBAIN UNA LEYENDA ARTISTICA

PEDRO HERRERA



Aurora Doubain (1931).

celentes cualidades como cantante y actriz, logró ser protagonista con una vasta experiencia en el campo del espectáculo. Experiencia que la lleva a figurar también como pionera del cine nacional y creadora de la "labor-terapia", un método de recuperación o mejoramiento de las enfermedades mentales, por medio de obras dramáticas, actividad que desarrolló con gran pasión en el Hospital Psiquiátrico de Caracas, en la última fase profesional de su vida.

A comienzos de siglo, el teatro caraqueño era representado por artistas criollos y otros que llegaron al país con las compañías que venían del exterior para animar el mundo de las tablas. Teófilo Leal, Emma Soler, Lucio Delgado, Aurora Doubain, Rafael Guinand, Prudencia Grifell, Antonio Saavedra, Luisa Bonoris, son algunos de los nombres de los artistas de entonces.

Varios de estos actores se destacaron en el cine; dentro de esa dualidad interpretativa figura Aurora Doubain, quien fuera una de las glorias del teatro venezolano, en tiempos en que este arte era escaso y todo un riesgo social para la mujer que lo emprendía... pero convencida ella de su gran vocación y respaldada por sus ex-

Nació Aurora Doubain en Caracas, el 4 de junio de 1900, en el seno del hogar de Luis Rodríguez Villanueva y Elvira Doubain de Rodríguez. De la madre heredó el donaire y la belleza que supo combinar muy bien con su ferviente amor por el arte. Contrajo matrimonio Aurora con Juan León Planas de cuya unión nacieron Aurorita y Francisco Doubain.

Aurora Doubain se inició en 1903, en los escenarios del Teatro Infantil organizado por los hermanos Adolfo y Carlos Ruiz Chapellín para formar artistas criollos, de los cuales se destacaron también Presentación Castillo "Tachón", Jesús Izquierdo, Eloisita Blanco, Antonio Saavedra

y otros niños y niñas que hacían de coristas.

A la edad de 7 años realizó su primera interpretación con la caracterización de una viejita en la obra teatral **La Viejecita**. A partir de entonces son innumerables las obras en las que actuó: **La Cenicienta**, de Simón Barceló, **Jugar con fuego**, de Ventura de La Vega, **El que ama y el que apetece**, de Rafael Otazo, **El forastero**, de Carlos Ruiz Chapellín, **La Casta Susana**, de G. Okonkorsky, **El soldado de chocolate**, opereta de José Juan Cadena y Amadeo Vives, **Don Juan Tenorio**, versión cómica de Rafael Guinand, **La Viuda Alegre**, etc. etc...

León Bravo, Aurora Doubain y Lala Gil Bustamante en el film **Barlovento**.



Desde 1912 comenzó como cantante de zarzuelas en la compañía de la actriz Emilia Mota. En 1920 viajó al exterior contratada para actuar y cantar en teatros y Night Clubs de Panamá. Luego deleitó a públicos de Colombia, Puerto Rico, Trinidad y Curazao donde también tuvo la oportunidad de dar a conocer sus cualidades interpretativas como vedette. Posteriormente la R.C.A. Víctor la contrató para grabar unos discos que hoy día su hija guarda celosamente.

Aurora Doubain trabajó con muchas compañías y sociedades de teatro de las cuales se podrían destacar La Sociedad Artística, dirigida por Manuel Vicente Pelli- cer, pionero del teatro venezolano, La Compañía de Martínez Gri-

fell, La Sociedad Pro Teatro Nacional, La Compañía Ortíz de Zárate, La Compañía de Comedias de Antonio Saavedra y Luisa Bonoris y el cuadro de comedias formado por Paquita Escribano y Manolo Puértolas.

Aurora Doubain incursionó en el área del cine, allá por el año 1913 cuando el cine criollo obtuvo su jerarquía con la primera película de argumento; en esa oportunidad Enrique Zimmermann y Guillermo Lucas Manzano realizan **La Dama de las Cayenas**, una parodia con espíritu satírico de la célebre novela de Alejandro Dumas hijo, **La Dama de las Camelias**. El guión lo escribió Lucas Manzano y él mismo interpretó al galán Armando Duval, y a la vez conformó el elenco artístico y le

asignó a Aurora Doubain el personaje de Margarita Gautier, traducido al criollo como Margarita Gutiérrez, que caracterizó con graciosa sensualidad. Una breve referencia de su personaje la hizo Aurora Doubain, para una revista caraqueña:

Al comienzo yo dejo caer al suelo (sic) un carriel de plata muy lujoso que habla comprado especialmente para mi actuación. En ese mismo instante aparece el galán Lucas Manzano, quien me toma de la mano con una delicadeza jamás imaginada. Una vez concluida esta escena, Manzano me raptó en un caballo y galopamos hacia El Paraíso, donde las cámaras esperaban para hacer nuevas tomas.¹

Aurora Doubain, pianista.



Otros personajes secundarios los interpretaron Federico León, Francisco Pimentel "Job Pim" y Leoncio Martínez "Leo", quienes alcanzaron renombre en el ambiente literario y de las caricaturas. Es oportuno destacar que en **La Dama de las Cayenas** debutaron como actores, en pequeños papeles, Edgar J. Anzola y Jacobo Capriles, dos pioneros del cine venezolano.

La siguiente película en la que participó nuestra actriz fue **La Trepadora**, basada en la obra del escritor Rómulo Gallegos con el mismo título, dirigida por Edgar J. Anzola y en la que también participa como actor al lado de Aurora Doubain. Fue filmada en una antigua hacienda de Coche y luego de diversos montajes se estrenó como "La primera película de arte", en el Teatro Rialto de Caracas. Por entonces, el cine que se hacía en el país no pasaba de la comedia o el documental y es con **La Trepadora** cuando se trata por primera vez el drama.

Aurora Doubain, versátil actriz que tenía un equilibrado dominio para sus actuaciones en el teatro y en el cine pudo evidenciarlo en **El Rompimiento**, donde tuvo ocasión de actuar con Rafael Guinand. El guión es del propio Guinand y fue el primer largometraje con argumento que se hacía con sonido incorporado, después de **Taboga**. Como se puede apreciar, Aurora Doubain le correspondió estelarizar en momentos importantes para el cine nacional: primera película con argumento, primer drama y primer largometraje sonoro; en cada una de ellas demostró ese dominio del que hacía gala, representando papeles de la vida cotidiana de la Caracas de aquellos tiempos.



Aurora Doubain y Rafael Guinand en la obra de teatro **Sin cabeza**, de Leoncio Martínez. (Leo)

Los espectadores de las escasas películas venezolanas de la década de los años cuarenta pudieron apreciar el rol interpretativo de Aurora Doubain, en uno de los personajes que caracterizó para **Romance Aragüeño**, según un guión de Augusto González Vidal. Junto a ella actuaron y cantaron Eduardo Lanz y Lorenzo Herrera padre.

Aun cuando historiadores o críticos de cine no lo mencionan, según referencia de su familia, Aurora Doubain interpretó un pequeño papel en **Juan de la Calle**, dirigida por Rafael Rivero y basada en un guión de Rómulo Gallegos; el rodaje se hizo en los Estudios Avila, fundado en 1940 por Gallegos, Napoleón Ordosgoitti y otros cineastas pioneros, pero de corto tiempo de actividades debido a problemas administrativos y financieros.

Barlovento es la última película en la que participó Aurora Doubain con un elenco integrado por Yolanda Leal, Reina del Deporte, durante la VII Serie Mundial de Base Ball Amateur, Elisa Soteldo, Lala Gil Bustamante, Enrique Benschimol y Andrés Peinado. El argumento de **Barlovento** se desarrolló con escenas salpicadas de puro humor criollo. El tiempo de la obra estuvo enmarcado en el Barlovento de antaño (año 1900) y uno de los personajes que evocaban esa época se le encomendó a Aurora Doubain, comediante de una dilatada experiencia artística.

En el fructífero trajinar de su existencia, Aurora Doubain logró internalizar, además de su pasión por el teatro y el cine, otras características humanas. Por ejemplo, para su esparcimiento espiritual interpretaba bellas melodías al piano, que ella ejecutaba magistralmente o se dedicaba al difícil arte de esculpir imágenes en cemento. Una de sus obras, "El Libertador", la donó a la ciudad de Cumaná, pero se perdió durante el espantoso terremoto de aquella ciudad, el año 1929. Otras de sus esculturas son "La Virgen de Lourdes" y "La Virgen de Coromoto".

Nuestra destacada actriz, murió en Caracas el 3 de noviembre de 1975, tras haber llevado una vida llena de emociones y de satisfacciones.

(1) Brett M. Ali. **La biografía del cine venezolano**. En MOMENTO N° 454 - Caracas, 23-3-65. Pág. 22.

FILMOGRAFIA

- 1913: **La Dama de las Cayenas**. Dir. Enrique Zimmerman.
 1924: **La Trepadora**. Dir. Edgar J. Anzola.
 1938: **El Rompimiento**. Dir. Antonio María Delgado Gómez.
 1940: **Romance Aragüeño**. Dir. Domingo Maneiro.
 1941: **Juan de la Calle**. Dir. Rafael Rivero.
 1945: **Barlovento**. Dir. Fraiz Grijalba.

ROBIN HOOD: Dos héroes y un destino

Verdades y mentiras

RHAYDA GUZMAN



Mary Elizabeth Mastrantonio (Marian) y Kevin Costner (Robin).

Nos podríamos preguntar en dónde radica el encanto de la historia de Robin Hood y tal vez nuestra respuesta no sería completa, y mucho menos acertiva. Lo que sí sabemos con verdad es que se desarrolla en una época plena de héroes y empresas sin par: la Inglaterra del siglo XI al XII.

En 1066 a la muerte de Eduardo descendiente de Alfredo El Grande, los ingleses eligen a su cuñado Haroldo, un anglosajón. Mientras tanto, en Normandía reinaba el Duque Guillermo, hijo de Roberto El Diablo. Al morir su padre en una peregrinación a

Tierra Santa, el Duque se declaró no sólo independiente de Francia sino que también heredero del reino de Inglaterra. Al enterarse de esto Haroldo respondió que los ingleses elegían a sus propios reyes: esto le costó la vida. Así, Guillermo el Conquistador invadió a Inglaterra apoyado por el Papa Alejandro II. Para lograrlo prometió a sus caballeros riquezas y tierras, al final tuvo que cumplir su promesa y despojó a los ingleses que se le habían opuesto, de todo cuando tenían. De esta manera instauran los normandos el sistema feudal en Inglaterra, oprimiendo exageradamente a los

ingleses hasta tal punto que les prohíben la caza; si eran sorprendidos se les castigaba con grandes multas y a quienes carecían de dinero les cortaban las manos o les arrancaban los ojos. Así vemos justificado el odio contra el pueblo agresor, y es entonces cuando Robin Hood aparece por primera vez, como un guerrillero que habitaba los bosques de Sherwood al margen de la ley y comienza a emerger como la figura esperanzadora que roba a los ricos para darlos a los pobres.

por él. Al suceder esto, Felipe II que había incitado a Juan Sin Tierra a la traición, le escribe: *Cuidado ahora: el Diablo anda suelto!* Sin embargo Ricardo perdona a su hermano, lo que no impide que termine por arruinar a Inglaterra en su empeño de defender las tierras francesas que consideraba suyas. Efectivamente, Ricardo echa por tierra toda la obra de su abuelo.

Los descendientes masculinos de Guillermo sostienen una lucha a muerte, hasta que Enrique Plantagenet o Enrique II, nieto de Guillermo sube al trono. Este se casa con Leonor de Aquitania, con quien tiene varios hijos. Posteriormente Leonor incita al más aventurero de sus hijos Ricardo Corazón de León y al menor de ellos, Juan sin Tierra, a rebelarse contra su padre. La rebelión tuvo éxito con la ayuda de Felipe II. Si algo hay que reconocer del reinado de Enrique II fue la prosperidad que trajo al país, aunada al cambio social ocurrido al reestablecer la igualdad entre los señores de su reino.

A partir de estos hechos históricos podemos imaginar la situación donde se ubica Robin Hood y a partir de ello entender su carácter y sus motivos. Su aparición es sugestiva, pues de alguna manera consolida en su figura al héroe necesitado para alcanzar la anhelada unidad inglesa; él reúne de nuevo los deseos que en tiempos más remotos personificaron el Rey Arturo o Lancelot Du Lake.

La leyenda no sólo glorifica la imagen de Robin Hood sino que también nos trae a un Ricardo Corazón de León casi divinizado. El reinado de Ricardo dura diez años. Sus hazañas mayores fueron en Jerusalem, sin embargo no sirvieron para consolidar ninguna victoria, y si para despertar el odio de muchos de sus enemigos, además de provocar el debilitamiento de Inglaterra. Ricardo al regresar de la Tercera Cruzada pierde su nave en una tempestad y es lanzado a la deriva; a sabiendas de los enemigos que le aguardaban, continúa su camino disfrazado pero, el Duque Leopoldo de Viena le reconoce y le hace prisionero por dos años hasta que Inglaterra paga el rescate



Kevin Costner es Robin Hood.



Douglas Fairbanks (1922).



Errol Flynn (1938).



Cornel Wilde (1946).



Jon Hall (1948).

Sean Connery (1976).



Pero, ningún dato histórico es relevante ni suficiente cuando se trata de los bosques de Sherwood, allí se consiguió un espacio para vivir el sueño de libertad, sin amos crueles ni negocios ajenos a ese vergel llamado Britannia, tal como la bautizó Brutus su fundador. Nos atrevemos a pensar que esta nostalgia por el verdor de los bosques y la vida salvaje se debe a las tradiciones propias de sus primeros habitantes, o sea, a los celtas. Ellos hicieron de este mágico entorno un lenguaje, y con sus druidas, sus árboles plenos de sentido, donde cada uno esconde a un dios protector, el mundo era un gran bosque donde había que aprender a vivir. Robin de Sherwood, sería el hombre que aprendería las leyes del bosque, convirtiéndose en su amo —y por eso— en defensor de los inocentes.

El héroe aristócrata y el héroe popular.

Con sendas versiones de Robin Hood podemos apreciar dos tipos de héroe:

El héroe nace a partir de los mismos mitos y se constituye, progresivamente, en aparición o modelo de conducta a seguir, ya sea idealizando al hombre, aproximándole a los poderes de la divinidad, ya sea profundizando en sus limitaciones propiamente humanas con el fin de superarlas.

La versión inglesa **The adventures of Robin Hood**, está protagonizada por Patrick Bergin quien encarna a Robert Hode, Duque de Huntingdom. Robert no es un héroe nato, es sólo un noble que casualmente percibe un día que la injusticia está tocando muy cerca de las puertas de su casa. Robert es del tipo de héroe que profundiza en sus limitaciones, se supera

poco a poco a sí mismo, pero es incapaz de abandonar su sentido aristocrático. Sus hazañas, unido al grupo de forajidos, son las de un forajido más y como tales carecen de sentido para su pueblo. Ese Robert no llega a descubrirse nunca sino a través del amor, pero éste tampoco lo sufre como quien anhela algo, sino que se le aparece de pronto e intempestivamente. Robert Hode no alcanza la fuerza del héroe que busca la propia gloria glorificando a los demás; a ratos es muy fanfarrón y si su acción sirve de algo es porque sus enemigos son tan antipáticos que todo aquel que los ataca es bien visto. A Robert le falta carácter. Probablemente Robert Hode es un síntoma endémico de esa Inglaterra nuestra de cada día: ¿antes lo fue por qué no ahora?

Los norteamericanos también hicieron su versión de **Robin Hood: Prince of Thieves**, encarnando el personaje de Robin of Locksley, Kevin Costner. La factura de esta película reviste mayor calidez por lo menos en lo que se refiere al tratamiento del héroe. Robin es un joven que se fue a las Cruzadas subyugado por las promesas de aventura que los templarios y las demás órdenes de caballeros de la fe esparcían sobre todos los oídos y ánimos. El padre de Robin no aprueba este proyecto, y entre conflictos familiares que arrancan desde la infancia de Robin, este se va. Cae preso en una mazmorra donde según las primeras escenas Robin lo ha visto y sufrido todo, aún no es un héroe, de hecho su huida de ese lugar es completamente egoísta y no reviste ningún pensamiento que vaya más allá de su propio bienestar. Entonces, un elemento exógeno comienza a cambiar su vida, un moro a quien ha salvado jura estar con él hasta retribuirle el favor. Así llega Robin a Inglaterra. Los acontecimientos no se hacen esperar: la persecución a un niño por cazar un venado pone a Robin sobre aviso respecto de lo que está aconteciendo. Al llegar a su casa encuentra todo quemado y destruido, a su padre muerto y a un sirviente que le relata toda la historia: Robin va creciendo, se va constituyendo a sí mismo en un modelo de conducta, no tiene más decisión que rescatar lo perdido y rescatarse de entre lo perdido. Su destino le lleva al bosque huyendo de la jus-

ticia del Sheriff de Nottingham y de su emisario Sir Guy de Gisbourne. Will Scarlet quien pertenece en esta versión a la banda de ladrones del bosque le confronta por su egoísmo de aristócrata, Robin le concede razón, por ello comienza su lucha del lado de los necesitados, les ha visto morir y vivir desesperanzados. El héroe visto así, nos garantiza su permanencia en el proyecto de vida escogido, no es casual, ni improvisado, no pende del amor de Marian para sobrevivir. Robin es audaz y está dispuesto a todo: une su empresa personal, con la empresa popular y con la empresa amorosa, por eso como Héroe es completo. La aparición de este personaje en nuestro contexto actual nos remite al anhelo de valores y al eterno —ya cotidiano— cuestionamiento de nuestra ética. ¿Será posible de nuevo un héroe en el cual confiar?

Las mujeres de Robin

Marian, es la compañera siempre fiel a Robin, todas las historias relatadas hasta ahora han recreado este personaje de múltiples maneras. Si pudiéramos hablar de arquetipos notaríamos que el de Marian es más susceptible a los cambios. Probablemente la idea de mujer ha sufrido demasiados cambios en estos últimos tiempos. Las versiones de las cuales nos ocupamos hoy nos dejan ver este fenómeno.

Marian, la inglesa, interpretada por Uma Thurman es una mujer fría y demasiado hosca, su carácter indomable no explica cómo se enamora de Robert, se fuga a los bosques y es un muchacho que nadie puede reconocer. No se la ve como compañera, y por sobre todo, la actriz no trasmite absolutamente nada, excepto una cara recia, una mirada sugestiva vacía de contenido. No sabemos si es falla de actuación o de dirección, o peor aún: una falla en la concepción del carácter femenino. A nuestro gusto ha sido una de las 'Marians' más desafortunadas de la historia de la saga, pero, por eso, es la pareja perfecta de este Robert que tampoco cuaja en su desarrollo como héroe.

Marian, la norteamericana, personificada por Mary Elizabeth Mastrantonio, está llena de la espectacularidad del cine hollywo-

odense. Su aparición es sorprendente al igual que su carácter intempestivo y audaz. Ella es un buen arquetipo, atrevida y consciente de la fragilidad de su supervivencia, ha engañado al Sheriff durante mucho tiempo, pero no sabe si podrá seguir haciéndolo. Siente algo por Robin, recuerdos, infancias compartidas, admiración, ella va creciendo junto con Robin, y va haciéndose partidaria de la justicia por el solo hecho de que no es ciega y no puede ignorar lo que ocurre a su alrededor. Es una mujer de siempre, que no niega su condición y saca partido de ella, probablemente el Medioevo exigía mujeres así, al igual que nuestro presente. La compañera de Robin demuestra cariño, y se la siente querida.

Los enemigos de Robin

Definitivamente un personaje como este no se sostiene solamente por las mujeres que lo aman, ni por los pobres que le necesitan. Sus enemigos le magnifican: Sir Guy de Gisbourne y el Sheriff de Nottingham.

The adventures of Robin Hood, introduce a dos caracteres no muy conocidos, como lo son, Sir Miles Folcanet y el Baron Daguerre. El primero es un tipo absolutamente despreciable, magistralmente interpretado por Jürgen Prochnow. El realza toda la historia, sin él este film no valdría medio. El Baron Daguerre en cambio es un malo demasiado cobarde, demasiado pobre. Trata de mantener su cabeza en su sitio y lo logra, al final el malo no es tan malo y termina consintiendo y participando de la boda de Marian y Robin. El tratamiento de este personaje muestra también las medias tintas de esta versión: alguien puede nadar entre dos aguas y estar entre dios y el

diablo, y nada sucede. Al final el pobre hombre había sido prisionado, pero no había tenido el arrojo suficiente para enfrentarse.

Sir Guy de Gisbourne en **Robin Hood: The prince of Thieves** es una suerte de chicano con una espantosa voz que más parece un personaje del Bronx, que de la Edad Media. Es un malo sin sentido, pues ni siquiera disfruta de su maldad, es cruel pero con la psicología de un Gremlin. Al verlo extrañamos a aquel Gisbourne de la serie de TV (**Robin of Sherwood**) rubio, conciente de su maldad y temible. La muerte de Gisbourne en manos del Sheriff es un verdadero alivio, pero además es un desacierto pues es teatralmente ridícula. Por otra parte el Sheriff es una suerte de Juan Luis Guerra desmejorado (perdón Juan Luis), sus ademanes entre decadentes y afeminados nos dan una perspectiva desorientadora. La pelea con Robin es inexplicable, pues de pronto el personaje saca unos bríos que nunca había tenido. Su muerte es una tragedia, pero por lo mal actuada y lo mal dirigida. En este aspecto lo que la versión norteamericana tiene de bueno lo tira por la borda.

Los amigos de Robin

Todos podríamos estar de acuerdo que la gama de amigos de cualquiera sea el Robin Hood del que estamos hablando representan unos tipos muy comunes de personas: honestos, sinceros, pero ninguno con ansias de ser héroe, todos añoran esa vida tranquila prometida por la paz. Quieren ser lo mejor si dispusieran del lugar para serlo.

Pienso que de estas dos nuevas versiones vale la pena destacar al Moro Azeem, personaje introducido por la película americana. Azeem, interpretado por Morgan Freeman, es un moro que viene con Robin desde Jerusalem. La inclusión de este personaje, aunque a muchos les parezca fantástica, sirve para añadir a la historia un elemento social bastante acertado: la comparación y crítica de nuestra cultura occidental. Azeem, el bárbaro se encuentra con una Inglaterra más salvaje que su propio pueblo. Los modales le dejan mucho que desear, y aunque la ignorancia nos

* 1820: Robin Hood se consagra literariamente con su aparición en el *Ivanhoe* de Sir Walter Scott. Allí es conocido por el nombre de Lockley y es el líder de los siervos sajones aliado de Ivanhoe, a quien ayuda para devolver el trono a Ricardo Corazón de León, estos elementos permanecerán a lo largo de todo el mito.

* 1838: aparecen unas aventuras semanales escritas por Pierce Egan, pero la traducción francesa las tituló *El príncipe de los ladrones* y las atribuyó erróneamente a Alejandro Dumas.

* *The Merry Adventures of Robin Hood*, escrito por Howard Pyle es el éxito más grande pues el autor recreó libremente la historia.

CINE

* 1909-1913: Robin Hood ha sido el personaje literario más filmado, aparece en los primeros films británicos producidos entre 1909 y 1913 como protagonistas en tres de ellos, y como co-protagonista en dos "Ivanhoes". Para esta época se filman también *In the days of Robin Hood*, en la propia localidad de Nottingham.

haga pensar que esto es imposible, deberíamos tomar en cuenta que en efecto, durante la Edad Media la civilización oriental poseía una idea de lujo, y de ciencia que a nuestro occidente todavía le estaría vedada por muchos años. Es probable que un árabe conociera los lentes de aumento (apenas en el siglo XII comienza Grosseteste sus primeros experimentos con lentes de aumento y esferas de cristal llenas de agua), y la pólvora que se supone existía en China en el siglo X.

De este modo, las aventuras de Robin Hood, cualquiera sea su nacionalidad o intención seguirán reapareciendo renovadas por nuevos valores o necesidades. Ellas inflaman el ardor de nuestra fe en la vida, nos hablan del héroe por venir, del bienestar recuperado, y probablemente a nuestro Tercer Mundo le infunda la esperanza de que algún día ese verdadero ladrón justiciero aparecerá, para sustituir a nuestros Sheriffs de Nottingham de cada día.



The Adventures of Robin Hood, de John Irving.

* 1912-13: Se montan en Estados Unidos dos obras teatrales referentes a Robin Hood, ambas protagonizadas por Robert Frazer.

* 1922: *Robin Hood* dirigida por Allan Dwan, fue una de las películas más costosas de su época, protagonizada por Douglas Fairbanks.

* 1938: *The Adventures of Robin Hood* dirigida por Michael Curtiz y William Keighley, protagonizada por Errol Flynn, ha sido el clásico por excelencia. Es la película que ha empleado mayor número de dobles hasta ese momento.

* 1946: *Bandits of Sherwood Forest* dirigida por George Sherman y Henry Levin. La historia gira alrededor de Robert de Huntingdon, hijo de Robin Hood.

* 1948: *The Prince of Thieves* dirigida por Sam Katzman y basada en la versión atribuida a Dumas.

* 1950: *Roques of Sherwood Forest* dirigida por Gordon Douglas, protagonizada por John Derek. El protagonista es también hijo de Robin Hood.

* 1951: *Tales of Robin Hood*. Capítulo piloto para una serie que nunca se realizó.

* 1952: *The Story of Robin Hood* dirigida por Ken Annakin y producida por Disney Studios, el primer Robin Hood filmado en Sherwood, protagonizada por Richard Todd.

* 1957: *The men of Sherwood Forest* dirigida por Val Guest, protagonizada por Don Taylor.

* 1959: *Son of Robin Hood* protagonizada por June Laverick y David Hedison. Es la historia de una hija del legendario héroe.

* 1960: *Sword of the Sherwood Forest* dirigida por Terence Fisher y protagonizada por Richard Greene.

* 1968: *A Challenge for Robin Hood* dirigida por Barry Ingham

* 1969: *Wolfhead: the legend of Robin Hood* piloto para una serie de televisión, cuatro años después se convierte en una obra teatral.

* 1976: *Robin and Marian* dirigida por Richard Lester, protagonizada por Sean Connery y Audrey Hepburn, con Nicol Williamson como el pequeño Juan.

* 1991: *The Adventures of Robin Hood*, dirigida por John Irving protagonizada por Patrick Bergin y Uma Thurman.

* 1991: *Robin Hood: The Prince of Thieves* dirigida por Kevin Reynolds y protagonizada por Kevin Costner y Mary Elizabeth Mastrantonio.

OTRAS APARICIONES

* 1952: *Ivanhoe*.

* 1982: *Time Bandits*.

DIBUJOS ANIMADOS

Disney repite la historia filmada en dibujos animados.

Mr. Magoo hace de Fray en una versión libre.

El Pato Lucas de Chuck Jones en *Robin Hood Daffy*.

Bugs Bunny es *Rabbit Hood*.

TELEVISION

* 1955/8: *The adventures of Robin Hood*, serie inglesa de 165 episodios. Sapphire Studios.

* 1975: *When thing were Torren*. Serie producida por Mel Brooks de corte humorístico. ABC.

* 1975: *Legends of Robin Hood* serie de 12 capítulos de media hora. BBC.

* 1985: *Robin of Sherwood* serie inglesa producida por Goldcrest Films. En ella se incorporan elementos de la tradición celta y un personaje morisco caracterizado por Mark Ryan. El tema es novedoso, Robin de Lockley es un siervo sajón elegido por Herne El Cazador para luchar contra las fuerzas del mal. Robin muere (Michael Praed) y es sustituido por Robert de Nottingham (Jason Connery) hijo de un noble normando y elegido también por Herne.

CRONOLOGIA DE UNA LEYENDA

* 1377: Edición de *Piers Plowman*, cuentos cortos sobre incidentes menores y las archiconocidas escenas de la pelea contra el pequeño Juan, además del concurso de tiro al blanco que gana disfrazado. Ya aquí el carácter de Robin Hood es el del ladrón que roba a los ricos para darlo a los pobres. Sin embargo su carácter varía según la historia. Robin es un hombre libre del pueblo de Locksley que mata a un ciervo, además de un noble extranjero en defensa propia, este es el inicio de las aventuras.

* Aparece también en pequeñas piezas teatrales donde se conocen por primera vez a Fray Tuck y a Marian, estas aventuras se desarrollan en la época de Ricardo I (1189-1199) y Eduardo II (1307-1327).

* 1495: *A Lytell Geste of Robyn Hode*, escrita por Wynnyn de Worde, basada en las baladas más antiguas. El héroe se llama Robert Fitzooth, Conde Huntingdon.

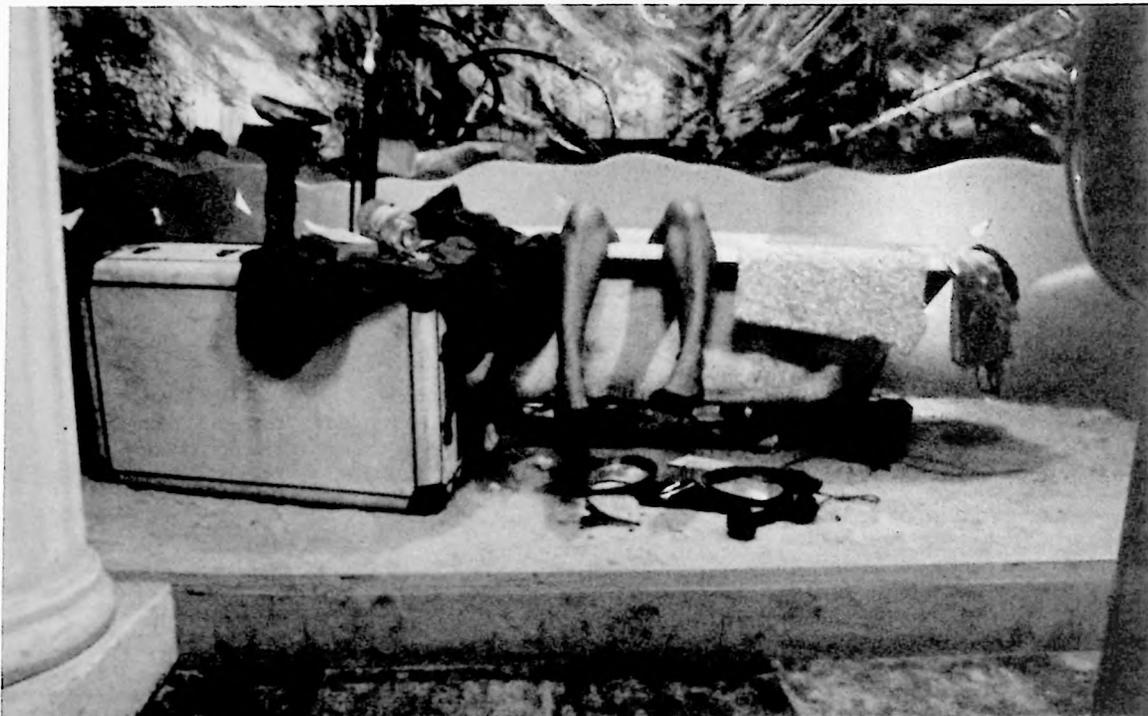
* 1598: aparecen dos obras teatrales legítimas escritas por Anthony Munday y Henry Chette, ellas son las que mayormente influyen en el desarrollo posterior de la saga.

* 1890: *Robin Hood*. La primera ópera ligera americana, escrita por Reginald de Koren y Harry B. Smith

TIERNA ES LA NOCHE

de Leonardo Henríquez

JUAN ANTONIO GONZALEZ



Tierna es la noche, de Leonardo Henríquez (copia Rodrigo Benavides).

Leonardo Henríquez forma parte, junto a los cineastas Luis Alberto Lamata y Atahualpa Lichy, de esa "trinidad" que se constituyó en la gran sorpresa de la Quinta Edición del Festival del Cine Nacional, celebrado en Mérida el año pasado; y que llevaría a algunos observadores del lento y tormentoso desarrollo de nuestra cinematografía, a acuñar el término "Nuevo Cine Venezolano". al igual que Jericó y Río negro, su primer largometraje, **Tierna es la noche**, acaparó los comentarios de los asistentes al encuentro filmico de "La ciudad de los caballeros". Unos, defensores acérrimos. Otros, férreos opositores.

Sin embargo, el cine no es cosa nueva para este hombre nacido el 10 de diciembre de 1950, precisamente en Mérida. Leonardo Henríquez estudió cine en el Conservatorio Independiente de Cine de París, en 1976; y en el FEMIS, antiguo Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de Francia IDHEC. Su trabajo en el medio ha estado mayormente ligado al montaje, participando en unas 30 películas, entre las que se encuentran **Orinoko, nuevo mundo y América, terra incógnita**, ambas de Diego Rísquez, **Caño Mánamo** de Carlos Azpúrua, **X-vocación**, de Oscar Lucien, **No hace falta decirlo**, de Alejandro Padrón, **La canción de la montaña**, de Alber-

to Arvelo y **María Lionza**, de Lanfranco Secco Suardo, por mencionar algunas de ellas. Como director, Leonardo Henríquez ha realizado **Apuntes para El Salvador**, inscrito dentro del documental político, **Borderline**, corto Super 8 de ficción, producido por el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, con guión de Juan Astorga y fotografía de Andrés Agustí, y **Tierna es la noche**, largometraje de corte experimental que aún no ha sido estrenado en el país, y que da pie a este **Detrás de las cámaras**:

—¿De dónde surge la idea de realizar **Tierna es la noche**?

—Surge de muchas cosas. De la influencia que ejerció sobre mí el trabajo de Diego Rísquez mientras estudiaba en Francia; de mi trabajo como coordinador de la cinemateca de la ULA; del montaje de películas como **El embrujo**, de John Petrizzelli, de mi amistad con artistas como Oscar Molinari, Carlos Zerpa o Ernesto León, del *background* cultural que adquirí en Europa, pero, sobre todo, de la necesidad de explorar mi generación, de revisarla, de conocerla. Yo, como Molinari, Rísquez, León o Zerpa, pertenezco a una generación que llegó tarde a todo. A la guerrilla, a la izquierda y a la derecha. Sin embargo, teníamos una estética, cada uno en su área, que iba rebotando entre sí. Que iba alimentándose.

Es con el trabajo de Juan Astorga, **Borderline**, que se produce la génesis de **Tierna es la noche**. De hecho, el corto termina con un avión y el largo comienza también con un avión. Desde ese momento —1985— siempre tuve la idea de hacer una crónica de mayor envergadura con respecto a la época que me tocó vivir.

—¿Cómo se gestó el guión?

—Muy fácil. Lo escribí prácticamente en una sentada. Tardé dos semanas en terminarlo y ahora siento que no se limitó a lo que quería en un principio, sino que se mezclaron muchas cosas nuevas con lo que quería decir.

—¿Qué pasó después?

—Con el guión listo, por cierto, al que no se le cambió nada, sentí que, aunque mi función en el cine no era dirigir, necesitaba satisfacer mis deseos de expresarme. El guión ganó un premio en la UCV y el concurso de guiones que organiza el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, en el cual, los venezolanos somos mimados gracias al camino abierto por Fina Torres y Diego Rísquez. Sólo tuve algunos problemas con FONCINE en el sentido de que escribí el guión de la película con muchos elementos literarios cuando la norma de esta institución es que se redacten con un lenguaje estrictamente técnico. Sin embargo, todo fue sumamente sencillo. Terminé el guión a finales del 88 y ya en marzo del 90 se comenzó a filmar.



Tierna es la noche, de Leonardo Henríquez.

—Hablemos ahora del rodaje, el cual, me imagino, debió ser complicado por la cuidada composición de las imágenes que se ven en la película...

—No. Al contrario, fue también muy fácil. Yo diría sobre todo, muy armonioso. **Tierna es la noche** se filmó en 4 semanas, cosa que en nuestro cine sucede muy poco. Y creo que esto se dio por los técnicos que trabajaron en la película, los cuales, prácticamente, fueron escogidos a dedo. Trabajé con los mejores del medio. Para poner un ejemplo, Carlos Castillo, que fue el director de ar-

te junto a Eduardo Scannone, me presentó una serie de proyectos en cuanto al diseño del bar o del baño que aparecen en **Tierna...** Lo mismo sucedió con el asistente de dirección, John Petrizzelli, y el director de fotografía, Cézary Jaworsky. Me reuní con cada uno de ellos para ponernos de acuerdo sobre la estética que se iba a utilizar. Al principio tuve cierto miedo y recelo con los técnicos de aquí, pero me arriesgué hasta tal punto que no acepté trabajar con técnicos franceses. El resultado no pudo ser mejor.

para él, para sacarlo del clisé de siempre, del negro malandro o del músico de cabaret. Quizás el personaje más improvisado fue el de la ninfómana políglota de Mariangéllica Ayala, el cual fue un intento de ella que, como me gustó, pudo explotar con mayor libertad en el set.

—*Tierna es la noche es una película experimental, y como tal, supone una realización poco sujeta al proceso de realización de cualquier otro tipo de película. ¿Es este tu caso?*

—Al contrario, el proceso fue muy riguroso. El guión técnico de la película fue muy detallado. Serio. Y prueba de ello fueron las 4 semanas de rodaje. Lo experimental definitivamente no incluye la anarquía en la realización. **Tierna es la noche**, no es arte de vanguardia, y si es así, es por carambola. No he inventado nada. Buñuel hizo **El perro andaluz** en 1929. Lo que sucede es que éste es un país sin información, pero si fuéramos serios, sería una película clásica. Aquí cualquier cosa extraña se considera posmoderna. Me opongo rotundamente a este tipo de comentarios.

—*En alguna parte de la película uno de los personajes dice una frase que, en mi opinión, resume el planteamiento esencial de Tierna es la noche: "A falta de ética estética"...*

—Sí. Para mí la estética es un sentimiento. Cuando hice **Tierna es la noche**, mi intención no era filosofar ni cambiar la estética. Tampoco considero que sea una película intelectual. Resultaría fastidioso. Quise tratar la época de los sesenta con la irreverencia de esa misma época, cuando en el medio artístico existían grupos de contracorriente. En ella utilicé frases interesantes pero recargadas de cinismo. Vuelvo y te repito, me rehusé a dar respuestas. Lo contrario me parece aburrido.

—*¿Qué significa Luis Buñuel para Leonardo Henríquez?*

—La razón básica de haber utilizado a Buñuel en **Tierna es la noche**, además de ser un cineasta al que respeto, fue la de estar al lado de él. Trataba muy bien el sarcasmo, y con humor, y el arte debe tener humor. En la película juego mucho con eso; por ejemplo, en una escena del bar,

—*La casa donde se desarrolla la película se adecúa perfectamente a su estética general. Háblame de ella...*

—Tanto Carlos Castillo, como Eduardo Scannone y Nelson Varela, un gran artista plástico, me habían presentado sus proyectos para las locaciones hasta que dimos con la casa de la madre de Pérez Jiménez y el trabajo se nos hizo mucho más fácil, ya que la construcción nos daba el concepto que deseábamos. La estética de la época. La casa significó la magia de descubrir un pasado que, de alguna forma, me pertenece. En cuanto al baño y la habitación, se trabajaron en base a los conceptos de soledad, claustro e incomunicación. El bar también lo conseguimos en la casa.

—*¿Por qué escogiste a Diego Rísquez y Constanza Giner como personajes centrales de tu película?*

—Quería personajes con carne. Reales. Me molesta tener que dar explicaciones a todo. La escogencia de Diego fue premeditada...

—*¿Quizás porque como Diego pertenece a tu generación, su presencia era una proyección de ti mismo?*

—Así es. En cuanto a Constanza, se parece mucho a las mujeres de su época. Mi fascinación por ella, como mujer, se ve en la película. Para mí, ella no actúa, es una permanencia...

—*De hecho, su actuación se siente marcada en extremo...*

—Claro, porque yo lo que quería era un recital. Un texto literario para actuar. Con Diego fue más difícil ya que él siempre quería hablar por lo que tuvo que parar varias veces la filmación. En cuanto al personaje de Víctor Cuica, lo escribí especialmente

filmada con cámara de mano, coloco a uno de los personajes leyendo **El cine imperfecto**...

—*Lo cual la hace muy elitesca...*

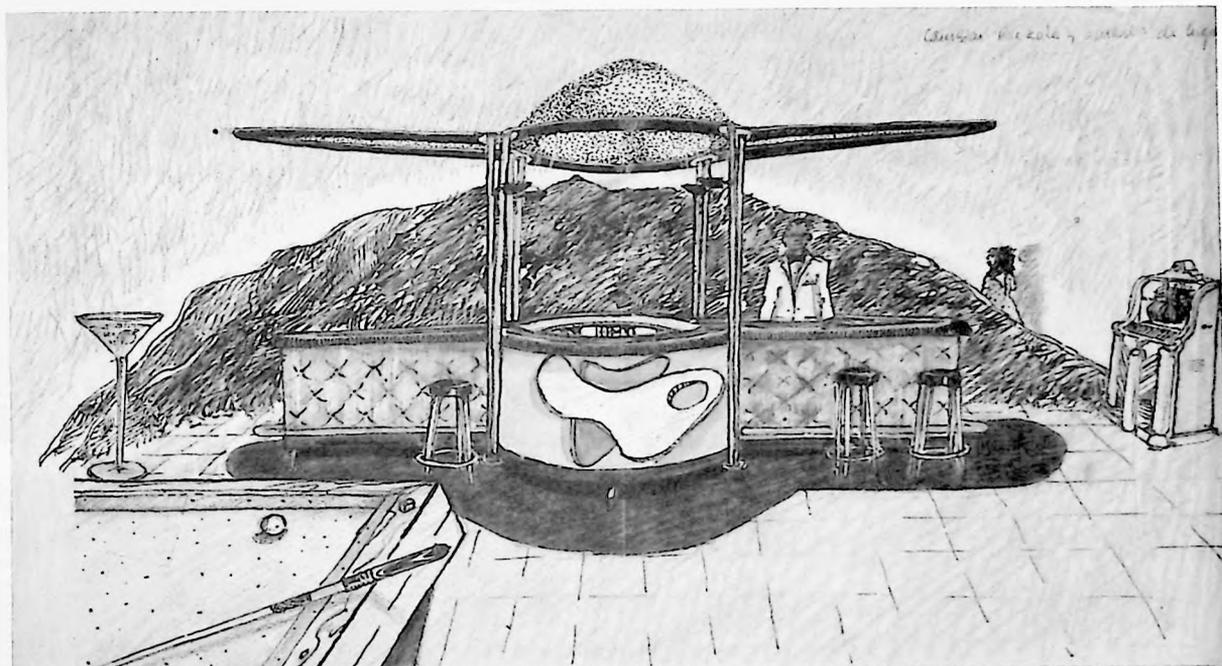
—No creo que sea un handicap que la película sea elíptica. Es válido. De hecho, me permitió sacar mis fantasmas. Es como ir al siquiátra. No creo que sea un error hablar de mis problemas personales, ya que el arte se genera de allí; además, tengo derecho a hablar de mis problemas. Si algo le llega a la gente que la ve, yo no tengo que ver con eso.

—*¿Cuánto costó la película y cómo fue financiada?*

—Ocho millones de bolívares, de los cuales la mitad corresponde a los aportes franceses, y la otra se reparte entre Foncine, el Departamento de Cine de la ULA y mi mamá. Quizás las mayores dificultades las tuve con la lentitud en la entrega de los subsidios de Foncine y Corpindustria, ya que recién estoy recibiendo los cheques para pagar las deudas que generó la película y ahora tengo que cancelar intereses muy altos.

—*¿Qué opinas de la situación que se presentó en el Fondo, a principios de año con la reducción de su presupuesto?*

—Creo que Foncine es un ente necesario que existe con las limitaciones propias de un ente cultural. Tenemos que enfrentarnos a la verdad y reconocer que el cine venezolano no es industrial. Debe ser un producto cultural. También creo que no ha habido una reflexión seria sobre el cine. Hace falta un gerente que haga efervecer el sector. Películas como **Jericó** y **Río negro**, han demostrado que el llamado **Nuevo cine venezolano**, si no es un movimiento, por lo



Diseño del bar, elaborado por Carlos Castillo.

menos, es el punto de partida hacia algo verdaderamente importante en lo que se refiere a la actividad cinematográfica nacional. Creo que ahora habrá una especie de "selección natural" de los cineastas.

—Por lo pronto, ¿Cuál ha sido la reacción de las pocas personas que han visto tu película?

—Estoy sorprendido con la reacción del público. Pensé que iba a ser más polémica. Aunque ya tiene sus fans y sus enemigos.

Sin embargo, lo más interesante es la diversidad de lecturas alrededor del filme. Quizá depende del marco de referencia de cada espectador. Ahora, en general, la película ha tenido muy buena acogida. En Mérida ganó los premios a la Mejor Música, por el excelente trabajo de José Vinicio Adames, y a la Mejor Fotografía, por Cézary Jaworsky. En los premios ANAC, le entregaron los premios a la Mejor Música, Mejor Montaje y Mejor Dirección de Arte. Y En Bogotá, en el Salón Internacional de Cine, obtuvo el Premio del Público y la Crítica a la música.

Cineastas del año 2000

Antes que una antología, *Cahiers du Cinema* ha escogido para la celebración de sus primeros cuarenta años un salto al futuro, al seleccionar según criterios completamente subjetivos la veintena de realizadores que habrán de constituirse en puntos de referencia obligatorios hasta el próximo siglo.

Subjetiva al fin, la escogencia puede gustarnos o no. Pero, sobre todo, incita a la reflexión y la polémica.

En primer lugar porque, a excepción de uno que otro representante de cinematografías marginales como la yugoslava, finlandesa o australiana, es de Francia y los Estados Unidos de donde provienen más de la mitad de los realizadores, mientras los restantes acceden a la nómina sólo en la medida en que sus producciones han sido reveladas al público internacional a través de los festivales franceses, Cannes en particular.

Dos africanos, el senegalés Idrissa Ouedraogo, a quien nos hemos referido en diversas ocasiones, y Souleymane Cissé, de Mali, significan un diez por ciento calificado que habla bien del nivel de la industria de aquel continente; si bien, una vez más, algo de su éxito se explica por la inserción de ambos creadores en los circuitos de la antigua metrópoli.

No son jóvenes los veinte de *Cahiers...* y su productividad es desigual. Desde Ouedraogo, justamente, con siete cortos y cuatro largos en apenas siete años, o Spike Lee que acaba de impresionar con su cuarta película, hasta Steven Soderbergh, cuyo *Sexo, mentiras y Video*, una *opera prima* galardonada en Cannes en 1989, aguarda todavía la prueba de otras realizaciones que certifiquen la valía del artista; el chino Cheng Kaige y el soviético Vitali Kanevski, que ya en la cincuenta se arriesgan a la aventura creadora.

Sólo dos mujeres: la francesa Patricia Mazuy, con *Peaux des Vaches*, y Jane Campion, australiana de adopción.

Y autores como el español Pedro Almodóvar, el finlandés Aki Kaurismaki y el yugoslavo Emir

GRAN > NGULAR

ALBERTO VALERO

Kusturica, que representan pequeñas industrias del limitado alcance, excepto en los casos en que se incorporan a las redes de exhibición predominantemente norteamericanas.

Nuestro cine no aparece en el *ranking* de *Cahiers...* ¿Por flaqueza cualitativa o, precisamente, por el desconocimiento de la crítica? Tal vez por una combinación de ambos factores, porque ya quedaron para las antologías los nombres estelares del *Cinema Novo* y la cinematografía cubana de los primeros años. Para no mencionar una industria como la mexicana que tiene, incluso, matices prehistóricos.

Quizás se refleje en el cine latinoamericano la relegación que el Continente, como un todo, experimenta en un panorama global en el que dejamos de llamar la atención ante la eclosión de otras regiones —los antiguos satélites soviéticos o el Sudeste asiático— de mayor atractivo para el engranaje económico internacional.

En todo caso, y para precaverlos de algún comentario reminisciente de los años 60, debemos aclarar que de ninguna manera nos quita el sueño la ausencia en los vaticinios de *Cahiers...*, subjetivos como la propia revista lo ha señalado.

Sólo que su iniciativa permite a **Encuadre**, estrella emergente, asociarse al jubileo de una publicación ya consagrada y que tanta influencia ha tenido en el cine francés y mundial de los últimos tiempos.

De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Jim Jarmusch, Vitali Kanevski, Gus Van Sant, Leos Carax, Steven Soderbergh, Pedro Almodóvar, Jane Campion, Idrissa Ouedraogo, Luc Besson, Eric Barbier, Tim Burton, Francois Dupeyron, Emir Kusturica, Spike Lee, Soulemayne Cissé, Ethan y Joel Coen, Aki Kaurismaki, Olivier Assayas, Chen Kaige, Patricia Mazuy.



un adolescente negro a manos de muchachos italianos en New York, en 1989, reminiscencia de los ataques que el Klu Klux Klan emprendió contra las salas que en 1967 presentaban el film de Kramer.

Ofensiva contra el cine negro

Con diecinueve películas de directores negros listas para las pantallas, afirma **Newsweek**, parecía que 1991 se convertiría en una temporada triunfal para los cineastas de color norteamericanos y que éxitos como **Jungle Fever** de Spike Lee y **Boyz N' the Hood** de John Singleton abrirían una brecha decisiva en la captación de espectadores para este género temático.

La conocida revista recuerda las polémicas que el tímido planteamiento antirracista de **¿Sabes quién viene a cenar esta noche?** provocó hace un cuarto de siglo; y las compara con las explosiones de violencia en las salas que, en estos días, proyectan los largometrajes implacables de quienes continúan la denuncia de lo que, sin dudas, es el peor estigma de la sociedad norteamericana.

La inseguridad en los teatros amenaza el acceso de este nuevo cine de figuras tan jóvenes como Lee, de 34 años, o Singleton, de 23, al punto de obligar a las empresas distribuidoras a proveer vigilancia adicional que impida escándalos como el escenificado en un local de Los Angeles, que culminó con saldo de dos muertos y más de treinta heridos.

No se trata, desde luego, de películas moderadas como la de Stanley Kramer, en la que Spencer Tracy y Katharine Hepburn tragaban, finalmente, la amarga píldora de la mezcla racial. Las de Spike Lee son dramas de una gran crudeza, que van al fondo del odio interracial y revelan, de uno y otro lado, la persistencia de rencores que, con facilidad, hallan escape en asesinatos como el de



Spike Lee y Stevie Wonder.

Boyz'n the Hood de John Singleton.



Singleton, por su parte, se niega a mostrar la imagen tradicional del negro bueno que, con los ojos en blanco, entona cánticos religiosos. Para su primera película buscó inspiración en **Los Olvidados** de Buñuel y **Pixote** de Héctor Babenco, y su propósito es describir con fuerza similar la vida de los jóvenes negros de los ghettos californianos, predestinados a un futuro marginal y delictivo.

La buena taquilla ha sido hasta ahora factor importante en el acceso de las películas negras a las salas de estreno, y es obvio que en el veinte por ciento de población de color tendrán los productores un público creciente, ansioso de verse reflejado en las pantallas.

¡Qué contrariedad, pues, para Kurosawa, la renuencia de los animalitos a seguir la ruta prefijada para su creación artística! Y qué satisfacción al comprobar, mediante un microscopio, que las minúsculas espinas en el tallo de la planta lastimaban las patas de las hormigas y que, una vez rasuradas, desaparecía el obstáculo para la marcha hasta el centro de la flor...

El venerable Kurosawa

Sin haberse disipado todavía el entusiasmo por **Sueños** en 1990, Akira Kurosawa estuvo presente de nuevo en Cannes, con **Rapsodia de Agosto**, recibida por la crítica con ciertas reservas, pero, de cualquier manera, elogiosa de la figura del venerable cineasta.

La imagen que ofrece del Nagasaki de hoy, casi medio siglo después de la catástrofe atómica, intenta ser un alegato contra la guerra a través de los conflictos de una familia de tres generaciones que, cada una desde su óptica particular, simboliza el Japón actual cuya memoria rehúsa doblegarse ante las conveniencias de la geopolítica.

La entrevista que Kurosawa ha dado a **Cahiers du Cinema** en junio merece releerse por cuanto tiene de ejemplar. Como expresión del profesionalismo y la sensibilidad del autor, ya octogenario, y del respeto por un oficio donde se ha ubicado entre las cifras más notables.

La secuencia donde, en un plano que entremezcla realismo y poesía, un grupo de hormigas camina hacia el corazón de una rosa, ilustra a la perfección el estilo de Kurosawa y la meticulosidad puesta en cada fotograma para alcanzar el efecto deseado.

En este caso, el concurso de un entomólogo fue necesario para encaminar a los insectos de acuerdo a sus costumbres, a la guía olfativa que les permite volver sobre sus pasos siempre y cuando, por así decirlo, estén de humor para ello.



Richard Gere y Akira Kurosawa.

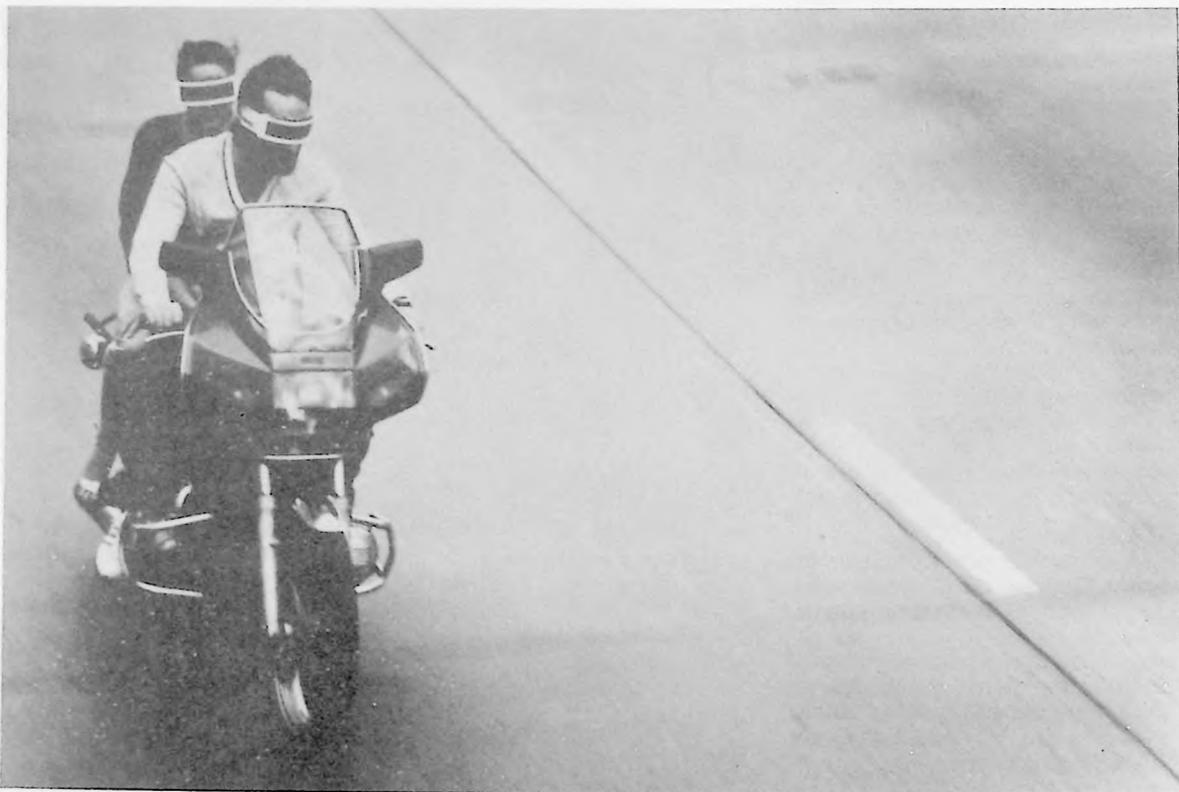


La Abuela (Sachiko Murase) y los niños en Rapsodia de Agosto.

FOTOGRAFIA

GORKA DORRONSORO SILENCIO Y SOLEDAD

ELIZABETH LIZARRALDE



Gorka Dorronsoro, Caracas, 1985. (Fot./col. reproducción. b/n.: Daniel Skoczopole).

Al mirar en silencio desciendo de las alturas y tengo una visión distinta del lugar común. ¡A través del espejo, a través de la cámara, a través de la percepción, a través de la mirada hasta lo que está detrás!

Minor White

El hombre del siglo XX se halla confrontado por una multiplicidad de imágenes que tienden a dominar y violentar su vida, sin dejarle tiempo necesario para procesar la información que ofrecen. Esta proliferación de imágenes, aunada al ritmo acelerado de la vida, impide la concentración, dificulta la reflexión e inclina al hombre moderno hacia la inercia y lo superficial. Por lo tanto, para que una imagen despierte nuestra atención, requerimos de ella que sea una *imagen-choque*; una toma insólita, un plante-

amiento social o estético, una configuración de colores inusitada que actúe sobre nuestra conciencia o nuestros sentidos a través del impacto.

Mirar en silencio

Sin embargo, la exposición de fotografías en color realizadas por Gorka Dorronsoro, inaugurada en octubre de 1991 en el Museo de Bellas Artes, nos propone otro tipo de experiencia visual. Sus obras no son similares a las *fotos-choque* que Roland Barthes

crítica en su libro **Mitologías**. No son fotografías trágicas que provocan nuestra piedad, ni las de horror o eróticas que estimulan el lado oscuro de la imaginación. Ni se trata de fotografías cuya belleza formal actúa exclusivamente sobre nuestra sensibilidad estética. Requieren un modo de mirar distinto, no habitual en nuestra época que se caracteriza por su exceso en todo.



Gorka Dorronsoro. El Vínculo, Paraguaná, 1980. (Fot./col. reprod. b/n.: Daniel Skoczopole).

Así, la exposición se despliega en un espacio en el cual predomina el blanco. El montaje de estas obras no debería llamar la atención con el fin de dejar libre la mirada del espectador frente a las fotografías, único punto de color. Sin interferencias ajenas, entonces tenemos la oportunidad de aquietar nuestras mentes, de adueñarnos de las emociones y de establecer una relación con la imagen para permitir que ésta nos hable.

En estas 116 fotografías expuestas, cuya mayoría está realizada por medio de la técnica *Cibachrome* y algunas copias *Láser* y *Tipo C*, el artista nos lleva desde Paraguaná, en especial desde el pequeño pueblo llamado El Vínculo, hasta Caracas; interpone algunas fotografías de Nueva York, y cierra la exposición con fotografías de Maracaibo. La secuencia fue realizada en esta última década, y abarca una gran variedad de temas; desde el paisaje urbano, el campo y sus moradores, el Lago de Maracaibo y las instalaciones petroleras hasta los retratos, íntimos y delicados.

Gorka Dorronsoro, como un viajero de las Indias que tuviera a su alcance la tecnología del siglo XX, describe las condiciones sociales y psicológicas del hombre y su entorno. Su estilo en **Los márgenes luminosos** es muy distinto al de las series anteriores —**Paraguaná** y **Suelos de éxito**, realizadas en la década de los 70, que fueron expuestas en el Museo de Bellas Artes y pertenecen a su colección—. Las imágenes de estas series son creadas a partir de una temática conscientemente escogida por el fotógrafo, alrededor de la cual se organizan. En el caso de **Los márgenes luminosos**, existe un cambio total. No son más los temas los

Mirar despaciosamente

Sin embargo, para percibir, o mejor dicho, para dejar que el significado profundo de las imágenes llegue al espectador, se requiere mirarlas sin prisa. Minor White, en un artículo titulado **El silencio de la mirada**, afirma: ... *las fotografías realizadas en un estado de contemplación raramente se ven diferentes de las hechas en el apresuramiento y ruido. Esto es cierto hasta que estas imágenes se miren tranquilamente, en un estado de percepción intensa. Entonces se ve la diferencia.* Es la razón por la cual las fotografías de la exposición **Los márgenes luminosos**, realizadas por Gorka Dorronsoro en un estado de disponibilidad-contemplación, requieren tiempo para poder ser apreciadas en su complejidad. La riqueza de sus imágenes, tanto en el plan formal como conceptual, se presta a una

que dictan la creación de la secuencia, sino la disponibilidad del artista frente a un lugar, frente a unas situaciones. Esta actitud muy flexible del fotógrafo, permite que las imágenes creadas por él ejerzan su poder mágico.

variedad de lecturas. Asimismo, la continuidad u oposición de formas establece cierto tipo de ritmo, a veces armonioso, a veces divergente, el cual aporta otro significado importante, como una melodía que se desarrollaría lentamente, combinando temas y tonalidades. Ortega y Gasset, al comparar la Historia con una serie de "vistas" que emergen unas

Gorka Dorronsoro, Caracas, 1987. (Fot./col. reprod. b/n.: Daniel Skoczupole).



de otras, subraya la importancia de este flujo cuando escribe: *La realidad, que en un momento pareció consistir en una infinidad de hechos cristalizados, quietos en su congelación, se liquida, mana y toma un andar fluvial.*

Pero al igual que en la Historia, esta serie de imágenes estáticas constituye un movimiento en el que aparecen muchos ritmos que

fotografiados por Gorka Dorronsoro expresan cierta cualidad surrealista de inmaterialidad; alegres, pensativos o temerosos, se destacan por su fragilidad frente a su medio ambiente; gente viajando en el Metro, abstraída en sus pensamientos o niños en el campo en Paraguaná, sorprendidos en su juego por el fotógrafo. De todos ellos emana una extraña resonancia que Gorka Dorronsoro



Gorka Dorronsoro, Caracas, 1987. (Fot./col. repro. b/n.: Daniel Skoczopole).

forman intensos contrastes, tanto a nivel de la forma como del significado. El afán del artista es fotografiar todo con la máxima precisión pero, a la vez, muchas de sus fotografías representan los complicados juegos de reflejos en los cuales los límites se disuelven. Su excelente dominio de la técnica de la fotografía en color y su gran sensibilidad le permite ofrecernos una obra muy lírica, en la cual abundan las oposiciones de colores y de luz y sombra. Las vistas panorámicas de Caracas, tomadas desde un helicóptero, se transforman en unos interesantes

cuadros abstractos pero, al mismo tiempo, el artista retrata sorprendentes detalles realistas, como el viejo vago durmiendo en un banco de la Plaza Caracas. Retrata la ciudad con su ritmo acelerado y la gente, inmutable en su casa.

Soledad

Sin embargo, en cada una de las imágenes que forman esta exposición, hay un factor invariable: la soledad del hombre frente a su entorno. Tanto en el campo como en la ciudad, los seres humanos

percibe y transmite. El fotógrafo francés, Robert Doisneau, en una entrevista realizada en 1977, afirma: *El fotógrafo debe ser un filtro entre lo desconocido misterioso y la recepción de este mundo.* La visión próxima del mundo que Gorka Dorronsoro disocia y analiza o su visión lejana que sintetiza, ambas, comunican la sensación de aislamiento que acompaña al hombre. En definitiva, es también en la soledad donde el espectador podrá analizar y sentir la visión misteriosa de este artista porque el arte es, ante todo, una experiencia individual.

Retrato interior

JOSUNE DORRONSORO

Como un personaje borgiano que luego de una minuciosa recreación de su entorno descubre que, en su vida artística, no hizo otra cosa que retratarse a sí mismo, el fotógrafo venezolano Carlos Herrera se nos revela de cuerpo entero, en una muestra póstuma que exhibe actualmente el Museo de Bellas Artes de Caracas, con el título Paisaje... Espacio Interior.

Jorge Luis Borges, en el epílogo de su libro **El Hacedor** (1960), ha expuesto de manera magistral el papel que desempeña la creación artística en el desarrollo de la interioridad del ser humano, en ese "viaje" que, alguna vez, todos emprendemos hacia nosotros mismos: *Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara* (pp. 155-156).

Estas reflexiones, válidas en el caso de tantos creadores, reflejan sin ninguna duda la obra del fotógrafo venezolano Carlos Herre-

ra (1909-1988), quien concibió su trabajo fotográfico con esta misma orientación, al punto de que, en 1953 y por sugerencia del músico Juan Bautista Plaza, empleó como título de su exposición en el Museo de Bellas Artes la frase **El Paisaje como estado de ánimo** inspirándose en **El Diario íntimo** del escritor suizo Henri Frédéric Amiel (1821-1881), donde éste se refería al paisaje como un "estado del alma".

Al observar la obra que se conserva de Herrera —compuesta por más de mil negativos y un buen número de copias— y al detenernos en las 92 fotografías que bajo el título de **Paisaje... Espacio Interior**, se exhiben en el mismo Museo de Bellas Artes, bien podemos señalar algunos elementos que la caracterizan. Herrera trabajó numerosos temas: el des-

Carlos Herrera. **Ranchito solitario**. 1951.



Sus imágenes manifiestan siempre, además, una gran carga poética, aunque lo que caracteriza realmente su obra es una mirada íntima, introspectiva, hacia su propio interior, cargado de silencios, de quietud y, especialmente, de soledad. Estos aspectos comunes en toda su obra, se manifiestan totalmente en imágenes como **Ranchito Solitario**, de 1951, a la cual el mismo Herrera, en son de burla, llamaba "Valium".



Carlos Herrera. **Mujer con redes de pesca**, Margarita, 1957.

nudo, la arquitectura, el retrato, los objetos, pero demostró predilección por el paisaje, un paisaje compuesto a partir de la frondosidad de la vegetación o de la exuberancia de los árboles tropicales. En el tratamiento de tales temas, se expresa su búsqueda de armonía en las composiciones, su estudio de texturas y luces y el uso de una rica gama de grises.

En una primera aproximación, las fotografías de Carlos Herrera nos acercan a una época distante, evocan la Venezuela rural. Difícilmente, podemos relacionar la paz que transmiten estas imágenes con la Venezuela de los años cincuenta de este siglo, época a la cual pertenecen la mayoría de sus fotografías, un tiempo en el cual el país transformaba vertigi-

nosamente su economía, su medio ambiente, sus costumbres y también las mentalidades, aspiraciones y valores de sus habitantes. Por esto, resulta curioso que la obra de este fotógrafo que se inicia formalmente en 1928, haya sido hecha en su mayoría en esa década, cuando se perfilaba definitivamente una sociedad distinta.

Herrera recreaba, "inventaba" en cierta forma, sus tranquilos paisajes, casi idílicos y nunca se interesó por la fotografía social porque, según opinaba, *con la fotografía no podría arreglarse el mundo*. En su permanente búsqueda de la belleza, la fotografía funcionó para él como experimentación, pero también como catarsis, como refugio de eso que llamamos realidad. Y, si bien es



Carlos Herrera. Gran árbol en primer plano, 1953.

cierto que esa búsqueda de lo bello, lo armonioso, lo equilibrado, era una aspiración común de los fotógrafos y, en general, de los artistas contemporáneos al autor en su primera etapa, en él permaneció como norte hasta las últimas tomas que hizo en los años sesenta.

Al igual que otros fotógrafos venezolanos de su tiempo, en especial Alfredo Boulton y Ricardo Razetti, Herrera trabajó aquellos temas que le permitían expresar sus preocupaciones estéticas. De esta manera, captó desnudos, ropas tendidas y trabajadores, generalmente pescadores, en plena faena.

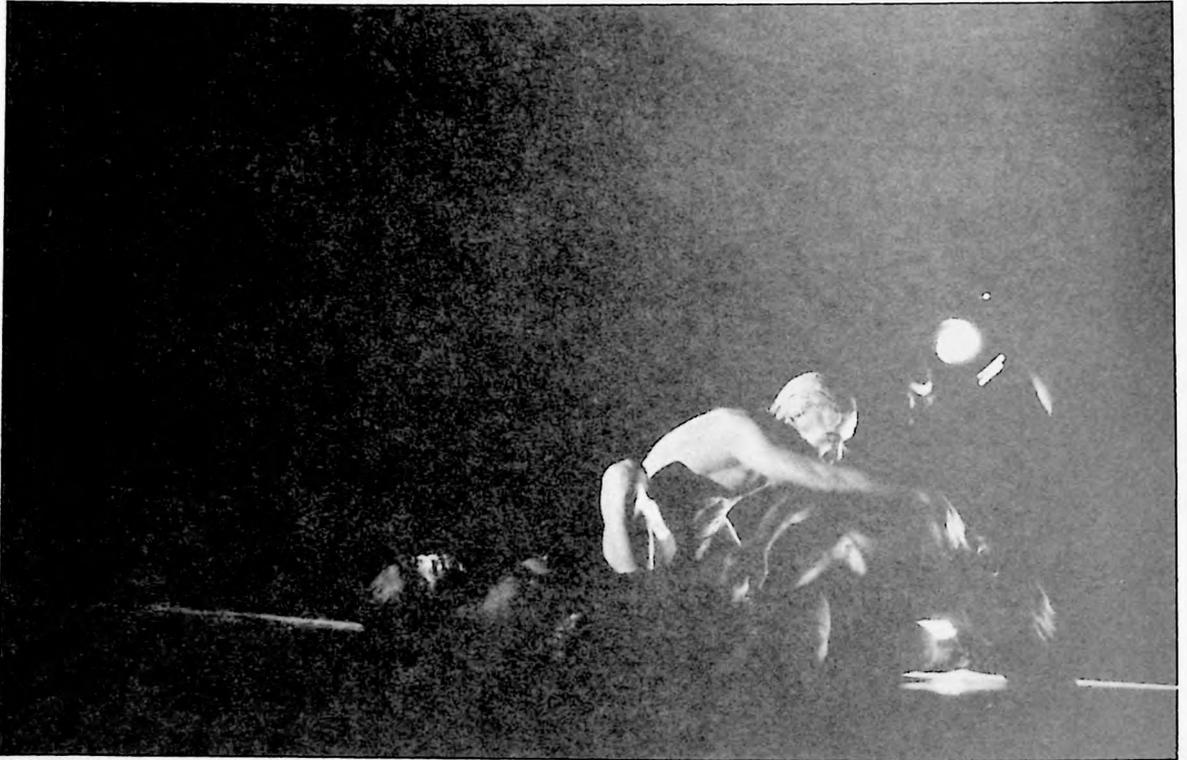
Pero a diferencia de ellos, Herrera estudió el paisaje en profundidad, en busca de sí mismo y también asumió temas que podríamos considerar inéditos entre nuestros fotógrafos de entonces. Tal es el caso de algunos retratos posados y de estudio de indios maquiritares, realizados en los años cuarenta y, muy especialmente algunas, muy pocas y raras tomas, donde está presente la acción y el movimiento, como es el caso de la hermosa foto **Mujer con redes de pesca** (1957), en la que capta a una mujer envuelta y rodeada de redes de pesca que se alzan suavemente por impulso del viento.

Con muy pocas excepciones, la fotografía de Herrera nos involucra con un país, en cierta medida, detenido en el tiempo, un país que él exploró no sólo desde la óptica de la creación artística, sino también desde la fotografía aérea —la cual desarrolló durante catorce años— y sumergiéndose en el mundo de las criaturas más insignificantes e invisibles al ojo humano, con el empleo de la micrografía.

Estos recorridos que hizo Carlos Herrera a través del micro y macromundo, le permitieron dejar constancia de seres, objetos e instantes pero, sobre todo, sirvieron para captar sus emociones, ofreciéndonos, además, como en el caso del personaje borgeano, un delicado retrato de su ser interior.



Carlos Herrera. Ana y muchacha en neblina, 1953.



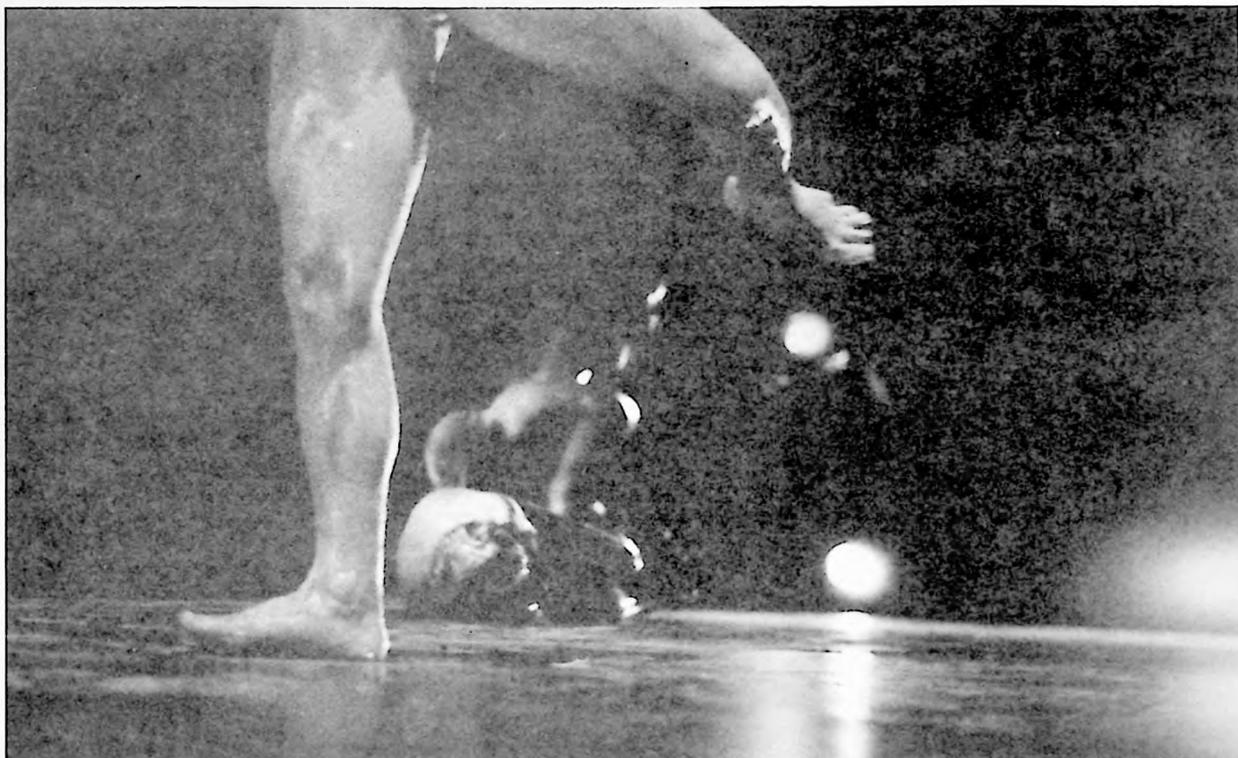
El cuerpo primigenio de Coreoarte, 1990.

Las formas de Luis Trujillo

Lo que un cuerpo deja...

MARIO ANTONIO SOCORRO

Me instalo en posición de un cuerpo que una vez danzó en espectáculos y que busca en su memoria los instantes fugaces —nos cuenta el semiólogo Víctor Fuenmayor—. Me siento también en el sillón de espectador que vio pasar estrellas también fugaces en los escenarios. Me pregunto entonces: ¿Qué queda de un cuerpo que baila? Queda lo que el cuerpo deja... un instante fugaz como la estrella misma que deja



Coreoarte, en la muestra *10 años de la danza en Venezuela* (Foto: Luis Trujillo, 1990).

Si partimos del principio de que toda retórica visual necesita significar comparando sus partes yuxtapuestas u oponiendo los elementos sucesivamente presentados, encontramos que el espacio fotográfico es una posibilidad para el asombro y para que sus objetos precisen el "lugar" que les corresponde.

Es una búsqueda que juega con el lenguaje metafórico del artista, aprovechando el instante mínimo de visión que proveen la forma y lo que toda realidad simbólica representa para quien la perciba.

un trazo en la retina cuando baja fugándose del firmamento, fragmentos del cuerpo en movimiento detenidos en la memoria, metáforas mismas de fragmentos de espíritu y materia y sentido donde se engarzan los cuerpos y los signos.

Es hacer que el sentido se implique en cada imagen, hasta envolver el discurso en una palabra colectiva que toca lo arquetípico; lo que es significativo más allá de "lo real", para que surja entonces una propuesta como la de Luis Trujillo, en la que cada plano se desprende de su espacio "real", hasta hacer del cuerpo un significante que aprovecha el vacío del escenario y se nos aparece escurridizo en una lucha con el contraste de la luz, el equilibrio y la fuerza del gesto.



María Eugenia Barrios y Ofer Sacks, 1980.

Un gesto que al ser "re-velado" por la técnica, vuelve a sumergirse en una expresividad que salta de "lo mostrado" a la sombra del mismo espacio, como focalizando puntos de encuentros que siempre recurren a la imaginación y a lo inevitable de un diálogo que convive con la acción sorpresiva de cada fotograma.

La lectura brota en dos direcciones: una que proyecta lo social del espectáculo para hacerse comunicable y aquella que se vale de éste para interpretarse en una intimidad silenciosa, solitaria, sensual... que refleja la presencia innombrable del "otro" y trasciende la pura sucesión de

imágenes, para ubicarse finalmente en formas integrativas que designan la especificidad de cada ruptura.

Percibir es acordarse, decía Bergson, y en el oficio de Luis Trujillo en Mérida notamos un riesgo que transgrede lo cotidiano, como intentando asir tanto "imaginario" que hay en nosotros, deseoso de explorar el propio cuerpo sin más compensación que la urgencia de ser "reconocido"...

FOTOGRAFIA

El VI Salón de Fundarte y las vertientes en la expresión fotográfica

MARIA TERESA BOULTON

Como cada año de los últimos cinco, Fundarte hace el llamado a los fotógrafos para concurrir en un Salón que ahora es ocasión sistemática para mostrar los trabajos recientes. En un principio este Salón se dedicó únicamente a las fotografías que trataban sobre Caracas, decisión lógica en la medida que Fundarte es dependencia de la Alcaldía de Caracas. También de esta manera se le ubicaba a la fotografía preferiblemente en su función testimonial. Luego, en vista de que la práctica fotográfica se desbordaba hacia el acontecer artístico, fundamentalmente subjetivo, Fundarte decidió abrir el Salón a la libertad de

expresión y convirtió esta exposición en un evento inclinado a la fotografía, cualquiera que fuese su tendencia. Por supuesto con exigencias de calidad.

El resultado es que podemos apreciar una heterogeneidad en la fotografía venezolana donde caben intervenciones manuales, palabras escritas, objetos incorporados, como parte del discurso. Interrelación de lenguajes que convierte a estas obras en objetos difíciles de ubicar en espacios de lenguajes definidos. ¿Es esto fotografía? Sí y no tradicionalmente. Pero es ciertamente un objeto artístico. ¿Dónde la ubi-

Mauro Barazarte. Welcome to Macondo en una noche tan linda como ésta.



camos? Fundamentalmente en la pared del espacio para el arte plástico. ¿Es la fotografía un arte plástico? Lo fue siempre para los cercanos al museo del coleccionista de objetos, a la belleza seductora, al juego y a la ilusión, a la sensibilidad de las formas.

No lo fue para otros, cercanos al tiempo, a la historia, a los trabajos de la comprensión de las relaciones humanas. Para éstos la fotografía era fundamentalmente un arte de la comunicación que permitía acercarse al mundo y descubrirlo de otra manera, considerándola fundamentalmente una fuente de pensamiento y de acción (la fotografía es subversiva cuando es pensante dijo Roland Barthes). Para éstos la fotografía era también la evidencia del mundo, del cambio o de la necesidad de él. El reconocimiento de la existencia de un momento. Su lugar incluía no sólo el museo sino el periódico, la revista, el libro, el álbum familiar. Los lugares donde los eventos humanos ocupaban el espacio principal. No obstante en ambas instancias subyace, como siempre, la idea, seguramente en la segunda modalidad más brutalmente (quizás es esta violencia la que nos atrae) que en la primera, pero ultimadamente es sólo el concepto y su experta manera de expresarlo, lo significativo a descifrar. Por esta razón aquí se encuentran comparando los espacios del Foro Libertador.

Mauro Barazarte es hijo de militar y como su padre era agregado de la Embajada de Venezuela en Inglaterra, estudió en Londres durante tres años. Allí descubre su afición por el ingenio artístico destacándose entre sus compañeros de clase. En efecto, más adelante escoge esta carrera, la construcción del espacio artísti-

co donde la fotografía es uno de los elementos, estudiando Diseño en el Instituto Neumann. De allí surge también como uno de los protagonistas rebeldes, que buscando una adecuada enseñanza, crean ProDiseño, hija disidente del centro Neumann. Amigo de Fran Beaufrand, Luis Brito, Nelson Garrido, la fotografía le interesa, fundamentalmente la de moda, aunque se considera principalmente un diseñador, de cuyo oficio vive. No obstante, también se inquieta por crear trabajos que expresen su parecer sobre una cierta identidad nacional que sin caer en la fotografía puramente social, no obstante tenga algo más de nuestro país que la puramente intimista.

El mundo de las "misses" venezolanas le intriga. Todo este barullo, aquí tan importante y tan insignificante en los lugares de los certámenes. Es sin duda este elemento un lugar de atención para muchos venezolanos, aún de orgullo. ¡Uno de nuestros últimos presidentes declaraba que si bien éramos malos administradores por lo menos poseíamos hermosas mujeres! Fortunas se gastan en estos eventos. Famosos diseñadores compiten en los trajes, cada uno más lujoso que otro. "Miss Venezuela" es una industria nacional... de exportación. Como también lo fue la imagen religiosa que trajeron los españoles, en su momento, y que aún vive encarnada en nuestras memorias y pueriles esperanzas. Asimismo, después de García Márquez, somos el continente de lo "real maravilloso", término que literalmente explicó nuestras cotidianas tragedias, originadas por la ignorancia y la imposibilidad, concretándola en la imaginación. Otro producto de exportación. En Francia organizaron este año una

exposición latinoamericana titulada de este modo (en este momento matan en las barriadas brasileñas a los niños que caminan solos por las calles). Barazarte reúne estos tres elementos e ingeniosamente los junta en tres obras irónicas que manda al Salón de Fotografía de Fundarte obteniendo el primer premio. Quizás, particularmente en este caso, las fotografías solas no son especialmente iluminadoras, no obstante el conjunto de la obra es hábil y picaresco, identificable con un rasgo de nuestro modo de ser.

De ascendencia italiana, 27 años, fotógrafo de matrimonios, sobrino de un par de tíos en Coro propietarios del estudio más famoso de la ciudad que se disputaban el honor de introducirlo al mundo de la fotografía. Si uno le regalaba una Konica, el otro apresuradamente le brindaba una flamante Olympus. Mauricio Donelli fue sin duda, desde joven, mimado y atraído por esta tecnología con la cual era sujeto de tanta atención. Con su compañía no tuvo más que éxitos. La primera vez que hizo fotografías de un matrimonio en Caracas gustaron tanto que poco después era requerido por la sociedad elegante para que tomara variados momentos del ritual. Por supuesto estaban las fotos convencionales. El novio gravemente emocionado, la novia feliz exhibiendo su traje con la gran cola satinada, la burbujeante fila de juventud del cortejo, los padres de los novios orgullosos por poder costear la ocasión y emocionados por el acto que les marcaba un cambio de vida: los ingredientes de tal evento. Pero tanto le gustaba la fiesta al fotógrafo que también participaba de la ocasión, y sabiendo que la fotografía es asimismo asunto



Mauricio Donelli. Charles Brewer Carías. Explorador, naturalista y escritor.

del que maneja la cámara, con ella jugaba apresando momentos y con los novios se divertía haciéndolos posar con gestos pocos convencionales, imágenes que incluía en el álbum para mayor regocijo de la familia que apreciaban esta mezcla irreverente y tradicional de tratar un matrimonio de círculos prominentes.

Es quizás a causa de esta facultad de goce que posee la personalidad de Mauricio Donelli que el momento actual de descomposición social, corrupción, malversamiento de fondos públicos, violencia, por el cual atraviesa el país, le decide retratar algunos personajes públicos que han conseguido, según él, la fama con el trabajo y el talento. En suma lo que sería para él la Venezuela decente, además reconocida, como contrapartida a tanto escándalo indigno.

Los personajes retratados por Donelli no nos asombran demasiado pues son las personas gratificadas con el éxito que tanto hemos visto en las páginas de los diarios, algunos con mayores esfuerzos transparentes que otros. No obstante, los recursos ingeniosos que estas imágenes poseen para fabricar el retrato son estupendos. La fotografía de Charles Brewer Carías es un homenaje a la imaginación escenográfica en la fotografía, describiendo con humor el espíritu aventurero del personaje: vestido de explorador humboldtiano mezcla en la escena elementos burgueses del siglo diecinueve, otros de campesinos vernáculos, para completar con la última tecnología massmediática de nuestro fin de era. De esta manera Donelli trata de incluir en sus imágenes elementos que logren designar al héroe y su vida como cuando la internacionalmente fa-

mosa esquiadora venezolana, Ana María Carrasco, aparece con la rodilla vendada, producto del accidente que le impidió obtener el triunfo total. Estos retratos logran pues un acercamiento psicológico al personaje que esta vez no está centrado en el gesto, en la expresión, sino en la creación escénica. El personaje solamente aporta el peso de su fama y su afanosa carrera. Por la serie de retratos que presentó Mauricio Donelli obtuvo el segundo premio.

No podía faltar la fotografía periodística en el VI Salón. Esta suerte de imagen (y la familiar), quizás la más cercana a la función fotográfica, en el lugar donde no hay otra competencia, parte cotidiana de nuestra cultura y de nuestra identidad colectiva, tuvo su importante representación en Osver Díaz Mireles (3er) con una serie de personajes políticos (los que no fotografió Donelli) saliendo de un carro, símbolo, en nuestra sociedad, contundente de status. De esta manera, cuando el fotógrafo escoge este escenario "real" para su trabajo fotográfico, asimismo ironiza sobre la misión de servicio a la comunidad que en primera instancia tendría el oficio político.

No obstante, el arte del reportaje está asimismo magníficamente representado en la serie de imágenes que la Biblioteca Nacional escogió como homenaje a los reporteros gráficos. El humor, la sorpresa, la exageración, la visión crítica, el detalle revelador, la instancia del instante, el momento de la tragedia, elementos que pertenecen a esta suerte de imagen, nutrida principalmente por las emociones, se encuentran en esa pequeña exposición que aparte del Salón se preparó como

sustento a la fotografía y su historia.

Néstor García Canclini, en un ensayo publicado por *El Diario de Caracas*, hace 10 años, **Fotografía e ideología: sus lugares comunes**, nos advierte sobre la falaz creencia que la fotografía y la ideología sean completas verdades. Últimamente experimentamos como se tambalean algunas ideologías y ya sabíamos que la fotografía nunca representaba una realidad, no obstante, es esa cierta porción que se le escapa al ser atrapada por el segundo de luz, contenida en la imagen, que aún tiene el poder de hipnotizarnos y secuestrarnos en sus redes, haciéndonos dudar sobre la posibilidad de esa ilusión. Es este desafío el que nos tiende la fotografía directa. La fotografía manipulada abiertamente es hasta quizás más sincera, olvidándose de su posible factibilidad, se lanza abiertamente al imaginario, jugando con la vida. La imagen del posible espejo, seguramente se acomoda mejor con la muerte. Es por esto quizás que nos intriga sobremanera.

FOTOGRAFIA

UN ENCUENTRO POLACO:
LA LUZ EN EL ESPACIO

ALEXANDER DUARTE

Miroslav Filoniski. Diploma 85.



Poéticas imágenes de un mundo cotidiano y toscó. Mezclado entre la realidad del hombre y el gran sueño de la humanidad en trascender la luz que baña la vida diaria en las grandes urbes o en los campos revestidos de flora y vegetación. No importa el lugar. No importa el tiempo. La luz cubre cualquier espacio, ya sea a través de las ranuras de una puerta, de una ventana, de una pradera colmada de niños o del reflejo de un charco de agua en una habitación fría, solitaria y penumbrosa.

Para los fotógrafos que participan en esta exposición, el espacio y la luz adquieren una majestuosa importancia en todo el acontecer humano. Adquiere vida propia. Conduce a meticular visualmente cada lugar fotografiado. Expresar a través del lente la importancia de la luz en los sentimientos, en las emociones, en el trabajo y en nuestras vidas.

De esta manera Nikolaj Smoczynki y Tomasz Sobecki plantean exposiciones en planos generales. Un universo solitario donde las sombras y la luz son indispensables para lograr una atmósfera anímica de líneas luminosas. Sobrepuesta en objetos fotografiados. Tomando una connotación mística de la realidad visual de las imágenes. Clima penumbroso en el cual se toman laberintos de agonía y pesadillas en excelentes degradaciones de matices. Parten de la oscuridad, pasan por grises muy tenues, hasta llegar a un éxtasis de luz. Smoczynki involucra en sus fotos la cosmogonía hermética de un mundo refractado en el encierro y, la única vía de escape es a través del reflejo de la luz que atraviesa los cristales de una pequeña ventana en un charco de agua. Libertad que encontramos según este autor en planos generales de la

naturaleza. Guiados por un camino de barra de madera que dan la sensación de flotar en una superficie etérea. Contraponiéndose la sublimidad de lo natural con lo infinito de la luz solar. Sobecki va más allá del tacto. Busca formas y lugares íntimos que nos conduzcan a la libertad y misticidad del ser por medio de halos luminosos. Ubicados en cuartos oscuros donde una puerta apenas permite la entrada de la luz por las bisagras y hendiduras; en contrapicados de cúpulas basilicales. Logrando una ruptura de la imagen expuesta y la totalidad de luz por un efecto visual en el montaje.

En cambio encontramos en los trabajos de Golec Leszek contrapicados que representan un simbolismo donde la luz y los cuerpos desnudos o vestidos se vuelven individuos semiperceptibles, cargados de soledad, muerte y sensualidad. Seres perdidos dentro de espacios semi-iluminados, rodeados de grises de majestuosa sutileza. Degradados de tal forma que bañan en pequeñas zonas moteadas lo esencial. Creando un clímax rítmico entre la luz que penetra la imaginación visual y los cuerpos perfumados en la desnudez, ya sea en el centro de un salón, en la fosa de una cochera o en un recinto solitario impregnado en una ambivalencia de muerte y existencia. Golec aprovecha con maestría los planos medios de sus personajes vestidos con ropas negras, contraponiéndolos a un mundo en penumbra o la libertad de un mar embravecido frente al hombre hundido en su propia realidad.

La búsqueda de la perfección lumínica por parte de Zygmunt Rytka y Antoni Mikolajczyk nos traslada a una visión de pinturas en fotografías. Con fondos aéreos, llenos de luz, configurados de imágenes espaciales. Figuras que se extinguen en diminutos hilos lumínicos entre el espacio y el tiempo. Siendo el contorno de las sombras lo que observamos en primeros planos. Fantasía de una técnica depurada de Rytka y Mikolajczyk en mostrarnos la ilimitada creación que pueden hacer estos artistas en cubrir el ínfimo espacio con luz en donde las manos, los cuerpos, los objetos o manchas se pierden como efímero éter de fra-

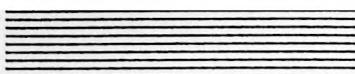
gancia en un cuento de hadas dentro de una ilusoria apariencia en nuestra concepción óptica.

El único de los trabajos que difiere de los demás autores es el de Witold Krassowski. Toma como tema la cotidianidad polaca. Indaga en los hombres, mujeres, ancianos y niños dentro de cuadros fotográficos en un mundo particular que pertenece sólo al pueblo polaco. Exposiciones equilibradas en tonos grises que parte en un fondo claro de luz tenue. Confundiéndose con los ropajes oscuros de los personajes fotografiados. Este fotógrafo explota al máximo los planos generales y medios. Descubre el existir del amor en una pareja de ancianos, en los niños en el juego, el cansancio de un albañil que regresa a casa, la convivencia en los mercados públicos, en la alegría de los que comparten un gran festín, la riqueza del trabajo en el campo, el caminar de la gente en las calles, el dormir de un borracho en la acera frente a una puerta, después de una noche de tragos. Una cotidianidad rica en imágenes para ser dignas de un artista como Wistold Krassowski.

Es así como estos fotógrafos expresan y alcanzan los parámetros ilimitados de la fotografía. Es decir, imprimir la luz y el espacio en la poesía visual.



Miroslav Filoniski.



PORTAFOLIO

FRANCA DONDA CON OJOS DE MUJER



Franca con Gego (Foto: Gerd Leufert)

Ser amiga de Franca es un privilegio y una posibilidad permanente de compartir un sentimiento de la vida cuya fuerza está hecha sobre todo de una afectividad profundamente inteligente o, quizás, de una inteligencia profundamente afectiva, que enriquece mientras ella se enriquece. Por otra parte, o por lo mismo, ser amiga de Franca es lo que me da licencia para presentarla ahora, en ocasión de la publicación de este portafolio que sólo la tenacidad de otra amiga entrañable —Carmen Luisa— ha arrancado a la modestia (su mayor defecto) y a la escrupulosidad (una de sus virtudes). Porque Franca teme ser una intrusa en el arte de la fotografía, practicada por ella como una acción que, entre otras, pudiera confluír en la corriente colectiva de la comprensión/construcción de sí mismas de las mujeres. Nada más lejos, obviamente, de ese profesionalismo que entraña competitividad, pero nada más lejos, también, del amateurismo y de la veleidad.

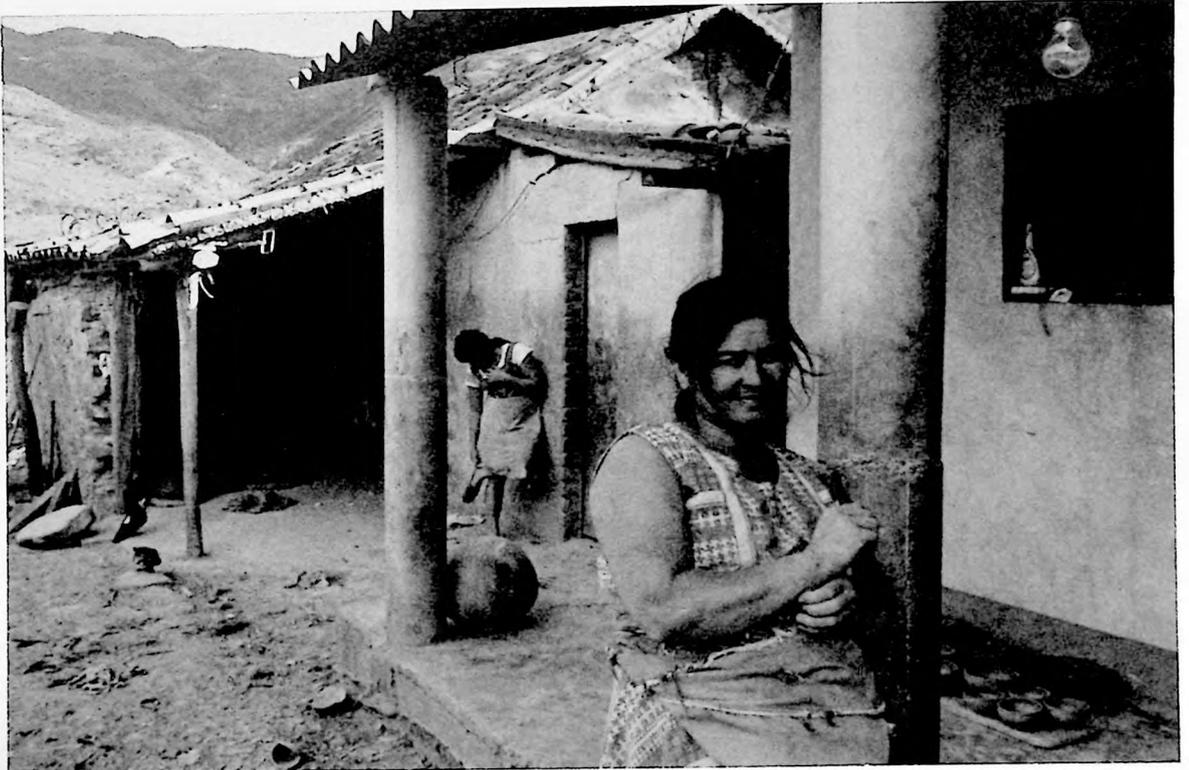
Algunas de estas fotografías ya han sido difundidas dentro del semianonimato de la actividad de grupo, al igual que sus videos. Pero ellas deben entenderse, sobre todo, como parte de un *work in progress* sobre la mujer venezolana, cuya intención es, según la propia Franca, buscar en los rostros de las mujeres el momento "dulce, tranquilo, retráido". Y quien mira esta muestra descubre unas mujeres singularmente verdaderas, alejadas de cualquier retórica, por ejemplo del amor-dolor maternal o de la invitación sexual, y vistas en cambio como en su potencialidad: mujeres vistas **CON OJOS DE MUJER**. Para terminar: Franca Donda nace en el pueblo italiano de Cormóns (Gorizia) en 1933. A comienzos de los años 50 viaja a Inglaterra y Francia para aprender idiomas. En 1956 conoce a Paul Strand, al cual se liga en una gran amistad que decide de sus inclinaciones hacia la imagen fotográfica. Casada con Paolo Gasparini, llega a Venezuela en 1957. Ambos viven en Cuba de 1961 a 1965, donde Franca se dedica particularmente a la práctica de laboratorio, que de colaboración con Paolo se convertirá, años más tarde, en su oficio permanente. De regreso a Venezuela es una de los innumerables colaboradores del espectáculo multimedia **Imagen de Caracas**, donde inicia su trabajo en conjunto con Josefina Jordán, primero en exposiciones y audiovisuales del grupo Cine-Diseño-Meta, luego en dos documentales: **Sí podemos** (1972) y **María de la Cruz una mujer venezolana** (1975). Ya divorciada, sigue realizando el trabajo de laboratorio para Paolo Gasparini y otros fotógrafos profesionales. Integrante del Grupo Feminista **Miércoles** desde su fundación en 1978, realiza parte de las fotografías del audiovisual **Las alfareras de Lomas Bajas**, previo al documental **Yo, tú, Ismaelina** (1981), para el cual, junto a Josefina Acevedo, gana el Premio Municipal a la Mejor Fotografía. En 1987, en el mismo marco, comienza a trabajar en video: **Argelia, por ejemplo**, **Eumelia calle arriba y calle abajo**, **La dama de negro** con Herculía López, y **Una del montón**, sobre Inés María Marciano.

AMBRETTA MARROSU

PORTAFOLIO



Lomas Bajas, Estado Táchira, Venezuela, 1980.



Lomas Bajas, 1980.



PORTAFOLIO



Lomas Bajas, 1980.

PORTAFOLIO



Lomas Bajas, 1980.

PORTAFOLIO



Lomas Bajas, 1980.



Cumaná, Estado Sucre, Venezuela, 1983.

PORTAFOLIO



Cumaná, 1983.



Cumaná, 1983.



PORTAFOLIO

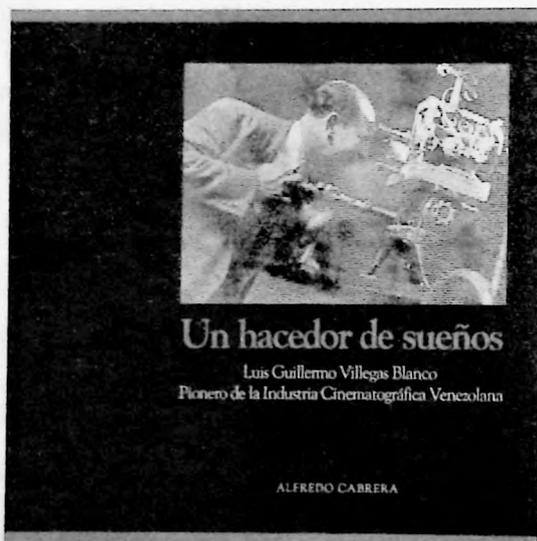


Cumaná, 1983.



Cumaná, 1983.

Cine: Ambretta Marrosu
Fotografía: José Gregorio Bello Porras



Alfredo Cabrera. **UN HACEDOR DE SUEÑOS: LUIS GUILLERMO VILLEGAS BLANCO PIONERO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA VENEZOLANA.** Caracas, 1990. Eleonora Villegas. 95 pp. 35 il.

El estilo gráfico, de elegancia empresarial. El estilo literario, familiar apologetico. El tema, de notable interés para la historia de nuestra cinematografía. El resultado, naturalmente, perjudica este último sustituyendo la información precisa por la referencia genérica, la deducción apresurada, la acentuación afectiva y la reticencia típica del empresariado venezolano. Una reticencia que, aunque tiene su razón fundamental en proteger los "secretos" del negocio, afecta también la transparencia personal, a lo cual contribuyen en gran parte otra característica, nada voluntaria sino más bien perteneciente a la idiosincrasia nacional, que consiste en una pérdida constante del pasado a través del deterioro y la destrucción de sus vestigios.

Así esta biografía, que por ser casi un álbum familiar debía contener una abundancia de información personal, agrega poquísimo a las referencias que se consiguen, por ejemplo, en el Anuario Visor, donde incluso se halla la fecha de nacimiento de Luis Guillermo Villegas Blanco que, sorprendentemente, no encontramos aquí. Claro que en esta biografía están algunas fotografías familiares de mucho encanto, pero con grandes lagunas, como en el texto, donde la emigración a Panamá en la infancia, el regreso a Caracas o los dos matrimonios maternos son nociones nebulosas, que no permiten imaginar ninguna vivencia. El biógrafo pareciera interpretar rumores, más que recoger noticias. Por ejemplo: *Lo que sí parece definitivo es que su madre cultivaba la actuación y que dejó que el teatro lo atrajera como siempre lo hace: irremedablemente* (p. 23). Pero, luego, de su trayectoria como empresario teatral a través de tres continentes, aparentemente desde los 20 hasta

los 30 años o poco más, no se logra saber más de lo que ya se sabía. La proximidad y cultura de múltiples familiares no parece haber ofrecido al biógrafo nada nuevo, que no fuera un par de evocaciones extremadamente parciales del carácter de Villegas Blanco.

En lo que más nos interesa, es decir la actividad cinematográfica, donde nuestro personaje podría ser definido como un "pequeño magnate" —"pequeño" por lo reducido de esta actividad en Venezuela, pero "magnate" puesto que Villegas Blanco fue en ella el más productivo y poderoso—, el libro ofrece apenas algo más. Aunque siempre en la misma forma escueta, incompleta y seudolegendaria, informa sobre el antecedente inmediato de la fundación de Bolívar Films, que habría sido la accidentada preparación de un documental publicitario sobre el "campamento minero Goldfield" en Guayana, en compañía de Samuel Dembo como fotógrafo y gracias a un préstamo de David Dembo. Igualmente, confirma la fundación de la compañía al año siguiente (1940) y su primera instalación en El Conde. Informa también de un crédito de 50.000 bolívares del Banco Industrial para la compra de los equipos "arrumbados" en la Avenida San Martín por el Ministerio de Obras Públicas, pero tanto ésta como la sucesiva de Estudios Avila y el alquiler del edificio de Cóndor Films no están fechados. Tampoco lo está "la combinación perfecta" con Publicidad ARS, de la cual nacería Cinesa, la cual sabemos por otra fuente que sólo se fundaría en 1958. Más interesante es la confirmación de que la operación más grande y más famosa de Villegas Blanco —la producción industrial de largometrajes— arranca con "otro crédito", en 1949, para comprar equipos en Estados Unidos; también lo es —aunque sin cita de fuentes no puede considerarse una verdadera información— el relato de que *luchó por la promulgación de una Ley de cine que prote-*

giera la industria nacional, obligando a los exhibidores a contar con las películas hechas en Venezuela, a que las copias de las producciones de afuera se procesaran en laboratorios venezolanos, a que se doblaran aquí aquellas que no vinieran en español y a establecer verdadera reciprocidad con los países cuya cinematografía se exhibiera en nuestro mercado.

Pero su concepción y puesta en práctica de los planes de producción, así como sus gestiones de distribución interna y externa —de las cuales sólo se registra el fracaso— no están recogidas, y la crisis económica en que redundó su producción de largos, rápidamente resuelta con los noticieros y la publicidad de siempre, no está explicada concretamente, quedándonos con el "se sabe" de costumbre. De tal manera que la historia de Bolívar Films sigue quedando a la espera de quien la escriba a fin de permitir estudiar, entre otras; esa importante experiencia, en términos de verdadera comprensión de las características y posibilidades del cine en nuestro país.



El cine español después de Franco

John Hopewell

John Hopewell. EL CINE ESPAÑOL DESPUÉS DE FRANCO: 1973-1988. Madrid, 1989. Orán S.A./Ediciones El Arquero (Col. Temas de Nuestro Tiempo). 490 pp. 20 il.

Sin duda la literatura cinematográfica española ha alcanzado en los últimos quince años un alto nivel cuantitativo y cualitativo, y no faltan en ella los estudios del cine postfranquista. Pero el trabajo de este inglés tan evidente y apasionadamente enamorado de España no se puede considerar redundante. Con británico *fair play*, Hopewell advierte en su "Nota preliminar" que *este libro es una versión española de Out of the Past, publicado por el British Film Institute de Londres en 1986. Out of the Past fue escrito para lectores de habla inglesa que superaran algo de cine, pero lamentablemente poco de España. El cine español después de Franco está escrito para lectores de habla española que saben de España, pero, quizá, menos de su cine. Los cambios efectuados de una a otra versión consisten fundamentalmente en una reducción de la parte histórica y una sensible ampliación de la parte cinematográfica, que es también una puesta al día, sobre todo en cuanto a la situación económico-política del cine se*

refiere. A la vez divulgativo, analítico e interpretativo, este libro constituye una verdadera contribución al conocimiento y la comprensión de una de las cinematografías artísticamente más importantes del mundo en la época estudiada.

El título del primer capítulo —"El largo adiós a mamá"— hubiera podido ser el título del libro entero, que en efecto consiste en el relato de un prolongado forcejeo con una tutela parental (particularmente patriarcal, en realidad, como lo subraya constantemente el autor) signada por todas las variantes de la represión. Los dos frentes de ese forcejeo, en el cual multitud de películas se constituyeron en otras tantas batallas, o escaramuzas, o quizás más precisamente acciones de guerrilla, fueron la política y el sexo. Pero la imbricación que esos dos aspectos tienen en la represión instituida por la complicidad entre dictadura y mentalidad tradicional, hizo, como se sabe y como Hopewell demuestra minuciosamente, que a menudo el sexo simbolizara la política o, aun más, la dialéctica entre ambos produjera relaciones inextricables y abriera constantemente la posibilidad de una doble lectura, que en todo caso infligía cada vez un nuevo golpe al *status quo*.

La escritura de Hopewell, hilada con buen estilo sobre una trama que entrecruza la estética con la sociología, el psicoanálisis, la política y la economía, conduce el lector por un panorama excepcionalmente amplio y detallado, que da cuenta de una búsqueda y una combatividad en general ignoradas en su cuantía, variedad y alcance. Su rigor, lejos de dificultar, facilita una interpretación altamente optimista, en términos políticos y culturales, de la eficacia del cine como instrumento en la lucha española por la democratización. Además de un conocimiento directo de situaciones y obras, que pareciera exhaustivo, se vale abundantemente, en su estudio, de aportes de índole general y parcial, españoles e ingleses, escrupulosamente citados, presentando un alto grado de objetividad, lógica y productivamente matizado por el juicio personal, siempre explícito en su punto de vista y liberal en su orientación.

Entre los muchos pasajes notables de este libro, nos limitamos a señalar especialmente uno, deliciosamente instructivo, titulado *Cómo burlar la censura*; y otro, en el último capítulo, dedicado a analizar el *Decreto Miró* en sus antecedentes, características y consecuencias, y a una crítica muy actual

de la política del PSOE, que a pesar —o gracias a— el fervor un poco precipitado de quien se involucra positivamente en el presente, ofrece abundante materia de discusión más allá de España y acerca del cualquier cinematografía no económicamente dominante, *id est* no estadounidense. Podría objetarse, por otra parte, la curiosa ceguera de Hopewell (¿o de los cineastas españoles?) frente a la consideración, aunque fuera sólo en perspectivas, de un enorme mercado potencial hispanoparlante, que sin duda diferencia las posibilidades de España de las de los otros países europeos, a excepción de Francia, Portugal e Inglaterra, cuyos casos son a su vez peculiares y muy diferentes en este sentido.

También puede verse como punto flaco de *El cine español después de Franco* el interesante y nada peregrino diagrama titulado *Círculos freudianos en el cine español*, porque a pesar de que muchos de sus elementos se encuentran insertos, aquí y allá, en el texto, queda aislado y sin conexiones directas con la estructura de un discurso predominantemente sociopolítico. Lo cual sorprende, cuando al momento del análisis, desde *La prima Angélica* a *Furtivos* y a tantas otras hasta alcanzar una constante, Hopewell practica lúcidamente la doble lectura que señalábamos al principio. No sólo, sino que a propósito de Buñuel señala explícitamente *el paso casi automático de lo particular a lo general* presente no solamente en las películas de este autor y de Saura, sino también en *las películas españolas en general, como un rasgo español que refleja siglos de gobierno dictatorial*. El mismo Hopewell cuenta en este libro con suficientes premisas de reflexión para desarrollar más coherentemente este tema, posiblemente superando la ingenuidad de creer que *la casa de un inglés es su fortaleza* mientras sólo la de un español es *un ruedo para prácticas sociales opresivas, sus*

perversiones son signos de enfermedades sociales más generales.

Como se ve, un libro para aprender tanto como para discutir (también, por ejemplo, el juicio positivo del cine de Almodóvar con base en la diferenciación planteada por Hal Forster entre posmodernismo de resistencia y posmodernismo de reacción); es decir, para aprender realmente, y seguir reflexionando.



CAHIERS DU CINEMA: Cuatro décadas de rigor crítico

CAHIERS DU CINEMA. Francia. Director y Redactor en Jefe.: Serge Toubiana. Secretaria general de Redacción.: Claudine Paquot. Comité de Redacción.: Antoine de Baecque, Alain Bergala, Pascal Bonitzer, Marc Chevrie, Iannis Katsahianis, Hervé Le Roux, Joël Magny, Alain Philippon, Frédéric Sabouraud, Charles Tesson.

Jamás pensó Jacques Doniol-Valcroze que su sugerencia de nombrar *Cahiers du Cinéma* a la nueva revista sería aceptada y que permanecería en el mercado durante tanto tiempo.

la Cinemateca, ese bastión fundado por Henri Langlois. Durante los primeros años de los 70 la revista se politizó con un viraje marcado hacia la izquierda. Sostenían que no existía crítica cinematográfica sin lucha de clases y el análisis de la estructura fílmica debería hacerse bajo una óptica marxista. Filtraron con el Partido Comunista, el maoísmo, el estructuralismo y la semiología.

Enfrentados a un cambio en la situación política mundial, **Cahiers...** respondió a las transformaciones del cine vis-a-vis de los fenómenos en la sociedad y las necesidades económicas. En esto **Cahiers...** ha sido fiel exponente de la realidad del momento y con lógica cartesiana —que le viene de herencia cultural— flexible al entorno. Toda intención de cambio en Francia es previamente racionalizada, lo que implica un esfuerzo mental y una aceptación a posteriori paulatina y conservadora hacia lo nuevo.

Varios de su equipo de críticos contemporáneos como Pascal Kané, Alain Bergala y Olivier Assayas han optado por seguir los oficios detrás de la cámara dirigiendo con algún éxito **Un juego de niños**, **Desorden**, y **Dónde estás tú** respectivamente, films que todavía no han trascendido las fronteras de su país.

Atentos a las inclinaciones del público sobre tal o cual film, los sondeos anuales de **Cahiers...** son comparados con la lista de sus críticos. Ambas partes coinciden en gran medida aunque no en el mismo orden. A fines de 1990, **Cahiers...** invitó a todos sus lectores a escoger los mejores films de la década. **Fanny y Alexander** de Bergman catapultó al primer lugar seguido por **Ran** de Kurosawa. Curiosamente **American Film** los escogió en reverso, demostrando que la idiosincrasia francesa es más adépta a las tramas psicológicas, a los diálogos, más que a la acción y al espectáculo.

Al llegar a su segunda edad, **Cahiers du Cinéma** se encuentra cómodamente instalado en un pasaje próximo a La Bastilla, una zona en plena expansión debido a la nueva Opera de París.

En los últimos años y haciendo eco a las exigencias del mercado, el formato de la revista ha adoptado cierto corte publicitario pues saben que eso se vende. Pero al leerlo nos cercioramos que conserva aún una integridad hacia todo lo que es el cine y en esa admirable continuidad que debe tener como base un amor y una

Fundada en abril de 1951 siendo sus oficinas unos cubículos en Champs Elysées, una pléyade de críticos de cine que luego incendiarían el ambiente con sus propuestas: François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer y Jacques Rivette, se convirtieron en el génesis de esta revista que fue adoptada luego como biblia de consulta.

Estos críticos que más tarde crearían la "Nueva Ola" con la presencia adicional de Jacques Demy y Agnes Varda, su esposa, revolucionaron con su enfoque la obra cinematográfica valorando al cine de autor al imprimir con voces frescas e innovativas los escritos en **Cahiers du Cinéma**.

El primer ejemplar traía como portada a Gloria Swanson en **Sunset Boulevard**. Doniol-Valcroze fue su primer editor uniéndose más tarde Lo Duca y André Bazin. Profesaron todos ellos una pasión hacia el cine americano, el de Hawks, Hitchcock, Ford, Welles, Minelli y los de la serie B. Propusieron también una revalorización de la obra de Renoir, Rossellini, apoyando a Bresson, Tati y a la misma Brigitte Bardot.

Detestaban el cine francés tradicional, el de Clouzot, Autant-Lara, Delanoy y a raíz de un artículo de Truffaut fechado en enero de 1954 **Una clara tendencia del cine francés** se destapó la olla en la redacción obligando a los más viejos (Bazin, Doniol-Valcroze) a salir en defensa de estos directores de la vieja guardia.

Eric Rohmer, años más tarde tomaría las riendas de **Cahiers...** una vez que Doniol-Valcroze se volvía director, fue una victoria de la juventud.

En toda manifestación de vanguardia cultural, los **Cahiers...** han imprimido una presencia visceral. En mayo de 1968, en plena efervescencia del movimiento estudiantil apoyaron a una multitud que se oponía a que la maquinaria burocrática del Estado absorbiera

inteligencia en sus redactores para valorar lo perenne y apoyar todo lo nuevo que valga la pena.

Cahiers du Cinéma se encuentra en algunas librerías de Caracas. Con el bolívar fluctuante el último ejemplar costaba 1.040 bolívares. Habrá que comprarlo a cuotas.

LUIS SEDGWICK BAEZ

Ante esa ilusión corremos el riesgo de imaginar toda una época, de recrear toda una serie de circunstancias sin otra referencia más que la imagen y el bagaje cultural que su uso nos ha dado. Por ello, ante una serie de retratos antiguos es importante poseer una reflexión bien documentada. Esto es lo que hacen Rosa Casanova y Olivier Debroise en el texto que acompaña y vivifica la colección de ambrotipos y daguerrotipos reunidos bajo el nombre de **Sobre la superficie bruñida de un espejo**.

Casanova y Debroise inician su análisis con el relato de un hecho prodigioso que posela grandes similitudes con el proceso fotográfico. La "imprimación" divina de una imagen supranatural en un soporte físico, como fue la milagrosa aparición de la Virgen de Guadalupe. Con ello patentizan el anhelo humano, arraigado en las profundidades del psiquismo, de retener las imágenes efímeras como prueba irrefutable. La mano del hombre queda fuera de la acción de reproducir la imagen, dedicándose exclusivamente a fabricar y colocar el soporte de fijación y, tal vez, a escoger el momento de esta.

La invención de la fotografía, en el siglo de la razón, aporta una sustentación comprensible a los deseos humanos de que la naturaleza se reproduzca a sí misma. El invento viene a ser la instrumentación para lo que era explicado como producto de los "elementales".

Aunque el estudio de los autores se circunscribe especialmente a México, se hace necesario revisar en general el proceso de su invención, de su descubrimiento. Por ello, reconstruyen los procedimientos de J. N. Niepce y su coincidencia con los trabajos no perseverantes de Hercules Florence en Brasil. Y detallan la visionaria actitud de Daguerre al hacer la "donación universal" de su invento en 1839. Destacan, igualmente, como todos los desarrollos paralelos de la fotografía se basan en los mis-



SOBRE LA SUPERFICIE BRUÑIDA DE UN ESPEJO. Fotografía.: Fotógrafos del siglo XIX. Texto.: Rosa Casanova - Olivier Debroise. Edición.: Pablo Ortiz Monasterio. Diseño.: Jorge López Vela. Reproducciones Fotográficas.: Agustín Estrada. Impresión.: Imprenta Madero. Editorial.: Fondo de Cultura Económica. México, 1989.

La fotografía es ejercicio del asombro. Captura imágenes que nos aparecen como verídica representación de las cosas y de las personas, retiene el pasado y lo hace permanecer siempre presente. Da un vuelco reflexivo a la noción de lo efímero y de la temporalidad. Y esta posibilidad se potencia aún más si las imágenes que observamos relatan una época de la que no hemos podido ser testigos directos. Porque la fotografía parece hacernos eso, testigos directos.

mos principios, variando únicamente los soportes de las imágenes y los procedimientos para hacerles aparecer. El hombre inventa el soporte, la naturaleza se encarga del trabajo.

Al analizar la daguerrotipia en México, Casanova y Debroise enfatizan las ideas motoras de sus introductores, desde finales de 1839. Su intención era la captura de la naturaleza. Pero había evidentes dificultades entre la idea y las técnicas de que disponían estos pioneros. A la par, ello hacía que se revisaran los conceptos artísticos de la época, iniciándose una larga polémica sobre el carácter artístico de las imágenes fotográficas.

Paralelamente, el uso de las nuevas técnicas contribuye a difundir aún más tanto el ejercicio de la profesión de fotógrafos como el gusto por el objeto fotográfico. La sociedad aprende a retratarse y hace del retrato un instrumento social, adornado con los objetos que simbolizan posición y poder. La fotografía comienza a ser usada como instrumento.

La investigación de los autores nos aporta igualmente un directorio de daguerrotipistas, ambrotipistas y fotógrafos del siglo pasado en México. Nombres que crearon un oficio pero que en sus obras permanecen, en gran parte, anónimos. Porque las magníficas muestras que se nos presentan son, en su gran mayoría anónimas. Son obra simplemente de Fotógrafos del siglo XIX, como si se tratara de un colectivo donde lo más importante es dar esa inmortalidad de papel a seres desconocidos para grandeza de un género, antes que un individuo.

Sobre la superficie bruñida de un espejo es una magnífica experiencia para el visor, que ineludiblemente descubrirá referencias propias en los rostros y las poses de personas ajenas. Es además una extraordinaria lectura, ampliamente documentada y amena, esclarecedora de conceptos necesarios para la comprensión del prodigio permanente que constituye la fotografía.



FOTO-DISEÑO Joan Fontcuberta - Joan Costa. *Colaboradores:* Anna Zelich - Salvador Tló Enciclopedia del Diseño. *Impresión:* Sirven Grafic. *Editorial:* Ediciones CEAC. Barcelona. España, 1988.

Foto-Diseño es un libro de ambicioso plan, enmarcado dentro de una enciclopedia del diseño. Pretende y logra, como sus autores expresan, recuperar el hilo conductor en toda la historia de las influencias recíprocas entre arte pictórico, fotografía y arte gráfico aplicado. El discurso y la comprobación de la hipótesis son demostrados con el uso preciso de la Imagen.

La fotografía aparece, se revela como reproducción fiel de la naturaleza, en un mundo acostumbrado a que esa aspiración fuese exclusiva de la pintura. Por ello la estética que adopta la fotografía será, en sus inicios la de la pintura. En este sentido imita a la pintura y abre la posibilidad de que también imite al dibujo, pudiéndose hablar entonces de un fotografismo. A partir de esta posibilidad, el desarrollo alcanza límites donde el tope será la imaginación y las posibilidades técnicas. Es por ello que los autores subtítulan la obra Fotografismo y visualización programada.

Para poder comprender este proceso de interrelaciones es preciso, y así lo hacen Costa y Fontcuberta, hacer un repaso

conceptual, epistemológico, de las partes implicadas. Diseño, fotografía y grafismo son revisadas en su unicidad e integración. Diseño es organización, planificación, en este sentido no sólo es gráfico. El grafismo en cambio es una parte del diseño gráfico. La fotografía, independiente en principio, resulta un elemento atractivo para el diseño y a la par los fotógrafos se ven atraídos por el diseño y el grafismo. De allí la interpenetración de estos elementos en búsqueda de nuevas experiencias.

Al tratar de comprender la fotografía en este proceso integrativo, Fontcuberta se detiene en las referencias históricas más significativas, a su manera de ver. Una Historia de la Fotografía en 26 imágenes trata de captar el germen de diferentes concepciones y tendencias desarrollados a lo largo de la vida de la fotografía. Reune los nombres de Niepce, Rejlander, Nadar, Cameron, Brady, Emerson, Demachy, Muybridge, Stieglitz, Hine, Sander, Weston, Man Ray, Moholy-Nagy, Evans, Capa, Cartier-Bresson, Eugene Smith, Steinert, Frank, Avedon y Arbus, entre otros.

La fotografía se constituye en un elemento básico de la comunicación visual. Para ello los autores revisan los antecedentes y los inicios del fotografismo a partir del fotomontaje y su expresión en el Dadá. El desarrollo de las técnicas fotográficas aportarán nuevas posibilidades para esta expresión hoy en día.

Desde la otra perspectiva, la del fotógrafo, Fontcuberta examina cómo éste es un diseñador, pues concibe y lleva a efecto una obra más allá de la naturaleza misma. Así se revisan las principales corrientes abstraccionistas en la fotografía.

En el capítulo titulado Creación fotográfica y métodos fotográficos se repasan las cinco dimensiones de la creación fotográfica propuestas

por Steinert. Este sencillo esquema que sintetiza el acto fotográfico, resulta de singular interés práctico para el aprendizaje de la fotografía fuera de recetas. Además los ejemplos gráficos refuerzan notablemente la comprensión de lo expuesto.

A continuación, y dentro del marco de la practicidad del libro, se explican los procesos fotográficos alternativos. Estos están constituidos tanto por técnicas nuevas como por antiguas revitalizadas como, por ejemplo, la cianotipia y el papel salado.

Al conjugarse fotografía e imprenta, la difusión de la imagen adquiere carácter universal. Este es el siguiente tópico revisado y que dará pie a la proposición de una teoría del Fotografismo al combinar los elementos estudiados.

El libro concluye con la delimitación de lo que es el fotodiseño. Bien diferenciado del fotografismo, el fotodiseño busca la creación abstracta mediante la exploración del propio lenguaje fotográfico. De ahí su singularidad y sus posibilidades. Tal vez allí, también, sus limitaciones.

Esta obra **Foto-Diseño** constituye un aporte realmente significativo para la comprensión de lo gráfico en la actualidad. Con usos prácticos, además de la reflexión teórica, constituye una guía, que si bien posee el germen de su propia mortalidad, servirá de útil referencia para el interesado.



Carlota Sosa, Marcelo Romo y Héctor Myerston en *Señora Bolero*, de Marilída Vera.

Señora Bolero

En *Por los caminos verdes*, 1984, primer largometraje de Marilída Vera, ya se evidenciaba un dominio irregular del lenguaje cinematográfico, sin embargo, la trascendencia del tema planteado permitió mantener en pie una historia resuelta con dificultad. *Señora Bolero* no cuenta con el carácter inquietante de aquella, a pesar de que trata un momento histórico clave como es el período perzjimenista e involucra al sector político-dirigente. Ciertamente estos elementos son lo suficientemente ricos como para desarrollar una reflexión crítica tan necesaria y obligatoria en la cinematografía venezolana. *Señora...* utiliza estos elementos como simples ingredientes dramáticos, pretendiendo tejer una historia a partir de ese marco de referencias, sin embargo, no logra consolidar felizmente la historia, mucho menos desarrollar el contexto histórico citado, co-

mo resultado tenemos que el objetivo último del film que suponemos es presentar un cuestionamiento en torno a una generación en decadencia que con el paso de la oposición ante la dictadura a la dirección del poder político quebrantó sus valores, se ve frustrado. Gran parte de estos desaciertos se deben por un lado a la inhabilidad en la realización, por otro lado, a la óptica con que fue asumida la historia. En cuanto a la construcción del film, hallamos algunos aspectos que dificultan la narración. Así, vemos que el acontecimiento del suicidio como pretexto para conectar el pasado de los personajes centrales, no está justificado en su totalidad, si bien podría ser un móvil, no se aclara realmente el conflicto que provoca la muerte del muchacho; aunque la película dice "verbalmente" que se trata de una insatisfacción o desilusión frente a la conducta de sus padres, este hecho no se constata por medio de los

acontecimientos dados, lo cual debilita la justificación del cuestionamiento que pretende representar esa conexión con el pasado. La construcción de los personajes abarca una dimensión estrecha que no logra adecuarse con el contexto histórico-político en el cual se insertan, como ejemplos más representativos ubicamos el caso de Alejandro (Héctor Myerston) donde el hecho de que sea comunista está asumido como una etiqueta, no hay ninguna indagación del rol ¿qué pasa con las diferencias entre la posición de éste y su compañero adeco? No es suficiente con apuntar que uno prefiere el concubinato y otro el matrimonio o que uno es tan malo que destierra al otro por un llo de faldas. Otro ejemplo es Pedro (Marcelo Romo) quien también carece de una profundización como personaje, donde sólo se esbozan sus características personales, pero ¿qué ocurre con la clase política dirigente que supuestamen-

te representa? al respecto podríamos pensar en la escena donde éste pronuncia un discurso, la lectura es obvia: Pedro es un demagogo, pero, ¿es eso suficiente? ¿no se queda en un nivel muy superficial, a propósito del contexto donde se nos ubica? Conjuntamente con la irresuelta construcción de los personajes, *Señora Bolero* refleja una lamentable dirección de actores, resultan falsos, carentes de vida, sus acciones resultan previsibles, contribuyendo a distanciar la historia de la realidad que se intenta representar. En cuanto a los diálogos es notable una construcción fundada en frases tipo, como ejemplo memorable recordamos la declaración amorosa que perpetra Pedro, tampoco podemos olvidar los diálogos de los amigos del suicidado. La puesta en escena sólo enriquece el tono edulcorado que insiste el film en mantener. Recordemos las escenas que describen la caída de la dictadura, aquel grupo de personas caminando por las calles vociferando frases pre-construidas, la cursi escena de la bandera bajando desde lo alto de un edificio y luego los protagonistas agarrados de las manos encabezando la marcha, todo esto acompañado de un fondo musical cargado de gran sentimiento épico, estas fórmulas responden a viejas soluciones cinematográficas superadas —afortunadamente— hace algún tiempo.

Dentro de la desacertada construcción del film descubrimos una mirada superflua y desinformada en torno a la problemática de la época. Este escamoteo de la substancia y del vigor del contexto histórico, puede producir peligrosas consecuencias, una de ellas es la aversión que puede crear en el espectador frente a esta temática. Ya que la visión, la concepción y la ideología con que se abordan —generalmente— los problemas históricos y políticos en el país a través de los medios masivos de comunicación es desde una posición ins-

De entrada **Fugaz** se presenta como un ejercicio radicalmente autoral —ciertamente por sus condiciones estrechas de producción en el cortometraje se da esto con mayor facilidad— puesto que el guión, la producción, la fotografía y cámara, la dirección y el montaje fueron desempeñados por José Gregorio Velásquez, circunstancia que tal vez respondió más a economía de recursos que a un ataque de autosuficiencia de este joven realizador. En todo caso de ha-

titucionalizada, es decir, desde la óptica del discurso oficial. Desafortunadamente el film de Marilda Vera coincide con esta óptica.

Nuestro momento histórico exige que se establezca un grado de compromiso frente a ese fragmento de la realidad sobre el cual se quiere discursar, cuando esto ocurre casi siempre se brinda una reflexión nueva e inquietante. Los espectadores de este país estamos en capacidad de consumir un cine comercial concebido bajo otros parámetros.

ISABEL GONZALEZ

SEÑORA BOLERO. Venezuela, 1991. Dirección y producción: Marilda Vera. Guión: Milagros Rodríguez y Marilda Vera con la colaboración de David Suárez. Dir. fot. y cámara: Hernán Toro. Productores asociados: Alfonso López, Reinaldo Casanova, Guillermo Belancourt Oleyza. Dir. de Prod.: Omar Mezones. Dir. Artíst.: María Adelina Vera y Sandy Jelambi. Música: Carlos Morean. Sonido: Josué Saavedra. Montaje: Sergio Curiel. Intérp.: Carlota Sosa, Marcelo Romo, Héctor Myerston, Tania Sarabia, Jorge Canelón, Miguel De León, Rodrigo Romo, Estelita del Llano. español, Color, 35 mm. Duración: 1h. 40min. Distribuidora.: Blanca. Estreno.: 24/07/1991.

Fugaz

Al momento de redactar esta nota, este primer trabajo de José Gregorio Velásquez estaba pronto a ser exhibido en salas comerciales. Es evidente que la concreción de este hecho se da por la insistencia y gastos propios de su realizador, poco después de haber sudado lo suficiente en sus correrías para presentar el corto en festivales y concursos nacionales de cine, ante la casi total indiferencia de la gente del medio.

Fugaz se sumó a los, por lo menos, diez cortometrajes terminados y presentados a lo largo de 1990, lo que de alguna manera se contrapone a los escasos y —decepcionantes— cuatro largometrajes venezolanos estrenados comercialmente durante el mismo año.



Fugaz, de José Gregorio Velásquez.

ber ocurrido esto último contrario a lo que generalmente sucede, por aquello de que "el que mucho abarca, poco aprieta" y de que el cine es fundamentalmente un trabajo en equipo, por fortuna no influyó negativamente en los apreciables resultados del film.

Lo primero a destacar de **Fugaz** es que trata sobre la vejez, tema pocas veces abordado en el cine venezolano, si acaso lo más reciente que podemos recordar donde los ancianos son los protagonistas es **Operación Billeto** (1987), el estimable film de Olegario Barrera. Pero si en la película de Barrera la acción y la aventura eran una forma de redención de los otoñales protagonistas, en **Fugaz** es algo totalmente inexistente debido a la condición de anonimía de su personaje principal. Pero este anonimato social no está de ninguna manera condenado en el film. Antes bien el oficio que ejecuta Lorenzo en el cementerio está caracterizado sobre todo por la mística con que lo desempeña, lo que de por sí enaltece cualquier trabajo laboral por más insignificante que sea. Cuestión que se contrapone a la actitud de desgana del joven compañero de labores, que si se nos permite podría pensarse como una posible manifesta-

mente los viejos están de por sí condenados al ostracismo hasta el fin de sus días.

Hasta ahora hemos insistido en la importancia del tema. Es de anotar que José Gregorio Velásquez ha declarado que **Fugaz** fue para él un ejercicio de dirección de fotografía. Sin embargo los logros evidentes en este sentido —la iluminación logra brillantemente transmitir el paso del tiempo en que transcurre el pequeño relato de vida de Lorenzo— se acoplan de manera efectiva a los demás aspectos de este corto sin que ninguno sobresalga en específico. Los cuidados encuadres la seguridad en los paneos de cámara unidos al trabajo fotográfico describen de forma más que precisa, sin excesos ni preciosismo, el entorno interior (la cálida y pequeña habitación) y exterior (el cementerio) que rodea a Lorenzo. La efectividad de la imagen y el simple sonido se demuestra una vez más por ejemplo en una escena como la del paneo que se le hace al cuerpo dormido de Lorenzo en su cama casi a oscuras (anochecer) después de enterarse de su despido y antes de que termine el paneo se escucha en la banda sonora la sirena de una ambulancia?, lo que premonitoriamente nos informa del futuro, demasiado cerca, de Lorenzo: la muerte.

Se puede reprochar a **Fugaz** su falta de verdadera acción dramática, pero justamente la conclusión a que llega el film no debería dejar indiferente a nadie: la vejez es un desecho, acaso un castigo "divino" en un país de gente joven.

En definitiva, a diferencia de algunos cortometrajes "consagrados" —que parecieran ser potencialmente premiables a priori en cualquier festival, concurso y demás competencias de cine nacional— que aparentemente exhiben un suficiente profesionalismo, seguridad, originalidad, y hasta en algunos casos, una "reveladora" irreverencia, José Gregorio Velásquez con **Fugaz** nos reconforta con una casi olvidada sencillez narrativa, con una seriedad y un sentido adulto tanto del tema como de la utilización del lenguaje cinematográfico, valiosos aspectos que, con tanta quejosa crisis económica, se ha hecho difícil de celebrar últimamente.

PABLO ABRAHAM

ción de una cierta conducta anticonformista, ¿acaso propia o exclusiva de los jóvenes? Si cabe pensar que el joven es el que tiene menos derecho de estar laborando en semejante sitio, por su parte Lorenzo injustamente despedido del lugar en el que ha trabajado toda su vida por viejo.

En **Fugaz** los elementos del lenguaje están oportuna y eficazmente utilizados. No hay diálogos, por ejemplo, y el único sonido de palabra es de la voz que proviene de la radio de la habitación de Lorenzo en la que, entre otras noticias, se informa de la política del nuevo alcalde en materia laboral: "gente joven para el trabajo". Estar al tanto de un problema al parecer no necesariamente implica sensibilizarse ante las consecuencias del mismo. Es un hecho, y todos lo sabemos, el estado de desidia en que se encuentra la vejez en un país como el nuestro. Hasta la industria publicitaria sacó por televisión una cuña donde se condena el irrespeto hacia el anciano. Sin embargo a nivel oficial, como lo señala el film —y en ciertos momentos de nuestra vida cotidiana en los que involuntariamente somos testigos— descarada, inexplicablemente, grosera e injusta-

FUGAZ. Venezuela, 1990. *Guión, prod., fot., dir. y mon.:* José Gregorio Velázquez. *Jefe prod.:* Luisela Díaz. *Asis. prod.:* Sewy Di Clone, Juan Luis González, Luis Alberto Díaz, Ileana Matos. *Mús.:* Huba Rostonica, Ricardo Bigal. *Script.:* Marínés Calderón. *Dir. actores, ambientación y vest.:* Eduardo Noriega. *Escen.:* Manuel Moreno, Irama Díaz, Wilfred Pulgarín. *Maquill.:* Eduardo Noriega, Marínés Calderón, Rita Pérez (Maquill. Lorenzo viejo). *Asis. fot.:* Eduardo Zabala, Manuel Moreno, Pierre Souchard. *Foto fija.:* Pierre Souchard, Blas Kiscic, Juan Luis González. *Grab. son.:* José Tomás Angola, Manuel Moreno. *Edic. y mezcla son.:* Cine Seis Ocho. *Comp. negativo:* Ismenia de Torres. *Correc. col.:* Rafael Gavidea. *Lab.:* Tiuma Film. *Intérp.:* José Gil Vargas, Sevil Di Clone, Pierre Souchard, Eduardo Noriega, Ana Soledad Martínez, Blas Kiscic. *Español. Color, 35 mm. Dur.:* 15 min.



Camino sin salida, de Ull Edel.

Camino sin salida

Parecía ser que el tema de la marginalidad había agotado sus fuentes de inspiración en materia cinematográfica. Casi es posible aceptar dicha afirmación, si no se ha visto **Camino sin salida** (*Last exit to Brooklyn*) del director independiente Ull Edel, quien ya había realizado **Christiane F** (1981), bajo el nombre de Ulrich Edel.

Una calle mugrienta y pestilente es el marco elegido para desenmarañar la vida de la fauna maldita que la habita. Luchan por su territorio pandillas, huelguistas, soldados y una que otra prostituta. Con este material, Ull Edel logra plasmar un universo sórdido en el que los personajes son piezas claves finamente talladas. Seres perdidos, cuya orfandad ampara la noche: Una patota que, a pesar de regirse por niveles de poder, actúa como un ente homogéneo. De allí proviene su fuerza, su energía y su voluntad siempre impuesta. Como grupo sólido actúa de

acuerdo a sus necesidades: dinero, drogas o, simplemente, diversión, sin importarle el costo que ello requiera. Da igual "preparar el terreno" para que la chica desplume al soldado, que divertirse a su costa, o que jugar con los sentimientos del joven homosexual perdidamente enamorado del jefe de la patota.

Edel modela dos finas figuras entre la gama de personajes que se disputan la calle: Tralalá, la joven prostituta y Harry, el empleado del sindicato. En ambos se detiene con una mirada especial, para ofrecerles, en el caso de ella, un crecimiento y, en el de él, un derrumbe.

Harry aterriza en esa calle oscura y sucia, tratando de ganarse a la pandilla (buscando protección) y su personaje se desarrolla entre la sordidez del ambiente y los sentimientos desatados. Su vida cobra un nuevo sentido, fuera ya de la rutina diaria que lleva junto a su familia. Descubre nuevas

emociones y sus sentidos vibrarán entre el deber y el amor. La responsabilidad puesta sobre sus hombros lo llevará a ser el cabecilla en la toma de la fábrica, en una escena magistral, donde se desenvuelven nervios, hierros, luces y una música suave, que sirve de contrapunto a la violencia feroz que nos ofrece la imagen. En lo personal, accederá a un nuevo núcleo de amigos que lo llevará hasta su verdadero amor... hasta su propia perdición, sólo porque está viviendo en un mundo que no le pertenece y, sobre todo, porque no está inculcado contra la ferocidad que lo rodea. Su debilidad, su ignorancia, su "falta de calle", contribuirán al derrumbe. A pesar de defender la huelga con uñas y dientes, crecido en su yo por una pasión que lo sostiene, no mide las causas de su caída. Habiendo despertado a uno de sus demonios internos, no halla cómo sosegarlo. El deterioro es total, como empleado, como hombre, como individuo... Sus "amigos" se encargan de cobrarle lo que les ha quitado.

Tralalá es hija de la calle, hermana y amante de quienes la habitan, hábil ladrona de los seres pasajeros que piensan estar junto a ella en un momento de lujuria. Pequeña, indefensa, sus valores están regidos por el precio de sus favores. Está preparada para sobrevivir en un mundo inmisericorde. Pero para lo que no está lista es para recibir un tratamiento humano en sus relaciones interpersonales. Por eso, cuando un soldado la trata como un ser valloso y la considera en sus sueños, no lo comprende y sólo espera unos cuantos billetes a cambio de compañía. En su esquema mental, es el único tipo de intercambio que puede haber entre un hombre y una mujer. Cuando, por el contrario, recibe un pedazo de papel con palabras tiernas, se siente estafada, ofreciéndose como carne fresca a quienes les apetezca saciarse en ella. Luego del agotamiento, luego de calmar la ganas varoniles que in-

tegraban una larga cola. Tralalá memoriza las sencillas palabras del soldado. Revalorización y estimación alimentan su crecimiento. El continuo masaje sexual que proporciona a los hombres de la cantina ya no le afecta más que físicamente. Ella ha crecido humanamente y puede pensar en una salida.

Edel nos amarra a la butaca con la crudeza de sus imágenes, con la brutalidad de la historia que nos narra y con la magnífica utilización de una cámara que, en muchos casos, prefiere sugerir antes que mostrar, ya que, simplemente, lo que imaginemos será peor de lo que se nos pueda ofrecer visualmente.

Parece ser que Edel "dulcifica" en su película la salvaje realidad que pinta Hubert Selby Jr. en su novela, y que le valió ser procesado por obscenidad en Inglaterra. Quizás haya que referirse a las concesiones que se permite Edel. Se trata del fresco semicómico que ofrece la familia de un huelguista, que debe salvar el honor de su hija embarazada, casándola con el padre de la criatura. Algo tan simple, tan "lugar común", permite desviar la atención del violento espectáculo que nos ofrece la huelga o la tormenta, delirante y salvaje vida que llevan los demás habitantes de la calle. Quizás sea el aparente "happy end" del fin de la huelga —que permite a los trabajadores volver a la fábrica, dejar de pasar hambre y terminar con un ocio autodestructivo— lo que atenúe el desesperado mensaje que nos arroja Edel a la cara.

A pesar de estas "debilidades" —sobre todo percibidas a nivel formal, donde los personajes carecen de la fuerza y verosimilitud que solidifican a Tralalá o a Harry—, la película nos alcanza con la impetuosidad de sus imágenes hiperrealistas, con unos ambientes abiertos pero sofocantes, con una música suave que, por contraste con la imagen, perturba nuestros nervios y con una gama de seres que completan el cuadro inmisericorde: Georgie, el joven travesti, enamorado del jefe de la pandilla, está, quizás, algo caricaturizado en el filme. Sin embargo, su fuerza radica en que vive una marginalidad (el rechazo de su hermano, la burla de la pandilla por su homosexualidad) dentro de otra marginalidad (la que comparte con la infeliz y desesperanzada comunidad que habita la calle), que sólo le ofrece un desenlace trágico como única posibilidad redentora. Y Spook, el hijo de la familia de uno de los huelguistas, que, con el paso de la adolescencia, sublima a Tralalá como su

amor imposible y única motivación de superación. Georgie y Spook no están modelados con el cariño que se ha puesto en Tralalá o en Harry, pero cumplen a cabalidad con la función de completar el desesperado cuadro ofrecido por Edel.

La cámara se convierte en ágil aliada de la desesperanza. Grúas en la escena casi épica de la fábrica, en la no mostrada crucifixión de Harry; dollies que recorren pasadizos en la quema de los camiones; primeros planos salvajes en la paliza que recibe el soldado, al iniciarse el film; planos generales de la calle mugrienta con la presencia de la patota, de la chiverra que sirve de trampa a los soldados, de la larga cola de hombres que "visitan" a Tralalá; picados angustiantes de Georgie inmolado, de la chica muda aterrada... Mensaje dirigido a los poros, a los sentidos, a las vísceras. El espectador, como esos seres malditos, no tiene otra salida. No hay escapatoria en un mundo oscuro, desesperado, agresivo, delirante, inmisericorde, donde una palpante realidad no nos permite acceder a los pocos momentos relajantes que nos ofrece Edel.

LILIANA SAEZ

CAMINO SIN SALIDA (Last exit to Brooklyn). Alemania Federal, 1989. *Director.*: Ull Edel. *Productor.*: Bern Filmmakers. *Guión.*: Desmond Nakano, según la novela de Hubert Selby Jr. *Dir. Fotografía.*: Stefan Czapsky, en color. *Dirección Artística.*: David Chapman. *Música.*: Mark Knopfler. *Montaje.*: Peter Przygodda. *Intérp.*: Jennifer Jason Leigh, Burt Young, Peter Dobson, Jerry Orbach, Stephen Baldwin, Alexis Arquette, Cameron Johann. Color. 35 mm. *Duración.*: 1h. 42min. *Distribuidora.*: Blancica. *Estreno.*: 05/06/1991.



Bette Midler y Woody Allen en Escenas en un centro comercial, de Paul Mazursky (Foto: Brian Hamill).

Escenas en un centro comercial

El lugar: un centro comercial. Una Catedral del Consumismo Contemporáneo. Un símbolo del capitalismo que ha dado lugar a una forma peculiar de urbanismo. ¿Cómo interpretar este omnipresente telón de fondo de la última película de Mazursky? Podría asociarse, primero, con lo público. El argumento de la cinta gira sobre lo más íntimo de un matrimonio: las confesiones de adulterio, pero se ventilan frente a la anónima afluencia del centro comercial. También puede asociarse a la opulencia y a la superficialidad. Recuérdese que el viejo fracfortiano de Marcuse gritaba a los cuatro vientos que a las sociedades industriales avanzadas se vinculaba el bienestar con el sojuzgamiento de los instintos y la opresión de las fuerzas vivas del individuo. En otras palabras, en el paraíso consumista no hay lugar para la autenticidad.

La modalidad: escenas. Estas son las divisiones de un acto de una obra dramática. Es decir, no hay compromiso con lo exhaustivo, tan solo se apela a lo fragmentario. Pero en el desarrollo hay un tratamiento simétrico que desde esa apela-

ción. Ambos poseen las mismas cosas: idénticos autos Saab, teléfonos celulares, busca-personas, cuando uno recibe una llamada de negocios, el otro también, cuando uno hace una confesión el otro también. La simetría puede ser un defecto, si se puede prever lo que sucederá. Y realmente esto pasa. Ya uno puede prepararse a que uno ejecute lo que el otro hace primero. Pero además de perderse la sorpresa, se supone que tenemos una visión completa de lo que pasó y de lo que pasará.

La moraleja: el matrimonio. Toda una larga filmografía se ha centrado sobre el problema de la soledad del hombre y la forma de paliarla a través de la convivencia marital. Podemos citar títulos que van desde **Secretos de un matrimonio** de Bergman hasta **La guerra de los Rose** de Danny DeVito, sin dejar de referir a la anodina **Refugio para el amor** de Bertolucci. En estos títulos la visión es pesimista. En la relación conyugal hay algo de sublime, pero también trágico. A diferencia de estas obras, Mazursky nos hace un fresco de iniciales pinceladas pesimistas para terminar en el optimismo. Como hemos visto, se parte de una falsa conciencia de bienestar, que oculta la Incomunicación y la alienación de la relación. Pero, luego, la experiencia traumática y dolorosa de la confesión y el perdón rescatan el núcleo de auténtica solidaridad que existía en el fondo. En conclusión: el matrimonio puede estar mediatizado por el centro comercial, pero en el mismo puede encontrar su redención. Ternura consumista.

La dirección: confusa. Esperábamos que Allen se apropiara del personaje. En **El Testaferro** de Martin Ritt se adueñó del personaje del hombre que hacía pasar por suyos los guiones de sus amigos libretistas vetados por las listas negras. Pero aquí es más fuerte su presencia. Casi es una película de comedia de Woody Allen. Tiene algunas características muy propias: diagnóstico de la sociedad norteamericana, diálogos que revelan irónicamente el problema existencial, coqueteo con el psicoanálisis y la presencia masoquista del constante personaje de Allen. Pero no es una película de Allen. Tal lo demuestra el cambio de la ciudad de Los Angeles por New York y la baja calidad artística general. Mazursky tan solo ha logrado perder su propia fisonomía creativa para brindar una borrosa copia de carbón de un Allen domesticado para una conformista clase media. De esa que, como todos

Hudson Hawk. El Halcón, una película Tri-Star, surge de una idea que Bruce Willis venía trabajando desde la década de los 80, junto a su amigo, el músico Robert Kraft y que logra consolidar en los 90 bajo la producción de Joel Silver y el guión de Daniel Waters. El director Michael Lehmann, escogido posteriormente por Willis, habla trabajado para la serie de televisión, **Moonlighting**, para Lehmann ésta es su tercera película y la primera de gran envergadura y presupuesto millo-

nosotros, va a los Centros Comerciales a calmar su angustia existencial vendiendo sus instintos y sus fuerzas vitales al Moloch de la sociedad industrial avanzada.

ELOY PASOLOBO

ESCENAS EN UN CENTRO COMERCIAL (Scenes from a mall). Estados Unidos, 1991. *Dir. y Produc.*: Paul Mazursky. *Guión.*: Roger L. Simón y Paul Mazursky. *Co-Prod.*: Pato Guzmán y Patrick McCormick. *Jefe Prod.*: Pato Guzmán. *Prod. Asoc.*: Stuart Pappé. *Dir. Fot.*: Fred Murphy. *Dir. Art.*: Steven J. Jordan. *Asis. Dir.*: Henry J. Bronchtein. *Vest.*: Albert Wolsky. *Mús. y Adapt.*: Schalman. *Mont.*: Stuart Pappé. *Maq.*: Bob Mills, Fern Buckner. *Peluj.*: Barbara Lorenz, Romaine Green. *Script.*: Lillian MacNeil. *Castig.*: Joy Todd, C.S.A. *Intérp.*: Bette Midler, Woody Allen, Bill Irwin, Daren Firestone, Rebecca Nickels, Paul Mazursky, Jack Brodsky, Glen Alterman, Marilyn Pasekoff, Patrick Farelly, Hidehiko Takada, Tichina Arnold, Wanakee Legardy, Carol Harris, Vira Colorado, Billy Graham. *Comp. Prod.*: Touchstone Pictures. *Inglés, subtit.*, *Espñl.* *Color.* 35 mm. *Dur.*: 1h. 45m. *Distribuye.*: DiFox. *Estreno.*: 24/07/1991.

Hudson Hawk. El Halcón

Esta nueva película de Bruce Willis es una cuidada comedia de acción. En ella se refleja la evolución de la comedia norteamericana, desde Bob Hope hasta la conocida serie de televisión **El agente 86** de Mel Brooks. Pero sobre todo, **Hudson Hawk. El Halcón**, se recrea en la tradición del cómic norteamericano, su ritmo narrativo, su manera de contar la historia, emparentan este film con las historietas que leíamos de niños o velamos por televisión. En **Hudson Hawk. El Halcón** se conjuga **Batman** con **Tom y Jerry** en un disparatado cóctel, permitiendo que el espíritu del cómic esté presente en la película de principio a fin. Sin embargo, **Hudson Hawk. El Halcón**, no mueve a la risa fácil y directa; es una comedia frívola pero intelectual que se burla constantemente del norteamericano medio y su estilo de vida como pasaporte para enfrentar el mundo. Es la burla irónica que mueve todo el film.



Bruce Willis y Danny Aiello en **Hudson Hawk. El Halcón**, de Michael Lehmann.

nario. Su anterior película, **Heathers**, (1989), protagonizada por Winona Ryder y Christian Slater, es una pieza interesante de mas bien bajo presupuesto que casi podría catalogarse de underground, a pesar de ser una obra de circuito comercial. Lehmann se perfila como un inteligente director al que se hace conveniente seguirle la pista. La fotografía a cargo de Dante Spinotti, es correcta y ajustada a los requerimientos de la acción. Los personajes protagónicos están a cargo de Willis como el Halcón, el simpático Dany Aiello y Andie Mac Dowell conformando el bando de los buenos. En el escuadrón de los malos se destacan, Sandra Bernhard y Richard E. Grant, como los perversos esposos Mayflower ajustados a la más pura tradición de los malos del cómic como lo son el Pingüino, el Acertijo o Lex Luthor. **Hudson Hawk. El Halcón** es una película ecléctica, con un guión abierto que se va armando a través de un sinnúmero de situaciones absurdas presentadas con toda naturalidad a lo largo del film.

Hudson Hawk. El Halcón, es un buen reflejo de como se perfila la década de los 90. Es una película intelectual y frívola, tal vez evasiva pero nunca ignorante y jamás ingenua.

HORTENSIA PEREZ MACHADO

Refugio para el amor

Kitt y Port emprenden un viaje a África, sin fecha fija de regreso, en el transcurso del cual pretenderán reencontrar un sentido a su deteriorada relación. Tras múltiples mudanzas de ciudad, Port contrae la fiebre tifoidea y muere. Kitt, terriblemente marcada por esta muerte, se suma a una caravana de beduinos, haciéndose amante de uno de ellos. Luego de un tiempo indefinido en el que es encerrada bajo llave en una casita y visitada periódicamente por su nuevo amante para satisfacer sus apetitos sexuales, Kitt, ahora sumida en una especie de autismo, es rescatada por una funcionaria diplomática de los Estados Unidos. Cuando todo indica que Kitt será devuelta a su país de origen, desaparece de nuevo. Como si la búsqueda de un sentido fuera el sentido mismo de su existencia.

Luego de **El último Emperador**, Bertolucci emprende ahora con **Refugio para el amor** un discurso si se quiere más intimista, aunque al emplear este término convendría hacer alguna precisión, puesto que tanto en uno como en otro film la mirada del director apunta a la radiografía igualmente íntima de seres desarraigados cuya existencia sufre un súbito vacío de sentido.

La diferencia estriba en que en **El último Emperador**, al igual que en **1900**, esta dramática demolición del sentido de la existencia viene marcada por enormes cambios políticos e históricos sobre los cuales Bertolucci coloca un acento principalísimo. No es azaroso ni gratuito, en el director italiano, el obsesivo detalle de las reconstrucciones históricas, ya que precisamente la Historia, en los dos films antes nombrados, cumple también un papel protagónico: en ellos, el drama íntimo de los persona-

HUDSON HAWK. EL HALCON (Hudson Hawk). Estados Unidos, 1991. *Dir.*: Michael Lehmann. *Guión.*: Steven E. de Souza y Daniel Waters. *Prod.*: Joel Silver. *Prod. Ejec.*: Robert Kraft. *Co-Prod.*: Michael Dryhurst. *Dir. Fot.*: Dante Spinotti, A.I.C. *Dis. Vest.*: Marilyn Vance-Straker. *Mús.*: Michael Kamen y Robert Kraft. *Mont.*: Chris Levenson y Michael Tronick. *Castig.*: Jackie Burch. *Intérpretes.*: Bruce Willis, Danny Aiello, Andie MacDowell, James Coburn, Richard E. Grant, Sandra Bernhard, Donald Burton, Don Harvey, David Caruso, Andrew Bryniarsky, Lorraine Toussaint, Burt Harris, Frank Stallone, Camline Zozorra, Stephano Molinari, Enrico Lo Verso, Remo Remotti, Giselda Volodi, P. Randall Bowers, Arthur M. Wolpinsky, Frank Page, Bob Vazquez, Michael Klasterlin, Scott H. Eddo, John Savident. *Comp. Prod.*: Tri Star Picture. *Inglés, sub. espñl.* *Color.* 35 mm. *Dur.*: Distribuye.: Blancica. *Estreno.*: 24/07/91.

Debra Winger y John Malkovich, en **Refugio para el amor**, de Bernardo Bertolucci (Foto: David James).



historia nos construye y nos aniquila; el hombre es lo que es en cuanto al producto de la historia, al mismo tiempo que, condenado a ser histórico, el hombre se mediatiza, se castra.

Ahora bien, es usual en Bertolucci este tipo de discurso que privilegia un punto de vista en el que el hombre, en lugar de asumir una posición clara frente a ella, se nos dibuja como perseguido de la historia, como aniquilado por la historia. Recuérdese el vergonzoso final de 1900 por ejemplo, o la decadencia de Pu-yi en **El último Emperador**. O en este **Refugio para el amor** la personalidad de Port, cuyo plan es "no tener ningún plan". Lo que irrita un tanto de este último film, y de los anteriormente citados, es la mirada complaciente del director sobre unos seres cuya cobardía o falta de claridad, los lleva a no asumir compromiso alguno con su tiempo y con su historia. Pu-yi rechaza los cambios políticos tanto como el Berlingheri de 1900. Ambos personajes nos son dibujados como un par de reaccionarios, para luego excusarlos de esta posición por su propia incapacidad de comprender los cambios que los afectan; dicho de otra manera, Bertolucci convierte la ambición dominante de una clase en decadencia, en un rasgo que mueve casi a la piedad, como si todo se resumiera en que "en el fondo no son tan malos", o en que "pobrecito Pu-yi o pobrecito Berlingheri". (El Dalco Olmo de 1900 intenta ser la contrapartida de la reacción, pero el pensamiento revolucionario que lo anima es tan esquemático y panfletario —Bertolucci mediante— que termina por convertirlo en una lamentable caricatura de sí mismo).

En **Refugio para el amor**, el sesgo sentimental de la historia intenta nuevamente nublar lo que a escasos minutos de metraje se nos revela esencial: la incapacidad de Port para asumir cualquier tipo de compromiso, incluido el compromiso afectivo. Solo que ahora, desprovisto de un marco político concreto, obligado a elaborar un discurso más íntimo y complejo, Bertolucci pierde todo tipo de perspectivas y coloca a su personaje principal en los linderos de la incoherencia total. La búsqueda de Port, lejos de ser emotiva y conmovedora, es deplorable. Su deseo de trascendencia, si es que de eso se trata, no contiene un ápice de inteligencia ni de claridad, pues no basta calificar a un personaje de artista para creerlo dotado de una sensibilidad especial y profunda. De esta forma, la tragedia de Port se ve convertida, por la incapacidad del director y la poca cohe-

rencia del argumento, en las patadas de ahogado existencialistas de un idiota.

Al margen de toda dirección, pues los lamentos de Port parecen no tener ninguna, **Refugio para el amor** da vueltas y vueltas sobre nada. El bellísimo paisaje termina por hastiar, a fuerza de no estar al servicio de una clara directriz significativa. La película toda se hace larga y tediosa, y resulta bastante penoso ver a los excelentes Mal-kovich y Winger pasarle bastante mal tratando de insuflar algo de vida a unos personajes equivocados y poco definidos.

Bertolucci nos tiene acostumbrados a sus incoherencias políticas, también a sus aciertos, que ciertamente los tiene, pero nunca se nos habla mostrado tan frívolo (esa es exactamente la palabra), jamás había disfrazado tanto de trascendente la incapacidad para comprender y asumir los dilemas de la existencia en relación con la historia o con lo que sea, como en **Refugio para el amor**.

Cabría preguntarse ahora si este film es un bache perdurable en la filmografía de Bertolucci. O si, por el contrario, es el retrato exacto de los falsos dilemas con los que el director italiano suele amargarse la vida.

RICARDO GARCIA

REFUGIO PARA EL AMOR (The sheltering sky). Gran Bretaña, 1989. Dir.: Bernardo Bertolucci. Guion.: Mark Peplos y Bernardo Bertolucci, basada en la novela de Paul Bowles. Prod.: Jeremy Thomas. Prod. ejec.: William Aldrich. Superv. produc.: Denise O'Dell. Plan de Producción.: Gianni Silvestri. Jefe Producción.: Lucio Trentini. Dir. Fot.: Vittorio Storaro. A.C.A.S.C. Dir. Art.: Andrew Sanders. Vest.: James Acheson. Mús.: Ryuichi Sakamoto. Mús. orig. Nort. África.: Richard Horowitz. Mont.: Gabriella Cristiani, A.C.E. Jefe Maq.: Paul Engelen. Maq.: Linda Armstrong. Jefe Peluq.: Colin Jamieson. Peluq.: Barry Richardson. Script. Superv.: Suzanne Durrenberger. Casting.: Juliet Taylor. Loc. en Marruecos. Jefe Producción.: Zakaria Alaoui. Coord. Producción.: Hind Hanif. Loc. en Argelia. Jefe de Producción.: Mustapha Nia. Asis. Dir.: Abes Abdelkader. Intérp.: Debra Winger, John Malkovich, Campbell Scott, Jill Bennett, Timothy Spall, Eric Vu-An,

Amina Annabi, Philippe Morier-Genoud, Sotigui Kouyate, Tom Novembre, Ben Smail, Kamel Cherif, Afifi Mohamed, Brahim Oubana, Carolyn de Fonseca, Veronica Lazar, Rabea Tami, Nicoletta Braschi, Menouer Samiri, Keltoum Alaoui, Mohamed Ixa. Comp. produc.: Warner Bros. Inglés, subtit. esphl. Color, 35 mm. Dur.: 2h. 15min. Distribuye.: DIFox. Estr. no.: 1707/1991.

Rocketeer

El género de ciencia-ficción presenta un subgénero menor denominado Space Opera. Dicho término tiene su origen en el nombre dado a las radionovelas en los Estados Unidos: Soap Operas. Eran llamadas así por ser patrocinadas por fabricantes de jabón y por su carácter exageradamente melodramático que evocaba el canto lírico italiano. El término también se extendió a las emisiones de aventuras de vaqueros que fueron llamadas Horse Operas. Y finalmente las aventuras que se desarrollaban en el espacio sideral, Space Opera.

En el Space Opera los temas propiamente de ciencia-ficción son sacrificados en nombre de la acción. Por temas propiamente de ciencia-ficción se entienden los que desarrollan la extrapolación científica y sus posibles consecuencias para la existencia humana. Estos temas se convierten en ornamento, en el telón de fondo sobre el que se desarrollará una acción que magnifica la convencional y maniquea lucha de las fuerzas del bien y del mal.

La ciencia-ficción ha sido confundida con la Space Opera, lo cual es confundir el género con la especie y con una especie menor. Los grandes nombres de Verne y Wells, de Asimov y Bradbury pertenecen a la gran ciencia-ficción. En cambio, **La guerra de las galaxias** pertenece a la Space Opera. También las excrecencias japonesas de que van desde **Ultraman** hasta **Mazinger** pueden ser incluidas en esta categoría.

Al comienzo, el término Space Opera tenía un matiz despectivo de parte de los puristas, pero ese matiz se ha ido perdiendo para ir ganando un acento nostálgico.

Toda esta reflexión en el género, es para tratar de catalogar a la película **Rocketeer** como un ejemplo clásico de Space Opera nostálgico.

jes es provocado y a la vez "tragado" por un devenir histórico que Bertolucci interpreta como una especie de inevitable fatalidad.

Tanto en **El último Emperador** como en 1900, los protagonistas son seres cautivos de la Historia; en **Refugio para el amor**, por el contrario, Kitt y Port emprenden una huida de la misma, ya que solo al escapar de aquello que los supera y empequeñece, podrán reencontrar el significado de su relación y de sus vidas.

El resultado de esta fuga, sin embargo, no puede ser más desalentador: al adentrarse cada vez más en un entorno que les es extraño y por lo tanto hostil, en un marco cultural e histórico que no comparten ni aspiran compartir, Port y Kitt van perdiendo dramáticamente toda identidad. El film sugiere claramente lo anterior cuando Port extravía su pasaporte, momentos antes de declararse su enfermedad; cuando Kitt trata de desempacar su ropa, guardada desde hace meses, para reencontrarse en sus pertenencias; en el frustrado acto sexual de ambos en medio de un pavoroso desierto; en el contraste de los protagonistas con el amigo de ambos, o con la patética pareja madre/hijo que recorre África en un Mercedes blanco. Estos, al menos, mantienen una clara conciencia de su cultura lo que, a fin de cuentas, les proporciona una identidad, los salva.

El intimismo de **Refugio para el amor**, entonces, lo es sólo en la medida en que Port y Kitt niegan el contexto histórico para dimensionar y esclarecer el sentido de sus vidas (algo de esto encontramos también en **El último tango en París**, dibujado en el aislamiento de la pareja Brando/Schneider que rechaza vivir otra cosa que no sea el neurótico micromundo de sus dramas personales). La muerte de Port y el definitivo extravío de Kitt, parecen indicar que para Bertolucci, no hay salida aparente al conflicto del hombre como ser histórico. La

el FBI, a quien se agrega Cliff Secord (Bill Campbell), un piloto de acrobacias que se hace del aparato por un accidente y que las circunstancias lo hacen un luchador por la justicia.

Tercero, el maniqueísmo de valores convencionales. Hay una glorificación del nacionalismo. En el enfrentamiento final con los nazis, el Rocketeer parte del observatorio Griffith teniendo a la espalda la esplendorosa bandera de barras y estrellas. También reivindica el



Rocketeer, de Joe Johnston (Foto: Ron Batzdorff).

Primero, en esta película la extrapolación científica no es el elemento central. El motivo principal es un retropropulsor que se ajusta a la espalda. Tal adnículo no es ninguna novedad imaginativa, es más bien una fantasía retro. El Rocketman ha sido un tema recurrente en todas las expresiones de ciencia-ficción desde los años veinte. Buck Rogers y Flash Gordon han volado con sus cohetes portátiles. Hasta Elton John cantó la figura del hombre cohete. Tampoco se estudia el efecto humano de la creación de este artilugio aeronáutico, fuera de que es capaz de crear otro superhéroe para la mitología popular.

Segundo, la acción es preponderante. La historia se reduce a la aventura por poseer el artefacto de propulsión por parte de gangsters, los nazis y

nacionalismo la actitud del gangster Eddie Valentine (Paul Sorvino), quien decide ponerse de parte del héroe y de las fuerzas del FBI cuando se entera que quienes le pagaban eran los nazis, pero él no lo sabía. Se puede ser deshonesto, pero, por sobre todo, hay que ser patriota. A todo esto se puede agregar que como representante legítimo de la gran nación está el FBI, sin ningún asomo de crítica, a pesar de todo lo que se sabe hoy sobre el racismo y derechismo de su fundador, Edgar J. Hoover.

Y la nostalgia está en colocar un tema de ficción arqueológica en una época semi-idílica, pero sin ninguna revisión sobre la historia. Simplemente hay una recreación del pasado.

Pero aunque podamos justificar que se puede catalogar válidamente *Rocketeer* como *Space Opera*, y también que sea justificado su carácter nostálgico, no es lo más importante que pueda decirse de esta película. Creo que al establecer esos rasgos y dando por descontado su alta factura técnica, debe pedírsele que sea memorable. Por ejemplo, las aventuras de *Indiana Jones* son pura acción, pero son efectivamente parte de nuestro patrimonio de imágenes cinematográficas.

Rocketeer es un producto de Estudios Disney. Ya estos estudios han producido personajes muy acabados arquetípicamente. Por ejemplo, tanto en dibujos animados, como *Blancanieves*, o con actores reales, como *El Zorro*, las versiones han sido definitivas. Cuando se ve otra *Blancanieves*, uno siempre busca a los enanitos Gruñón y Tontín. E igual cuando se ve otro enmascarado de capa negra, uno extraña al Sargento García y el mudo Bernardo. Pero si algo le falta a este *Rocketeer* es eso: una imaginación plenamente realizada.

Ya Joe Johnston nos habla brindando una excelente comedia de estilo Disney con *Querida, encógia a los niños* (1989). Pero ahora, al querer dar vida a las tiras cómicas que Dave Stevens creó para la revista *Starliner*, hizo un buen intento, pero sin la carga de inspiración suficiente para crear una nueva mitología.

Bueno, estas son las cosas que un purista, como uno, dice, cuando no encuentra en un ejemplo de *Space Opera* lo que usualmente no tiene.

ELOY PASOLOBO

ROCKETEER. (Rocketeer). Estados Unidos, 1990. Dir.: Joe Johnston. Guión.: Danny Bilson y Paul De Meo, basada en la novela gráfica *El Rocketeer*, creada por Dave Stevens. Producción.: Lawrence Gordon, Charles Gordon y Lloyd Levin. Prod. Ejec.: Larry Franco, Co-Producción.: Dave Stevens. Plan de Producción.: Jim Bissell. Jefe Producción.: Ian Bryce. Dir. Fot.: Hiro Narita. Oper. Cámara.: Arlee Reed. Diseñ. Vest.: Marilyn Vance Straker. Dir. Art.: Christopher Burlan Mohr. Asis. Dir.: Betsy Magruder. Música.: James Horner. Mont.: Arthur Schmidt. Efect. Esp.: Jon G. Belyeu. Jefe Maq.: Brad Wilder. Maq.: Michael Mills. Jefe Peluquero.: Carol A. O'Connell. Peluquero.: Dione Taylor. Reparto. Nancy Foy. Intérpretes.: Bill Campbell, Jennifer Connelly, Alan Arkin, Timothy Dalton, Paul Sorvino, Terry O'Quinn, Ed Leuter, James Handy, Tiny Ron, Robert Guy Miranda, John Lavachelli, Jon Polito, Eddie Jones, William Sanderson, Don Pugsley, Nada Despotovich, Margo Martindale, America Martin, Max Grodenchik, Michael Milhoan, Daniel O'Shea, Joseph D'Angerio, Clint Howard, Thomas J. Huff, Paul de Souza, Pat Crawford Brown, Julian Barnes. Comp. Producción.: Walt Disney Pictures, Gordon Company, Inglés. Sub. It. Español. Color. 35 mm. Duración.: 1h. 15min. Distribuye.: DiFox. Estreno.: 07/08/1991.

Su Majestad Ralph

Un buen comienzo no siempre significa un buen final. No me refiero aquí al acostumbrado *Happy End*, melodramático y tan frecuente en el cine americano. Tampoco es esto una disquisición de filosofía barata sobre la fatalidad de la vida, el destino y esas cosas. No. El asunto es algo tan simple y trivial como una película. Y esta tiene un comienzo prometedor, algo así como un abre bocas, una delicatessen del mejor humor inglés (¿es bueno el humor inglés?). Ciertamente, reunir a TODA la Familia Real (con mayúscula y todo) para una *Histórica Fotografía*, y que para colmo esto ocurra en un día lluvioso, es una situación que se ironiza a sí misma: humor intrínseco. Y si la consecuencia de esta ironía es un accidente en el que muere TODA la Familia Real, la cosa se pone de color hormiga. Para un inglés debe ser realmente humor negro, porque lo único que no puede ser cuestionado en Inglaterra, lo único que no cabe en el paradigma del pensamiento inglés es la desaparición de la monarquía. De hecho este símbolo es más importante que la propia "flema", más importante que el Parlamento.

Es necesario, pues, buscar un nuevo rey. ¿Y dónde lo encuentran? Ni más ni menos que en Las Vegas: un descendiente directo de la familia Real desaparecida, un hijo ilegítimo, fruto de una aventura de un primo del rey con una mesonera norteamericana. Este fruto es Ralph, (John Goodman) más que un "norteamericano típico" es una caricatura. La hamburguesa es su bandera y su norte, el bowling, su deporte

SU MAJESTAD RALPH (King Ralph). Estados Unidos, 1990. *Guión y Direc.:* David S. Ward, basada en la novela *Headlong*, de Emyln Williams. *Dir. fot.:* Kenneth MacMillan B.S.C. *Mús.:* James Newton Howard. *Dish. Vest.:* Catherine Cook. *Mont.:* John Jympson, A.C.E. *Cast.:* Mary Selway. *Script.:* Diana Dill. *Cám.:* Mike Proudfoot. *Mqll.:* Peter Robb King. *Pelq.:* Elaine Bowerbank. *Prod.:* Jack Brodsky. *Prod. ejec.:* Sydney Pollack y Mark Rosenberg. *Co-produc.:* Julie Bergman y John Comfort. *Intérp.:* John Goodman, Peter O'Toole, John Hurt, Camille Coduri, Richard Griffiths, Leslie Phillips, James Villiers, Joely Richardson, Nial O'Brien, Julian Glover, Judy Parfitt, Ed Stobart, Gedren Heller, Rudolph Walker. Inglés, subtit. en espñl. Color, 35 mm. *Distribuidora:* Blanca. *Duración:* 1h. 35min. *Estreno:* 14/08/1991.



Su majestad Ralph, de David S. Ward (Foto: Frank Connor).

favorito (aunque el base-ball lo lleva en su sangre), el ketchup, su más sofisticada sazón. En cuestión de gustos es verdaderamente ejemplar (quiero decir que él es un ejemplar).

Lo primero que Ralph debe aprender es a ser un rey y, atención, no se trata de cualquier rey, sino ni más ni menos que del rey de Inglaterra, así que su tarea es doble, pues además debe aprender a ser inglés. Y si esto puede ser difícil para cualquiera, para un norteamericano es especialmente difícil, si no imposible.

Hasta aquí la película es una comedia de primera línea. El "maestro" de Ralph, Willingham (Peter O'Toole) tiene la imposible tarea de "civilizar" al rey.

Mi entusiasmo iba en aumento. Casi no podía creer lo que estaba viendo en la pantalla: los ingleses se estaban superando a sí mismos. ¡Una revolución!

Pero era demasiado bueno para ser verdad. De pronto cambia la dirección del viento y la veleta viró en 180° grados. La comedia se convirtió en melo, como si hasta cierto punto el libreto hubiera sido escrito por una persona y a partir de aquí, por otra. Como si una orden superior hubiera desviado el cur-

so natural de las cosas. Como si al creador le hubieran dicho: epa, ¿Para dónde crees que vas? ¿Te parece que vas a burlarte impunemente de ingleses y norteamericanos? Y el demiurgo bajó humildemente la cabeza y entró por el riel de las convenciones y del status quo.

Ante mis aún incrédulos ojos y oídos la película sufrió una metamorfosis y de pronto hace todo lo posible por agradar a ingleses y norteamericanos. Y la posición crítica planteada al comienzo de la película se disuelve y se convierte en hot dog con Coca Cola: una historia de amor ingenua, sosa y sin sustancia, adornada con moraleja y demás periquitos.

El toque humorístico se conserva, a pesar de todo, hasta el final. Aquella princesa finlandesa, que con su voz de transformista le revela sus perversiones sexuales a Ralph, es, sin lugar a dudas, el elemento clave para que la película no se pierda totalmente en la nada.

Y para finalizar, un verdadero *happy end*. ¿Qué más se podía esperar?

ELA DINES



Suban el volumen, de Allan Moyle.

Suban el volumen

La adolescencia no es sólo una etapa muy difícil de la vida del ser humano. También es un tema que muy pocos han sabido tratar con justicia, sin mojigatería, sin moralismo, sin alimbar, sin idealizaciones, sin caricaturizar a los jóvenes y, sobre todo, sin subestimarlos. Es propio de las películas "para jóvenes" y "sobre jóvenes" hacer planteamientos ejemplarizantes llenos de sentimentalismo y melodrama. Y esto, en el mejor de los casos. Hasta el cansancio hemos visto el tema de la juventud manejado como "divino tesoro" o como un sarrampión lleno de acné acompañado de una enorme y ridiculizada timidez, o en el colmo de la superficialidad, como una desenfundada diversión, un continuum de bromas pesadas, burlas, sobrenombres, etc, etc.

Esta vez, sin embargo, pareciera que los adolescentes han sido tomados en serio, y con un realismo que impresiona. Allí están ellos, con su indefinición entre ser niños o ser adultos, con sus dudas, sus preguntas, sus inquietudes, sus

temores, sus necesidades insatisfechas, mudos, acallados, impotentes, solos.

Y de pronto una voz habla su propio lenguaje, habla de sus problemas. De hecho es uno de ellos...

Mark tiene un problema comunicacional: es terriblemente tímido. Su postura física (encogido sobre sí mismo, siempre mirando hacia abajo o, a lo sumo, de lado), siempre rehuyendo a la gente. Sus padres están preocupados por el aislamiento del joven, quien pasa todo su "tiempo libre", vale decir, el tiempo que no está en la escuela, en su refugio privado: su habitación. Lo que ni sus padres ni las demás personas no saben es que Mark ha encontrado una salida creativa a su timidez, ha encontrado un canal de comunicación con el mundo: nada más y nada menos que una emisora de radio casera.

Mark encuentra en su emisora su forma de expresarse libremente. Aparentemente la cosa

es un juego. El habla con personas anónimas e invisibles (sólo así se atreve a hablar). Ignora si tiene radiooyentes, pero habla, se expresa, dice lo que siente y piensa sin ninguna clase de inhibiciones. Y lo más importante es lo que dice. Mark habla de sexo, habla de soledad, habla de decepciones juveniles. Mark expresa las dudas de toda su generación, habla su lenguaje, sufre con ellos porque es uno de ellos. El rock y la música ácida que pone en su emisora son un grito de inconformidad y angustia. Es aquí donde de pronto la música disonante y estridente, la falta de armonía y el desenfreno cobran un sentido existencial, vivencial, nietzscheano, vital. Toda la protesta juvenil se dirige contra la moral convencional, moral que se concretiza no sólo en la estructura social que ellos perciben como algo podrido, sino, sobre todo, en la escuela a la que asisten, la más prestigiosa de la localidad. De esta manera todos los elementos que se utilizan normalmente para la crítica social, aquí se manifiestan en fenómenos muy concretos que atañen directamente a los jóvenes en su vida cotidiana: los criterios rígidos de la neurótica directora que desvirtúan los objetivos de la educación escolar y dejan de lado las necesidades reales de los estudiantes. Esto, dicho así, en pocas palabras, parece casi un lugar común, pero efectivamente deja de serlo cuando un joven de 16 años se suicida. ¿Por qué se suicida? ¿Qué cosa tan terrible le está pasando a una persona de 16 para que sucumba de manera tan definitiva? El sólo logra decir "me siento solo". ¿Qué hay detrás de eso? Es un hecho (confirmado estadísticamente) que en Estados Unidos ha aumentado en forma alarmante el suicidio entre adolescentes. Algo grave le está sucediendo a esta sociedad que destruye su ecología humana, que educa hacia la impotencia, que se autoagrede.

Mark no sabe las respuestas, sólo sabe las preguntas. Sabe lo que está mal, pero no cómo

se arregla. Lo único que Mark tiene claro es que hay que gritar duro, que no hay que callar más, que no hay que esconder la cabeza como avestruz. Y grita, todas las noches a las 10 p.m., y cada día lo escucha más gente, cada día hay más eco. Mark, protegido por su anonimato y su timidez diurna, como un hombre lobo, se despierta por la noche y sacude las conciencias de jóvenes y adultos. El sexo no es más tabú, la masturbación es natural, no hay temas prohibidos, no hay palabras censuradas. ¡Habla duro! Ese es el lema de la emisora. No te sometás a normas hipócritas y absurdas. Lucha por tus derechos y descubre tus necesidades. Esto es mucho más que el estereotipado "sé tu mismo" de los años 60. Mark y su emisora son realmente elementos subversivos. Es el poder de la radio en manos de la verdad. ("La verdad es un virus", dice Mark, y las paredes de la escuela se llenan de graffiti). Mark incita a despertar del letargo en que están sumidos sus compañeros. La cosa es más eficaz que una bomba.

Suban el volumen se estructura alrededor de la emisiones diarias de este peculiar locutor que, llegado el momento del enfrentamiento cara a cara, es capaz de asumirlo con valor. Mark, a pesar de su timidez, es capaz de arriesgarse. Es congruente. Nosotros, como espectadores, también somos sus radioescuchas, y confieso que disfruté de la sintonía. Su mensaje llega y ojalá la onda expansiva de la explosión provocada en la pantalla llegue a muchos oídos: ¡Habla duro! ¡Despierta! ¡Vive!!!

ELA DINES

SUBAN EL VOLUMEN. (Pump up the volume). Estados Unidos, 1990. Dir. y Guion.: Allan Moyle. Producc.: Rupert Harvey y Sandy Stern. Producc. Ejec.: Sara Risher, Nicolas Stilladis, Syd Cappe. Dir. Fot.: Wall Lloyd. Mont.: Janice Hampton y Larry Bock. Mús.: Cliff Martínez. Dec.: Robb Wilson King. Casting: Judith Holstra, c.s.a. Intérp.: Christian Slater, Scott Paulin, Ellen Greene, Samantha Mathis, Cheryl Pollack, Anthony Lucero, Andy Romano, Jeff Chamberlain. Producc.: New Line Cinema, Inglés, sub. tit. espñl. Color. 35 mm. Dur.: 1h. 40min. Dist.: Blanca. Estreno: 21/08/91.



Una rubia caída del cielo, de Blake Edwards.

Una Rubia caída del Cielo

Sin duda alguna, el machismo ha estado incrustado en la historia de la Humanidad desde los principios de la misma. Basta tomar el génesis para constatar esto: Eva persuadió a Adán para que comiera de la fruta del árbol prohibido. ¿Por qué tenía que ser ella y no Adán el culpable? ¿Por qué fue él primero que su costilla? ¿Por qué una costilla? Bueno, sólo Dios lo sabe.

Alguna vez se habrá propuesto que la única manera de acabar con el machismo sería aquella en donde el hombre viviera como toda una mujer; no por medio de operaciones y cirugías —es decir, no por medio del transformismo— sino realmente vivir como una mujer en un verdadero cuerpo femenino. Quizás con esto se daría cuenta el machista de todo lo que la mujer tiene que soportar en una sociedad de hombres. Pues bien, Blake Edwards nos brinda tal proposición en *Una Rubia caída del Cielo*.

Steve Brooks es un publicista de reconocido éxito, no sólo en sus negocios sino también como *playboy*. Sin embargo,

sus tres últimas amantes deciden hacerle una fiesta privada para asesinarlo. Steve es abaleado por Margot Broffman (Jobeth Williams) y su vida como conquistador llega a su fin. El *playboy* tiene suficiente méritos como para ingresar al cielo. No obstante, su actitud ruin para con el sexo femenino es digna de merecer el infierno. Es así como en el Purgatorio Dios decide regresarlo a la Tierra con la misión de encontrar tan siquiera una sola mujer que agradara de él, pero el Demonio interviene en esta decisión divina alegando que sería muy fácil para Steve esconder su condición de mujeriego desalmado con el fin de cortejar a cualquier indefensa damisela, y propone que lo justo es que regrese a la vida... como ¡mujer!

Parece que Edwards tiene ahora como modalidad el realizar películas con el tema del machismo para examinar el comportamiento y la mentalidad del hombre hasta llegar a su redimensión. En *Yo y mis Mujeres* (Skindeep. Encuadre, N° 24), Zachary (John Ritter) toma

conciencia de sí mismo debido a la soledad que le estaba comenzando a invadir como consecuencia de sus actos ante las mujeres. Ahora, Steve Brooks empieza a palpar su mundo, su forma de vida, y su maltrato al género femenino, pero en el cuerpo de una desamparante rubia. Es así como nuestro protagonista se ve obligado a cambiar de nombre. Ya que se considera el amante de todas, se autobautiza "Amanda Brooks", hija del mismo padre pero de diferentes madres, claro está; de tal palo, tal astilla. Ella debe convencer a todos, inclusive a su mejor amigo Walter (Jimmy Smits), que Steve ya no está con ellos.

La película en sí podría considerarse como la recopilación de varios filmes que tratan temas iguales o relacionados de los últimos diez o quince años. **Una Rubia Caída...** recoge el hecho de volver a la vida presentado en **El Cielo puede esperar**; toma de **Un Amigo caído del Cielo** la búsqueda de la salvación por medio de la participación de un tercero; posee la dualidad hombre-mujer en un mismo ser que vimos en **Hay una Chica en mi cuerpo**; la inclusión al cielo después de haber realizado cierta misión encomendada, de **La Sombra de un Amor**; la similitud en el título al español de la película, con la ya nombrada **Un Amigo Caído...** y con **Un Angel caído del Cielo**; el machismo expuesto en la citada **Yo y mis Mujeres**. Aunque bien todas estas semejanzas podrían influir en la conformación de una opinión negativa hacia la película, porque... ¿para qué ver algo que ya hemos visto con anterioridad? ¿por qué perder el tiempo en un film que no tiene nada nuevo?, bien vale la pena disfrutar la actuación de Ellen Barkin interpretando un papel bastante complicado. Si bien Steve Martin nos deleitó con su actuación, Ellen no desmerece elogios al caracterizar un hombre dentro de un mujer: sabemos que en realidad es *una mujer la que actúa* pero en ningún momento perdemos la

perspectiva de que es Steve Brooks el que habla, ríe, camina, pelea, maldice, etc.; a través de la fisonomía de Amanda, pareciendo ser una "mari-macha" que pierde su femineidad pero haciéndose atractiva a tal punto de enamorar tanto a su mejor amigo Walter, como al nuevo empleado de la agencia publicitaria, Dan Jones. Sin embargo, notamos cierta desubicación en Ellen al interpretar el personaje cuando éste descubre su nuevo cuerpo. Aún así, su actuación es superior al que realizara en **Prohibida Obsesión**. Otro punto a favor es que es una comedia donde el humor es el marco de la historia, es decir, las situaciones graciosas no protagonizan sino que apoyan la sin-taxis narrativa y en ningún momento la opacan o la reemplazan. Se aprecia que tales situaciones no son prefabricadas; todo lo contrario, son el resultado lógico de los sucesos producidos, y consecuentes con los hechos mismos.

Aunque muy lejos de aquellas del inspector Clouseau, la película es una comedia sin pretensiones; su intención es agradar y distraer por medio de la presentación de situaciones de hilaridad que de vez en cuando nos arranca una buena carcajada. Es una historia con un final esperado, pero que no deja de ser interesante.

Una Rubia Caída... nos habla de una forma sencilla y con tacto preciso de comicidad que sólo la experiencia de un Blake Edwards puede ofrecer, temas tan delicados como lo son Dios (lo representa con una voz de doble tonalidad, una masculina y la otra femenina), la muerte, el homosexualismo —pasando por el lesbianismo, en donde Amanda conquista a Sheila Faxton (Lorraine Bracco) pero no puede acostarse con ella puesto que el temor al homosexualismo se lo impide;— la igualdad sexual; el Demonio, aunque lo notamos muy estereotipado, pero vale la pena el tratar de descubrirlo en las diferentes escenas de la película

(a veces está escondido tocando el piano— ya sea como hombre o mujer. Otras veces aparece en la televisión).

Es un film agradable que imaginamos muchas mujeres le habrán dado su aprobación al personaje ya que este mens-trua, se afeita las piernas, no halla la forma de peinar su larga y frondosa cabellera, que recibe piropos de mal gusto, y que los hombres van tras ella tan solo para llevarla a la cama. La película se presta como una buena alternativa ante el cine comercial norteamericano en el cual últimamente se ha establecido la violencia como punto de atracción, junto con un despliegue de efectos especiales que sobresalen por encima de la historia. Quizás sea esta la razón de la crítica negativa que ha recibido en Estados Unidos.

CARLOS PAUL ALFONZO V.

UNA RUBIA CAIDA DEL CIELO (Switch). Estados Unidos, 1990. *Guión y Direc.:* Blake Edwards. *Dir. Fot.:* Dick Bush, B.S.C. *Dis. Vest.:* Ellen Mirajnick. *Música:* Henry Mancini. *Mon.:* Robert Pergament. *Casting.:* Gall Levin, Lauren Lloyd. *Prod.:* Tony Adams. *Prod. Asoc.:* Trish Caroselli Rintels. *Intérp.:* Ellen Barkin, Jimmy Smits, Jobeth Williams, Lorraine Bracco, Tony Roberts, Perry King, Bruce Martyn Payne, Lysette Anthony, Victoria Mahoney, Basil Hoffman, Catherine Keener, Kevin Kilner, David Wohl, James Harper, John Lafayette, Jim J. Bullock, Diana Chesney, Joe Flood. *Distribuidora.:* Difax. Inglés, subtitl. esptl. Color, 35 mm. *Duración:* 1h. 35min. *Estreno.:* 31/07/1991.

Terminator 2: Juicio final

Hay que reconocer que Cameron ha logrado darle continuidad dignamente a la zaga de los robots asesinos enviados desde el futuro. Cosa que vale la pena destacar frente a la falta de inspiración que ha mostrado últimamente en otras películas como **Allens** y **El secreto del abismo**.

Todos los temas y personajes fundamentales que aparecieron en el **Terminator** original han sido desarrollados coherentemente y vertidos en una estructura similar.

Los temas fundamentales son: la guerra en el tiempo, la rebelión de las máquinas y el mundo después del desastre, a lo que hay que agregar el motivo quasi-religioso del mesías salvador de la humanidad.

Además los personajes también han evolucionado de acuerdo a la lógica de la verosimilitud. Nos encontramos con una Sarah Connor (Linda Hamilton) más demacrada y amargada por el futuro apocalíptico, pero también más fuerte y obsesionada con la supervivencia. Conocemos a un John Connor que ha nacido hace diez años y que es un desadaptado rapaz, adoptado por un mediocre matrimonio, mientras su verdadera madre se haya recluida en un sanatorio, el Hospital Pescadero, presa por el orden masonic que no entiende sus visiones del amenazador holocausto. A esto hay que agregar que se le ha encomendado a un nuevo androide el modelo T1000 la muerte del joven John. Aquél es un prototipo perfeccionado de metal líquido con poderes miméticos, un verdadero camaleón de mercurio, el cual está encarnado por el actor Robert Patrick, quien le brinda un lindo rostro de frío sadismo de Gestapo. Y para justificar la reaparición de Arnold Schwarzenegger, luego de la destrucción del T800 que encarnaba, se le manda de nuevo como otro modelo del mismo



Linda Hamilton en *Terminator 2: Juicio final*, de James Cameron.

tipo, pero ahora protector. La explicación es sencilla: John Connor adulto, en el futuro, se ha apoderado de un T800 que encarnaba, se le manda de nuevo como otro modelo del mismo tipo, pero ahora protector. La explicación es sencilla: John Connor adulto, en el futuro, se ha apoderado de un Terminator y lo ha reprogramado para que le ayude en el pasado, es decir, en nuestro presente.

La estructura es similar a la primera. Llegada de los visitantes del futuro y adaptación a formas que les permiten sobrevivir en el presente. Persecución del objetivo a través de la ciudad y el campo. Enfrentamiento final en una industria donde se logra dar cuenta del perseguidor.

Pero hay elementos nuevos. Sarah es madre y guerrera, tal vez habría que precisar: guerrillera. Eso es lo que da a entender su traje de campaña, sus nómadas amigos latinoamericanos del desierto y las referencias a Nicaragua. También es nueva la actitud bondadosa y paternal del robot T800. Schwarzenegger comenzó interpretando papeles duros, tales como el del bárbaro Conan. Pero luego sus personajes han devenido en amorosos padres, tales como los de *Comando y*

Un detective en el kinder. Lo último que podíamos esperar es que su encarnación del androide exterminador terminara con instintos de paternidad responsable. Y para rematar, Sarah Connor, en voz en *off*, afirma explícitamente que el hombre máquina está sinceramente preocupado de John, es incapaz de hacerle daño y siempre tiene tiempo para él. Es decir, que puede darle lo que ningún padre orgánico puede brindar.

También entre los elementos nuevos se encuentra el científico Miles Dyson (Joe Morton), quien descubrirá los circuitos necesarios para construir SkyNet, la computadora a la que se le encargará el sistema estratégico nuclear. Y que, cuando vaya a ser desconectada, entrará en un ataque de histeria y de rebeldía, y desatará la guerra nuclear. Tras el bienintencionado, pero inconciente Dyson, está la empresa Cyberdyne, una gigantesca corporación que se hizo con los restos del primer terminator.

Pero tal vez lo que más destaque como novedad es un clima menos opresivo que la primera. Hay menos pesimismo metafísico. Ahora se destaca más la posibilidad de modificar nuestro destino. Ya el universo

no aparece tan laplacianamente predeterminado. Y hasta se logra inocular respeto por la vida a una máquina de destrucción. Hecho que coincide con la preocupación que mostró la opinión pública norteamericana porque no sufriera víctimas inocentes en la Guerra del Golfo.

Afortunadamente ni el optimismo ni la filantropía fueron obstáculos para disfrutar de dos horas de gran suspense, expresados en un montaje agresivo al compás de rock duro y envuelto en una estética épica con mucha violencia y, claro está, destrucción.

ELOY PASOLOBO

TERMINATOR 2. JUICIO FINAL (*Terminator 2. Judgement day*). Estados Unidos, 1990. Dir. y Prod.: James Cameron. Guion.: James Cameron y William Wisher. Prod. Ejec.: Gale Anne Hurd y Mario Kassar. Co-Prod.: B. J. Rack y Stephanie Austin. Dir. Fot.: Adam Greenberg, A.S.C. Cámara.: Michael A. Benson, S.O.C. y Michael St. Hillaire, S.O.C. Dis. Ves.: Marlene Stewart. Dir. Art.: Joseph P. Lucky. Mús.: Brad Fiedel. Mont.: Conrad Bull, Mark Goldblatt, A.C.E. y Richard A. Harris. Efect. Espec.: Thomas L. Fisher. Maq. Espec. Terminator.: Stan Winston. Jefe de Maq.: Jeff Dawn. Jefe de Peluq.: Peter Tothpal. Script.: Trudy Ramirez. Casting.: Mall Finn. Intérpretes.: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Edward Furlong, Robert Patrick, Earl Boen, Joe Morton, S. Epatha Merkenson, Castulo Guerra, Danny Cooksey, Jenette Goldstein, Xander Berkeley, Leslie Hamilton Gearren, Ken Gibbel, Robert Winley, Pete Schrum, Shane Wilder, Michael Edwards. Com. Producc.: Tri Star Pictures, Inglés, sub. lit, esphl. Color. 35 mm. Dur.: 2h. 15min. Distribuye.: Blanca. Estreno: 14/08/91.

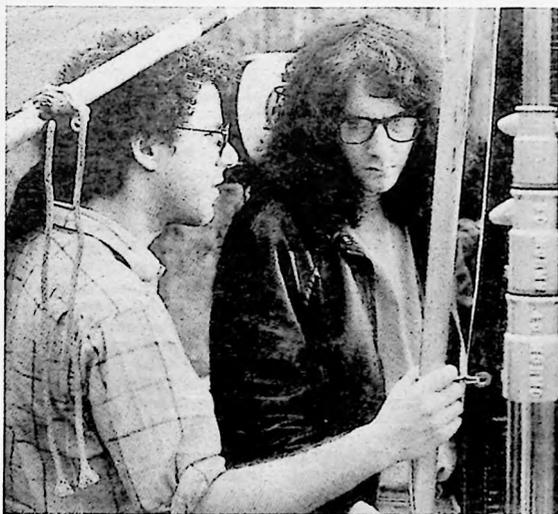
Blood Simple

Esta película, la primera que conocemos de los hermanos Ethan y Joel Coen, se inserta, inconfundiblemente, en la línea de films que retoman elementos expresivos e ideológicos del cine negro norteamericano. Pero esta inscripción no se hace como homenaje acrílico y continuista, carente de rasgos innovadores y limitado a actualizar aspectos propios de la época actual; por el contrario, esta producción se define por poseer particulares soluciones expresivas y específicas propuestas ideológicas que contienen marcados elementos paródicos que remiten a obras pertenecientes al tristemente célebre período de la caza de brujas, que, no casualmente, se destacó por ser el mejor momento expresivo del cine policiaco y del cine negro.

La voz en *off* de uno de los personajes, el detective privado, nos introduce, por sobre una serie de tomas de paisajes rurales, en lo que va a ser la propuesta ideológica global de la película: *En Texas, cada quien anda por su cuenta*. El narrador hace esta afirmación, para establecer una comparación con Rusia, en donde todo está planificado; empero, el hecho de que sea dicho por un personaje caracterizado por su conducta codiciosa e inescrupulosa, en el contexto de la trama de **Blood Simple**, lo convierte en un enunciado cínico. Inmediatamente después, comienzan a aparecer los protagonistas de la historia; sin embargo, todos ellos se presentan de una forma indirecta, incidental: la pareja de jóvenes que más tarde serán amantes aparece de espaldas a la cámara, en una noche lluviosa y dentro de un automóvil, en una atmósfera de encierro y aislamiento del mundo exterior; el detective privado que los sigue por mandato del esposo de ella surge, primero, como una voz y, luego, es una presencia indefinible dentro de un viejo Volkswagen; sólo más adelante lograremos identificarlo. El rico tejano es-

poso de la joven amante se introduce al espectador por intermedio de una llamada que recibe su rival-empleado, mientras está en la cama de un motel con su esposa. No obstante, a pesar de esta presentación no directa, cada uno de los personajes se encuentra marcado por rasgos psicológicos y físicos hondamente peculiares.

Al igual que en otras películas del género policíaco, **Blood Simple** tiene los siguientes ingredientes: una mujer que se



Ethan Coen (Izq.) y Joel Coen (der.), autores de *Blood Simple*.

disputan dos hombres, sospechas, un asesinato, engaño y actos fuera de los cánones de la ley impuesta por el sistema. Cada personaje actúa como lo cree conveniente, no hay conductas de lealtad entre los personajes; ni siquiera el perro de Julian Marty es capaz de morder a Ray, el rival que se encuentra en su casa, en una escena que sin duda es una parodia de otra de **Stranger on a train** de Alfred Hitchcock. El único gesto de lealtad es el que lleva a cabo Ray cuando enterra vivo a su antiguo jefe, creyendo que de esta forma está salvando a su amante. Por lo demás, las otras acciones de los personajes se encuentran regidas por el egoísmo, la incredulidad y la desconfianza. Julian Marty manda a vigilar a su esposa porque desconfía de ella; éste y el detective privado tienen durante y después del supuesto asesinato de la pareja una relación de desconfianza, por lo demás plenamente justificada (recordemos que el tejano, después de que su esposa lo abandona, ordena al detective que asesine a la pareja

de amantes, pero éste decide no hacerlo, quedarse con el dinero y asesinar a quien le contrató); la joven, aún casada con Marty, no confía en la salud mental de éste; asimismo, el cantinero Maurice no siente ninguna simpatía hacia su jefe. Toda esta forma de relacionarse va a determinar que ninguno de los vínculos que se establecen entre ellos sea perdurable y firme, ni siquiera el de la pareja de amantes. No es extraño, entonces, que en este contexto los personajes lleguen a desear e, incluso, realizar actos desearnados, llenos de una crudeza tan exagerada, que es real y hasta cotidiana.

En contraste con otras películas contemporáneas del mismo género, caracterizadas por una cantidad desmesurada de actos de violencia y destrucción, **Blood Simple** se distingue por llevar adelante una trama ciertamente enrevesada, pero contentiva de pocos hechos de violencia. Lo importante en esta obra no es la cantidad y gratuidad, sino la fuerza que acompaña a la acción pre-

sentada en estas escenas. El ritmo, el tipo de toma, el movimiento de cámara, la utilización del sonido y la presencia acusadora de la sangre, entre otros aspectos, hace que ciertos momentos de la trama adquieran un poder expresivo digno de un clásico del cine *hard-boiled*. En lo que se refiere a los elementos expresivos y no específicamente narrativos, es innegable la importancia que tiene el uso de la iluminación no sólo para crear distintas atmósferas espaciales, sino, también, para marcar indicialmente al personaje (la mitad del rostro de Julian Marty aparece, la mayoría de las veces, en la sombra). De la misma forma, los primeros planos de objetos tiene una función indicial e, incluso, paródica: el encendedor del detective privado (que nos recuerda, sin duda, al encendedor de Guy en la ya mencionada **Strangers on a train**) va a cumplir una función clave en la historia, además de servir para informar al receptor sobre el personaje.

La presencia reiterativa del ventilador, en momentos definidos de la acción, funciona en dos direcciones: como signo icónico que, al igual que en el cine negro, tiene carácter premonitorio de oscuros acontecimientos y, a la vez, como objeto-puente que conecta, en un instante determinado de la trama, el pensamiento o inquietudes de los personajes. Por otra parte, es importante hacer mención al encuadre y al punto de vista desde el cual es registrada una determinada escena; por ejemplo, en las partes donde aparecen Abby y Ray, es frecuente la utilización de un tipo de encuadre donde el sujeto se encuentra en uno de los extremos del cuadro girando hacia el lado que está "vacío", pero donde espacialmente se encuentra ubicada la otra persona. Otras veces, observamos a un personaje desde un ángulo cenital (detrás de las aspas del ventilador) e, inmediatamente después, cambiamos a la posición contraria, desde una subjetiva de otro de los personajes que mira hacia el techo. En lo que toca a la cámara, ésta puede responder a dos definiciones en **Blood Simple**: es audaz e impertinente, como un detective; en algunos momentos de la historia la cámara sigue ágilmente a un personaje y se coloca junto a sus pies, en otra escena, se mueve con rapidez al encuentro de Marty o, como en el bar, pasa a lo largo de la barra, por encima de un hombre inconsciente y se detiene cerca de dos personajes que están dialogando.

Es ya una afirmación instaurada por la crítica tradicional que el cine negro renovó y enriqueció la estructura narrativa y le dio un sello particular a los diálogos que se desarrollan entre los personajes. Este fenómeno se debe, como se sabe, a que el cine negro es hijo legítimo de la novela negra, y tiene inconfundible raigambre literaria; tanto es así, que las películas más famosas de este período eran adaptaciones cinematográficas de novelas (caso de **El Halcón Maltés** o **El sueño eterno**) o eran films cuyos guionistas ya eran escritores experimentados en el género (Raymond Chandler). **Blood Simple** asume, conscientemente, el tipo de narración propia de la novela dura: diálogos cortantes, directos, sin circunloquios, pero profuso en descripciones (que en este caso son visuales) y una visión individualista en medio de un mundo corrupto.

En definitiva, **Blood Simple** es una película que, como hemos afirmado, no se limita a rendir tributo a los maestros del género, va mucho más allá de esta intención: es una obra que, a pesar de contener aspectos contextuales y paródicos, es autónoma, en el sentido de que es capaz de ofrecer una propuesta estético-ideológica particular frente a la realidad que pretende registrar; no es casual que las posteriores producciones de los hermanos Coen hayan seguido desarrollando algunas líneas básicas de sus postulados, como **Raising Arizona** o **Miller's crossing**.

MARIANELA TOVAR

Blood Simple. Estados Unidos, 1984. Dir.: Joel Coen. Prod.: Ethan Coen. Guion.: Joel y Ethan Coen. Co-prod.: Mark Silverman. Prod. Ejec.: Daniel F. Bacaner. Dist. prod.: Jane Musky. Dir. Fot.: Barry Sonnenfeld. Mús.: Carter Brumwell. Casting: Julie Hughes y Barry Moss. Asis. Dir.: Deborah Reinisch (1ª). Mont.: Roderick Jaynes y Don Wiegmann. Intérp.: John Getz, Frances McDormand, Dan Hedaya, Samm Art Williams y M. Emmet Walsh. Produce y Distribuye.: Hollywood Video. Inglés con sub. esp. Color. Video. Dur.: 1h. 37min.

E la nave va

I. Federico Fellini es hoy considerado como el maestro del barroco, de la desmesura. Y, en un momento en que el cine ha asumido el desafuero y los virtuosismos formales como cubrecama de la banalidad, **E la nave va** nos ofrece una lección de contención elegante, contención que explota en facetada riqueza de contenidos.

II. El argumento del film —una diva de ópera, la más grande del mundo, dispone en su testamento la dispersión de sus cenizas ante su isla natal, Erimo— se inspira evidentemente en el funeral de María Callas. El nombre y la fecha han sido cambiados: Edmea Tetua, 1914. Colmado de celebridades, el barco **Gloria N** cumplirá en el film el periplo fúnebre.

III. A la manera de **Citizen Kane**, la diva revive a través del cine y de la evocación de quienes la conocieron: colegas, parientes, empresarios, amigos y rivales. No es ésta la única alusión en un film colmado de alusiones a otros filmes: el arranque en sepia, semejando un noticiario mudo de Pathé, que asume gradual y magistralmente el sonido, el color y la manera de hacer cine actuales: la viscontinidad de la puesta en escena; el acorazado austrohúngaro que podría llamarse **Potemkin**; el mar de hule tan del mismo Fellini... El casting igualmente hormiguea de guiños: creemos ver a Franz Liszt en el conde de Bassano, a Silvana Mangano en Violet, a Pavarotti en Fuciletto, a Stan Laurel en el actor de cine. Y, como regalo a los amantes de la danza, la princesa ciega hermana del Archiduque de Herzog es interpretada por Pina Bausch, la Callas del arte coreográfico contemporáneo.

IV. Si bien la puesta en escena se inspira bastante abiertamente en **Morte a Venezia**, la cerrada opulencia de Visconti cede el paso a una sensación de amplitud y serenidad, lograda mediante una cámara mesurada y un montaje calmo, que sólo se modificarán al final. Los primeros planos son casi inexistentes, y la tendencia hacia planos muy abiertos logra imágenes como las de las entrañas del barco, ciudad de Dite de Hieronymus Bosch más que Moloch de Fritz Lang.

V. La ópera ha sido, casi siempre y por principio, "musa bizarra y altiva", con expresión de un tratadista. Sus principales características, para bien y para mal, son la exhibición de las facultades vocales del intérprete y el subsiguiente egotismo cultural de éstos. Sin em-

bargo, los fragmentos líricos insertos en el film —aparte de la competición de agudos improvisada ante las calderas por el grupo de cantantes, abierta sátira al egocentrismo— dan una impresión de nobleza, en tanto que se asocian a dos postulados centrales de **E la nave va**: el respeto al enigma de la muerte y la solidaridad entre los seres humanos.

VI. Igual función cumple toda la música, desde los bellísimos fragmentos de piano —la marcha fúnebre para Edmea Tetua— hasta la infinidad de citas de piezas archiconocidas: **El cisne** de Saint-Saëns, **el Cascanueces**, los valses de Johann Strauss... Dos escenas memorabilísimas: la vajilla que se convierte en un mágico conjunto de glasharmónicas (¿recuerdan los extraños sonidos con que Fellini inició **Casanova**? Son ese mismo instrumento: copas de cristal resonando bajo una mano húmeda), y el experimento del **basso profundo**, cuyas hondas notas hipnotizan no sólo a una gallina, sino al periodista que le servía de testigo.

VII. Con esa inocente complejidad que es cruz y delicia de los teóricos del cine, Fellini inserta un recurso narrativo particular: el film es glosado por el Signor Orlando, periodista que, acompañado de un fotógrafo y de un camarógrafo, está encargado de dar cuenta de los avatares de la fúnebre travesía. Si bien no deja de involucrarse afectivamente con el viaje (y con los viajeros: una bella, joven y dulce muchacha que no ha de corresponderle), cumple con su labor de testigo a cabalidad y abiertamente, dirigiéndose a los espectadores con aplomo de profesional. Y, como tal, reconoce honestamente que ciertos hechos son inciertos, y otros inverificables.

VIII. El viaje está colmado de incidentes. Como esa **Narrenschiff** de Sebastian Brant que tan genialmente llevó al lienzo Bosch en su **Nave de los locos**, el **Gloria N** cobija toda clase de

debilidades humanas: miedo, celos, necedad, lujuria o carencia de ésta, ridiculez, prepotencia... pero también nobleza, ternura, humor, respeto, sencillez, amor. Carente de protagonista, **E la nave va** oscila continuamente de un personaje a otro, observándolos sin moralismos pero también sin complacencias equívocas: tan evidente y nuestra es esa temerosa búsqueda del secreto de Edmea que no deja dormir a su sucesora, lidebranda, como extraña y repelente resulta para nosotros la relamida morbosidad de Sir Reginald.

IX. El conflicto aristotélico se plantea a mitad del film, cuando el **Gloria N** recoge de sus chalupas a unos tráfugos serbios: la guerra ha estallado. ¿Qué hará la **crème de la crème** ante la llegada de estos pobres campesinos, que muertos de hambre y cansancio contemplarán los comedores de lujo a través de las cristalerías? ¿Qué hará un archiduque alemán que sabe que sus enemigos políticos han abordado el barco, y que ignora que su Primer Ministro ha seducido a su hermana para asesinarlo? Uno piensa en **La Ferdinanda**, el film de Rebecca Horn un par de años anterior. Y, cuando un barco austrohúngaro exige la entrega de los serbios bajo amenaza de cañoneo, ¿se desatará una tragedia? Uno piensa en **Siete gritos en el mar** de Alejandro Casona, tan semejante a **E la nave va** en ciertos aspectos... Sin embargo, el desenlace violento e hijo de la necedad de un terrorista serbio (¿o de otra causa quizá, como el Signor Orlando advierte?) elude esa truculencia que vimos una vez en el hundimiento del **Titanic** filmado al estilo Hollywood con los futuros ahogados cantando himnos en cubierta: la cámara, en un plano celeberrimo, sale del barco y, repitiendo nosotros la primera frase de Orlando, *me dicen: '¡haz la crónica, cuenta lo que sucede!' ¿Y quién sabe lo que sucede?*

X. **E la nave va**, film que se deja ver a sí mismo como tal, que desnuda sus antecedentes y apela al espectador cara a cara sin subterfugios ni paliativos, es, por sobre todo, un homenaje: homenaje al Cine, a la Ópera, a la Música, a la Diva. Y un homenaje al Mito, visto como el inexplicable Origen donde las fuerzas oscuras de la Naturaleza se transforman en danza, en orgía colectiva de los seres donde los instintos se manifestaban en su faz engendradora, creadora, soldaría: el Amor. La Muerte engendra otros mitos: el Miedo y el Dolor, la separación, el temblor ante lo Otro, el Más Allá. Y, finalmente, el film es una denuncia contra la violencia destruc-

tora, cegadora y ciega, violencia del que agrede y del que responde la agresión, roles que, además, nunca sabremos finalmente a quiénes correspondieron. Tres pivotes temáticos glosados por tres momentos musicales colectivos: las czardas en cubierta, el aria con el viento que dispersa las cenizas y el coro operático del desastre. Magia, respeto, solidaridad: temas bien inusitados en este período del cine retrógrado, neonarrativo y postmodernista. Con todo, y acorde a la modestia del film, Fellini da muestras de una discreta humildad al expresar su punto de vista sobre **E la nave va** por boca del Signor Orlando: *yo escribo, cuento. Pero ¿qué es lo que quiero contar? ¿Un viaje por mar? ¿El viaje de la vida? Pero no se cuenta, se hace. Y ya desde hace tanto. Tras leer estas notas de su cuaderno de apuntes, el periodista las glosa de inmediato: ¿Es banal? ¿Ya ha sido dicho, y mejor? Pero todo ha sido ya dicho... y hecho. Sí. Pero, en opinión de quien esto escribe, las vivencias más vividas, más vividas, no son las que se descubren, sino las que repetimos queriéndolas repetir. Pues, aunque ya hayamos vivido lo que vendrá, el cómo vendrá lo ignoraremos siempre. Y cómo y qué son una misma cosa.*

P.S. Como diría el obispo Berkeley, filme no visto no existe. Agradecemos a la videoteca del Instituto de Formación Cinematográfica COTRAIN —abierto, por cierto, al público en general— el habernos dado la oportunidad de ver esta obra maestra, así como muchas otras. Y, ahora que el país se divide en proletarios y parabólicas, las videotecas de arte y ensayo son casi el único respiro posible en la atmósfera nauseabunda y mefítica engendradora por ese cadáver que llaman cartelera.

ANTONIO MENDOZA WOLSKÉ

E LA NAVE VA. Italia/Francia 1983. Dirección: Federico Fellini. Argumento y Guion: Federico Fellini y Tonino Guerra. Productor: Franco Cristaldi. Producción: RAI/Vides/Gaumont/Aldo Nemmi para SIM. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Dirección Artística: Dante Ferretti. Música: Gianfranco Plenizio. Montaje: Ruggero Mastroianni. Intérpretes: Freddie Jones, Barbara Jefford, Victor Poletti, Peter Cellier, Elisa Mainardi, Norma West, Paolo Paolini, Sarah Jane Verley. Italiano, subtítulos en inglés. Color, 35 mm. (transferido a video). Duración video: 2h. 4min.

MUESTRA DE CINE CHILENO

PAULA SEGOVIA

Con escasa asistencia de público y suspensión de algunas proyecciones por falta de quórum se celebró en el CELARG en el mes de julio el ciclo Chile: Los cineastas fuera de las fronteras organizado por la Fundación CELARG y la Embajada de Chile (con su recientemente creado Instituto Venezolano-Chileno de la Cultura). Aunque la muestra no reúne la totalidad de la producción de los cineastas chilenos fuera de su país o del llamado cine chileno en el exilio; cosa que sería muy ambiciosa por su volumen ya que en su primera década (1973-1983) se contabilizan aproximadamente doscientas películas entre largometrajes, medimetrajes y cortos, tanto de ficción como documental; la selección para esta ocasión fue escueta y poco representativa, solo cuatro largometrajes (*El color de su destino*, *La Colonia*, *Consuelo*, *una ilusión* y *Aventurera*), un documental (*Cien niños esperando un tren*) y dos cortometrajes (*Sombras* y *Barro* y *Entre líneas*). Es cierto, se esperaban las películas de los ya consagrados: Miguel Littín, Raúl Ruiz y Patricio Guzmán. Pero en su lugar nos presentaron nuevos nombres, nuevos directores que han desarrollado su carrera y producción cinematográfica en el exterior, exceptuando el caso de Ignacio Agüero que se ha desarrollado en Chile.

Me centraré en los largometrajes que son el plato fuerte del ciclo y específicamente en *El color de su destino*, *La Colonia* y *Consuelo*, *una ilusión*. Aunque *Aventurera* (sin desmerecer su calidad) y *Entre líneas* tocan un conflictivo contexto político-social que está presente en las otras películas, pero no se enmarcan dentro de su unidad temática que más adelante desarrollaré. Y *Cien niños esperando un tren* de Ignacio Agüero fue una especie de invitado especial que sobresalió en la muestra.

¿Qué tienen en común estos filmes? En el caso de los largometrajes, a pesar de haber sido producidos en el exterior, Chile



Consuelo, de Luis Vera.

es el tema y punto de conflicto, es el golpe de estado que trastoca las vidas y trae como consecuencia el exilio, así como el régimen militar con sus injusticias y atropellos.

El color de su destino es el primer largometraje de Jorge Durán como director; anteriormente se venía desempeñando como guionista y sus comienzos en cine datan de 1970 en Chile, destacando su trabajo en *Ya no basta decirlo* de Aldo Francia como co-guionista, y posteriormente en Brasil donde ha desarrollado su carrera como guionista, alguno de sus trabajos más conocidos por nosotros son: *Lucio Flavio* y *Pixote* de Héctor Babenco, y posteriormente la adaptación para el mismo de *El beso de la mujer araña*. Como *Opera prima* parece conservar cierta inocencia en el tratamiento del tema, pero ésta en realidad es transmitida por su protagonista (Paulo), un adolescente que llegó a Brasil después del golpe militar y ahora es acosado por los re-

cuerdos de su pasado en una lejana infancia chilena donde la dictadura hizo desaparecer a su hermano mayor. La llegada de su prima por razones políticas hace de Chile, que para él es algo completamente onírico, una obsesión. La forma de acabar con estos fantasmas, o de reconciliarse consigo mismo, es un empecinado retorno definitivo al que se le suma como razón el fracaso amoroso (fatal en un adolescente), para luego convertirse en una pequeña y aislada rebelión de un creativo atentado al cónsul de dicho país.

El Chile que para Paulo era el lugar donde podía desentrañar el sentido de su vida, para el protagonista alemán de *La colonia*, (de Orlando Lübert) es donde hay un sitio que tiene prisionera a su hija, es el lugar de donde ocurrirá su acto de liberación heroico-paternal que lo conduce a lo largo de la película. Su viaje al epicentro del infierno comenzará como termina Paulo: en una rebelión

aislada (y no tan creativa) rompiendo los vidrios del lugar donde se reúne la secta que "le robo a su hija". En Paulo se justifica su inocencia, pero aquí nuestro maduro protagonista alemán peca de ingenuo en comparación con los "malucos" que astutamente lo manipulan. Los lugares comunes abundan y el personaje de la exiliada política es la que reuerce de dolor a cualquiera con su padecimiento. *Esta es una historia, inventada que, desgraciadamente, se basa en hechos reales*; así concluye este film, por tanto la intención ¿era la denuncia de un hecho que viene acaciendo por más de tres décadas como es el caso de "Colonia Dignidad"? ¿es además la denuncia de la dictadura y su complicidad con dicho establecimiento? ¿es esa realidad sórdida que se quiere mostrar? Pero para comenzar dentro de los parámetros de realidad hay una exiliada y una prostituta chilena con acento alemán (cosa que en *El color de su destino* no

molesta tanto como en el caso de la prima chilena) pero aquí la realidad es una condición, es que sea algo verosímil, que si-gue ocurriendo día a día. Y la película dista mucho de eso.

Consuelo, una ilusión (de Luis Vera) toca por otra parte el caso de un retornado, donde la historia se enmarca dentro del melodrama y el joven chileno debe decidirse por uno de los dos amores: la sueca que hizo su exilio no tan frío y la novia chilena que dejó y ahora la re-encuentra. La telenovela del exilio comprimida en casi dos horas cuyos personajes son los clichés pre-establecidos.

En estos tres films el tema del exilio, el desarraigo y la dictadura no son tocados de manera de conmover al espectador, es el espectador que ya sensibilizado por el tema debe recurrir a su experiencia personal para luego identificarse con el film.

Pero aún esperamos que de una manera más crítica y profunda se aborden los temas ya tratados, afortunadamente un tema nunca se agota cuando hay algo nuevo que decir. La necesidad podría calificarse de urgente antes de que la anécdota supere al film.

CONSUELO. Chile-Suecia, 1988. *Guión y dirección:* Luis Vera. *Dir. de fot. y cám.:* Andrés Martorell. *Música:* Jan Tólf, Claes Wang. *Mont.:* Thomas Holewa. *Son.:* Eugenio Gutiérrez. *Intérp.:* Sebastián Dahm, Loreto Valenzuela, Gunnel Fred. *Empresa productora:* Filminstitute, Arauco Films, Filmstaller, Exat, Latinofilms SVT TV2. *Productor:* Abdullah Omildvar, Anders Birkeland. *Distribución:* Filminstitute (Suecia). 35 mm. Color. *Duración:* 1h. 45 min.

EL COLOR DE SU DESTINO. (A cordo seu destino). Brasil, 1985-86. *Dirección:* Jorge Durán. *Guión:* Jorge Durán, Nelson Nádotti, José Joffily. *Dir. Fot.:* Tadeu Ribeiro. *Cámara:* Tadeu Ribeiro, Alexandro Fonseca. *Música:* David Tygel. *Mont.:* Dominique Paris. *Sonido:* Antonio Muricy. *Intérp.:* Guilherme Fontes, Julia Lemmert, Franklin Caicedo. *Empresa productora:* Nativa Filmes Embratilme. *Productor:* Jorge Durán. *Distribución:* Native Filmes. 35 mm. Color. *Duración:* 1h. 40min.

LA COLONIA (Die Kolonie). Alemania Federal, 1986. *Dirección:* Orlando Lübert. *Guión:* Orlando Lübert, Kai Herrmann. *Dir. fot. y cám.:* Wolfgang Treu. *Música:* Inil Illimani, Horacio Salinas. *Mont.:* Barbara Henning. *Sonido:* Gunther Kortwig. *Intérp.:* Michael Degen, Grisca Huber, Elizabeth Degen. *Empresa product.:* Xenon Film, W.D.R. Colonia, RFA. *Productor:* Michael Bereman, Anke Apelt. *Distribución:* Igelfilm. 35 mm. Color. *Duración:* 1h. 30min.

8vo. FESTIVAL DE CINE ESPAÑOL

**RICARDO AZUAGA
HECTOR CONCARI**

De nuevo el cine español está en Caracas y esta vez con un éxito que a todos ha sorprendido. Sin embargo, no ha debido resultar tan inesperado. Desde hace muchos años el público ha asistido con suficiente interés a estas exhibiciones. Sólo que ahora las proyecciones —por fin— cuentan con el apoyo real de los exhibidores comerciales. Por las razones que sean —porque nos sentimos más cercanos a España que a Polonia, por ejemplo; o por el encanto del habla y el humor españoles—, el público asiste a estas salas de una manera bastante asidua, y que ahora se ha manifestado completamente. Lo cierto es que ese gusto por lo español ha permitido que la cinematografía del país nos sea suficientemente conocida como para permitirnos hablar de su evolución.

Obviamente, el cine español ha transitado varias etapas. Primero fue el cine de la era franquista, aquel que hizo de Saura un ídolo y un ejemplo a citar constantemente —de hecho, todas sus películas llegaban a este lado del continente—. Era un cine extraño, lleno de recovecos, donde los realizadores debían hablar de modo zigzagante para que el espectador pudiera intuir sus posiciones sobre la sociedad y el gobierno españoles y sus intenciones de poner en tela de juicio los mecanismos de poder que impulsaban todos los movimientos del estado, y por ende, del pueblo. Fue la época de los sesenta y setenta; fue la época de **El Cochecito** (Marco Ferreri, 1960), **El Verdugo** (Luis García Berlanga, 1963), **La Caza** (Carlos Saura, 1965), y posteriormente **El Jardín de las Delicias** (1970), **Ana y los Lobos** (1972), **La Prima Angélica** (1973), **Habla, mudita** (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973), y **El Espíritu de la Colmena** (Victor Erice, 1975). Luego, con la

muerte del Generalísimo y la llegada del Rey y sus intereses de democracia para el país, surgieron, por un lado, el cine del destape —con filmes como **Cuarenta Años sin Sexo**, donde uno de los episodios estaba inspirado en **El Cipote de Archidona**, de Camilo José Cela; o **El Diputado** (Eloy Germán de La Iglesia, 1978), una intentona de denuncia social y escándalo;— y por el otro, un cine de denuncia y/o reflexión social y política —**Furtivos** (José Luis Borau, 1975) **La Escopeta Nacional** (Luis García Berlanga, 1978), y **El Crimen de Cuenca** (Pilar Miró, 1979)—. Hubo también, y sigue habiéndola, una marcada preocupación por la guerra civil y sus consecuencias: **Las bicicletas son para el Verano** (Jaime Chavarrí, 1983), **Demonios en el jardín** (Manuel Gutiérrez Aragón, 1983), y **La Colmena** (Mario Camus, 1983).

Sin embargo, desde finales de los ochenta la situación en España ha vuelto a cambiar. Ahora el español se debate

Las cosas del querer, de Jaime Chavarrí.



entre una serie de dudas sobre su condición de europeo, y una crisis económica y social que pende sobre el pueblo sin terminar de concretarse en lo que podríamos llamar el consciente colectivo, tal vez porque ese consciente colectivo no quiere. Esa evasión del pueblo español se refleja en su capacidad para adquirir cosas, sus intensas noches de farra, y su ya casi insoportable chispa. Todo en España parece mover a la risa y a la fatuidad: el Príncipe Felipe, el Rey Juan Carlos y la Reina Sofía, Felipe González, el Mercado Común Europeo, Gibraltar, las películas de Almodóvar, Adolfo Domínguez, Julio Iglesias, **Cristal**, la revista **Hola...** Y ese sentimiento se viene reflejando, desde hace algunos años, en el cine de España. Veamos:

¡Ay, Carmela!

En la presentación de su obra teatral, José Sanchis Sinisterra afirma: **¡Ay, Carmela!** *no es una obra sobre la guerra civil española, aunque todo parezca indicarlo (...)* *Carmela y Paulino, con sus (variedades a lo fino), son la cara humilde y jocosa, pero también tierna y patética, de un acontecimiento histórico y trascendental que, evidentemente, desborda sus escasas luces, supera su mínima conciencia política, arrasa su nula capacidad de acción.* En la obra, estas características estaban llevadas al límite desarrollando así un subtexto intenso y patético que hacía de cualquier comentario humorístico una dramática reflexión sobre la condición marginal de los personajes. Marginalidad que se daba no sólo por el tipo de "arte" al cual se dedican, sino por su incapacidad para participar de manera activa en el proceso dentro del cual se veían incluidos.

En su película, Saura no hace más que tomar el texto original, agregar una escena con un polaco de las Brigadas Internacionales que sólo repite las palabras enseñadas por Carmela, un par de militares que repiten frases para facilitar un chiste, y por si fuera poco, coloca a un tercer protagonista, que por no estar en la obra, es mudo. Esto no demuestra más que una cosa: aparte del escaso ingenio de Saura para realizar la versión, se nota el esfuerzo constante por hacer reír al público; los chistes "servidos" son el plato fuerte del filme. Así, la película pierde la intensidad que llenaba la obra de teatro, y se convierte en un cuento cómico con final trágico.

Por otra parte, Saura abusa de los números musicales, colocándolos a todo lo largo de la película, y sobre todo al final,

duce las posibilidades de explorar un mundo —el de Carmela y Paulino—, que siendo marginal y poco trascendente para el bando con el cual trabajan, también siente el impacto y las consecuencias del hecho más significativo de la historia contemporánea española.



¡Ay, Carmela!, de Carlos Saura.

ralentando excesivamente el desenlace, de modo que la muerte de Carmela pierde vigor dramático y carece de la fuerza que Carmen Maura, como la estupenda actriz que es, pudo haberle dado a la escena. No sólo eso, si los números musicales aportaran algo a lo propuesto por el filme (como ocurre, pongamos por caso, en *Cabaret*), o estuvieran magistralmente filmados, tendrían algún valor estético. Pero no, las canciones son canciones populares sin ninguna relación con lo que está ocurriendo —excelente, si eso diera una visión de lo que son Carmela y Paulino—, y los bailes están filmados frontalmente, en la más pura tradición de **El último couplé**.

Saura, que sí sabe hacer cine, realiza este film sin mayores ambiciones, llenándolo de concesiones al público, y obviando que tiene a la mano toda una técnica, muy distinta al teatro, capaz de permitirle jugar con las situaciones, con el fondo, con el mundo que rodea al hecho en sí, y que puede dejar de lado la palabra para recrear todo un ambiente que en la sala teatral es prácticamente imposible de mostrar.

¡Ay, Carmela!, con todo y las excelentes actuaciones protagónicas, está limitada por el teatro, y aunque en ocasiones esto es una cualidad, aquí re-

xual en la España de Franco. Tal vez lo más interesante de todo el filme sea la tipología de los tres personajes. Por un lado, está ella. Una mujer explosiva, talentosa, hermosa, que comparte su vida entre la difícil relación de amor-odio establecida con su pianista, tercer integrante del trío, y su interés por hacer del bailarín homosexual un ser aceptado en su sociedad. En ocasiones, y esto enriquece el tríptico, ella es el equilibrio, cuando está afuera, cuando se trata de solucionar los problemas originados por los celos del amante hacia el amigo, o cuando se trata de



Amantes, de Vicente Aranda.

Las cosas del querer

De nuevo la estética de **El último couplé**. Un trío de artistas triunfa y recorre interpretando las canciones que a todo español le gustan, pero esta vez aderezadas con el melodrama más lagrímogeno. La típica historia de la joven humilde que triunfa en los grandes escenarios, y paga su éxito con la soledad.

Ahora bien, la historia está contada desde el punto de vista de su mejor amigo que es homosexual, y a través de su narración se filtra su propio drama. Es decir, ser homose-

comprender las tendencias de éste. Pero es completamente inestable para solucionar su vida: no sabe enfrentar su condición de estrella y amante, y sólo se relaciona con el pianista por medio de la violencia. De este modo, ella se mueve entre dos mundos: el del amante y el del amigo.

El amante es un hombre retraído, más que tímido, introspectivo e inseguro, que desconfía de cualquier relación establecida por su mujer con cualquier otro hombre. No es capaz, tampoco, de hablar y aclarar las cosas, no sabe comunicarse, y se convierte en víctima de su violencia. En

literario. La concepción de Ana Belén sobre lo que es una versión no es la más acertada. De hecho, más que una versión, **Como ser una mujer...** es una traducción a imágenes de lo que antes fueron palabras. Y no siempre: en ocasiones, Ana Belén utiliza la voz en *off* para repetir textualmente lo que en el libro está colocado como comentarios de la narradora sobre los acontecimientos que se están desarrollando. No hay, entonces, una Interpretación ni cinematográfica ni ideológica

tunidad de disfrutar todo aquello que han venido soñando.

En el caso que nos ocupa, todas las mujeres del elenco desean acabar con el nada talentoso actor-galán que impone sus caprichos en la compañía, y lograr su plenitud sexual con un hombre comprensivo y con talento para el amor. Pues bien, para eso está Don Juan, el verdadero, que cada primero de noviembre sale de su tumba y que esta vez viene dispuesto a

cambio el amigo, con un espíritu más femenino, puede comprender mejor la situación, de hecho es él quien narra, y así como ella es el equilibrio entre los dos hombres, él lo será entre la pareja. Por supuesto, su condición y su clandestinidad lo llevan a observar el mundo público y social con otros ojos, un poco más objetivo. Lo bueno de esto es que los tres son producto de un sistema político y social, los tres sufren las consecuencias de la represión.

Lamentablemente, el encantador por lo musical, nuevamente realizado sin mayor destreza, y por el cliché melodramático, le restan fuerza a esta proposición, que aún llena de las excesivas fallas técnicas que padece, pudo haber sido más profunda, coherente y trascendental.

Cómo ser mujer mujer y no morir en el intento

La encantadora Ana Belén decide mostrarnos una nueva faceta en su ya múltiple carrera: ahora es directora de cine. Y de manera muy coherente con su estilo contestatario y feminista se lanza con la versión para cine de un libro que se convirtió en *bestseller* en España y que pretende ser una reflexión sobre la condición femenina.

El libro de Carmen Rico Godoy, si bien no es una gran obra literaria, está escrito en un tono irónico que la lleva a crear frases de gran ingenio y punzante humor más que sobre el hecho de ser mujer, sobre lo difícil de las relaciones intersexuales, donde la mujer siempre lleva las de perder; de este modo, se acerca más a un retrato del macho español que a un estudio de la condición femenina.

La película es graciosa, muy graciosa, llena de los chistes que llenan el libro y de las situaciones narradas por esta periodista-escritora. Y he ahí el principal defecto de la película: su total dependencia del texto



Sandino, de Miguel Littín.

de la obra original, por ello, la obra está más cerca de la literatura que del cine; más cerca de la televisión que de la gran pantalla.

Lo cierto es que los criterios que privaron en la realización de la versión no fueron los acertados, y aunque la película funcione como estructura cómica, muy cómica, y cuente nuevamente con la excelente actuación de Carmen Maura, la elaboración, el hecho de hacer cine, no se siente en ningún momento, así tratemos de obviar, por ejemplo, errores de encuadre y de montaje que pueden evitarse recurriendo al más simple de los manuales. En fin, Ana Belén, como directora, no destaca en su intento.

Don Juan, mi querido fantasma

De las cuatro, ésta es la más ingeniosa de las películas. Sin aspiraciones intelectuales de ningún tipo **Don Juan, mi querido fantasma** es una excelente comedia de enredos. Desde su inicio, con los créditos cantados y bailados por un grupo de flamenco, el director nos expone su intención de hacer de todo esto, un juego.

Refiriéndose al ritmo de ciertas obras, José María Díez Borque afirma que en las comedias del siglo de oro español debe escucharse el ruido constante y acelerado de los pies de los actores. Pues aquí se siente, y mucho. Como en aquellas comedias, el recorrido por pasillos y corredores, los cambios de locación, las persecuciones y las confusiones crean un estado de caos que finalizará con una aclaración que, de un modo u otro, devuelve la normalidad al mundo de los personajes y les ofrece la oportu-

quedarse creando los enredos típicos de este género. No hay nada más. Simplemente un director que conoce su oficio y, obviamente, los del teatro; que cuenta con un grupo de actores diestros a la hora de hacer comedia, y que es capaz de crear toda una estructura cómica funcional y efectiva.

Don Juan, mi querido fantasma puede ser considerada poco profunda, tal vez un tanto frívola, habrá quienes digan que al final se resiente en cuanto a ritmo, y probablemente en todo esto haya algo de verdad. Pero tras ese aspecto simple, hay un cuidadoso estudio de lo que es la comedia del siglo de oro, y un modo brillante de actualizarla y de explotarla con un lenguaje creado en nuestra era: el cine.

precipita pasiones y crímenes. Tal vez hubiera faltado un mayor aliento para proyectar el film más allá de lo doméstico pero la película sabe viviseccionar perfectamente un clima, una época y más importante, una forma de pensar típicamente española.

Sandino

Precedida de un interés necesariamente extracinematográfico, el "Sandino" del chileno Miguel Littin, era un punto de referencia obligado de la muestra. Conviene decirlo rotundamente: el film es un fracaso llevatable que naufraga desde el comienzo en el torpe propósito de llevar adelante una superproducción a lo Cecil B. de Mille pero antiimperialista y latinoamericana. En pocas oportunidades ha quedado tan claramente expuesta la necesaria relación entre los medios expresivos y productivos empleados y aquello que se intenta narrar. Lo que ocurre con Sandino, sencillamente es que el libreto no se detiene en la pequeñez de los personajes, pequeñez a la que es necesario atender si se quiere describir su grandeza. Queda entonces en pie solo aquello que por ser suficientemente grande merece tener un lugar en una película que se concibe a sí misma como monumental y grandiosa: el sombrero de Sandino, las batallas convencionales (no la guerra de guerrillas), las fiestas en Managua y, en general, todo lo accesorio. Adicionalmente el film no puede evitar la tentación de introducir a un periodista americano "progre" como testigo de toda la gesta, llevar los diálogos al colmo del acartonamiento y no lograr sustraerse al estereotipo de "imperialistas buenos" y "antiimperialistas malos" que no por verdadero deja de merecer una explicación dentro de la película, explicación tanto más urgente en cuanto la figura histórica de Sandino solo tiene explicación dentro de este marco. El cine latinoamericano sigue estando en deuda con Sandino.

Lo más natural

Es una de las mejores películas de la muestra. Partiendo de un libreto totalmente disparatado y voluntariamente situado fuera de los marcos del realismo psicológico la directora Josefina Molina (de quien viéramos



Don Juan, mi querido fantasma, de Antonio Mercero.

mos en diciembre pasado su decepcionante **Esquilache**) logra armar una vitalísima comedia de situaciones con trasfondo muy serio. La anécdota se arma en torno a una pareja estable que se separa después de quince años de matrimonio. Cada uno inicia nuevas relaciones pero dentro de un marco común en el que entran a jugar temas como la pareja, la ecología, el embarazo, los hijos y por supuesto, la España actual. El resultado final parece por momentos recordar a los últimos Almodóvar en su sarcasmo, pero tal vez su mejor carta sea su apuesta por los vínculos que unen a las personas y la vida que, después de todo, es un valor.

Amantes

Se trata de una historia de amor trágica y con ribetes policiales enmarcada en pleno franquismo. Tras una anécdota sencillísima (joven que traiciona a su novia y la mata para robarla y huir con su amante) se desarrolla un drama sólidamente llevado y con una excelente actuación. El film logra captar la atmósfera opresiva de la época y la siempre presente represión sexual que

AMANTES. España, 1990. *Dirección:* Vicente Aranda. *Guión:* Alvaro del Amo, Carlos Pérez Marínero, Vicente Aranda. *Productora:* Pedro Costa P.C., S.A. con la colaboración de TVE, S.A. *Intérp.:* Victoria Abril, Jorge Sanz, Maribel Verdú. *Distribuida:* Columbia Tri-Star, Films de España S.A. *Blanca.* Español, Color, 35 mm. *Duración:* 1h. 35min. *Estreno:* 03/07/1991.

¡AY, CARMELA! España, 1990. *Director:* Carlos Saura. *Director artístico:* Rafael Palmero. *Direct. Fotográfica:* José Luis Alcalá. *Música:* Alejandro Masso. *Sonido directo:* Gilles Ortion. *Montaje:* Pablo G. del Amo. *Efectos especiales:* Reyes Abades. *Productor:* Andrés Vicente Gómez. *Jefe de Prod.:* Víctor Albarrán. *Intérp.:* Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego, Maurizio de Raza, José Sancho, Mario Candia, Miguel Ángel Rellán, Edward Zentara, Antonio Fuentes. Español, Color. *Formato:* 1:1.66. *Duración:* 1h. 43min. *Distribuidora:* Blanca. *Estreno:* 03/07/1991.

COMO SER MUJER Y NO MORIR EN EL INTENTO. España, 1990. *Dirección:* Ana Belén. *Guión:* Carmen Rico-Godoy. *Dir. Fot.:* Juan Amorós. *Dir. Art.:* Gerardo Vera. *Son.:* Gilles Ortion. *Música:* A. García de Diego, P. Varona y M. Díaz. *Mont.:* Carmen Frlas. *Prod. Ejec.:* Andrés Vicente Gómez. *Sup. de Prod.:* José G. Jacoste. *Jefe Prod.:* Rafael Fernández. *Intérp.:* Carmen Maura, Antonio Resines, Juanjo Puigcorbe, Carmen Conesa, Tina Sainz, Víctor García, Olalla Aguirre, Juan Diego Botto, Asunción Balaguer, Enriqueta Carballeira, Miguel Rellán, Mercedes Lezcano, Miguel Arribas, Begoña Valle. Español, color, 35 mm. *Duración:* 1h. 30min. *Distribuidora:* Blanca. *Estreno:* 03/07/1991.

LAS COSAS DEL QUERER. España, 1990. *Dirección:* Jaime Chavarrí. *Dir. Fot.:* Hans Burmann. *Dir. Art.:* Luis Sanz. *Música:* Gregorio García Segura. *Coreografía:* Eduardo Montero. *Prod. Ejec.:* Luis Sanz, Francisco Bellón. *Dir. Prod.:* José Luis Escolar. *Intérp.:* Ángela Molina, Angel de Andrés López, Manuel Bandera, María Barranco, Amparo Baro, Mari Carmen Ramírez, Diana Peñalver, Juan Gsa, Eva León y la cobala de Santiago Ramos y Miguel Molina. Español, Color 35 mm. *Duración:* 1h. 45min. *Distribuidora:* Blanca. *Estreno:* 03/07/1991.

DON JUAN, MI QUERIDO FANTASMA. España, 1990. *Dirección:* Antonio Mercero. *Guión:* Joaquín Oristrell y Antonio Mercero. *Dir. Fot.:* Carlos Suárez. *Dir. Art.:* Rafael Palmero. *Música:* Bernardo Bonet. *Sonido Directo:* Miguel A. Polo. *Mont.:* Rosa Graceli-Salgado. *Producción:* B.M.G. Films, S.A. TVE, S.A. y Productora Andaluza de Programas. *Prod. Ejec.:* José María Calleja. *Dir. Prod.:* Francisco Bellón. *Intérp.:* Juan Luis Gallardo, María Barranco, Verónica Forqué, Loles León, Rossy de Palma, José Sazoroni, Luis Escobar, Rafael Álvarez, Vicente Díez, Pedro Reyes, Paco Romero. Español, Color, 35 mm. *Duración:* 1h. 40min. *Distribuidora:* Blanca. *Estreno:* 03/07/1991.

LO MAS NATURAL. España, 1990. *Dirección:* Josefina Molina. *Guión:* Joaquín Oristrell. *Dir. Fot.:* Jaime Peracaula. *Dir. Art.:* Rafael Palmero. *Música:* José Nieto. *Montaje:* Carmen Frlas. *Productor:* José Samano. *Dir. Prod.:* Jesús Gargoles. *Coord. Gral.:* Ma. Carmen San Román. *Intérp.:* Charo López, Miguel Bosé, Patrick Bauchau, Viviane Vives, Fernando Valverde, Rosa Novell, Concha Hidalgo, Ayanta Barilili, Tito Augusto, Sonsoles Benedicto. Español, Color, 35 mm. *Duración:* 1h. 37min. *Distribuidora:* Blanca. *Estreno:* 03/07/1991.

SANDINO. España, 1990. *Dirección:* Miguel Littin. *Guión:* Miguel Littin, Leo Benvenuti, Tomás Pérez Turrent, Giovanna Koch, John Briley. *Dir. Fot.:* Hans Burmann. *Música:* Joaquín Bello. *Sonido:* Bernardo Menz. *Mon.:* Pedro del Rey. *Mqil.:* José Quetglas. *Decor.:* Enrique Estevez. *Prod. Ejec.:* Ely Menz. *Prod. delegado de TVE:* José Ma. Fernández Albendi. *Dir. Prod.:* Francisco Ariza. *Intérp.:* Kris Kristofferson, Joaquim de Almeida, Dean Stockwell, Angel Molina, Omero Antonutti, Victoria Abril, Blanca Guerra, José Alonso, Fernando Balzaretti, Alonso Echanove, Alejandro Bracho, Gustavo Gámez, Reynaldo Miravalles, Ernesto Gómez Cruz. Español, Color, 35 mm. *Duración:* 2h. 5min. *Distribuidora:* Blanca. *Estreno:* 03/07/1991.

Noticiero

DE LA IMAGEN

Su quinto sentido, premiada en Túnez

El mediodrama en 88, del venezolano Eduardo Noriega obtuvo el Premio a la Mejor Película otorgado por la Federación de Cine Amateur de Túnez. El film cumplió con 70 películas de 28 países en la decimoquinta edición del Festival Internacional de Cine Amateur de Kelibia, evento bienal que se realiza desde 1964 en el pueblo costero de Kelibia.

Su quinto sentido ha recibido premios en el Festival de Super Ocho de Paraguaná, en el Festival Internacional de Cine Super 8 de Caracas y el Premio Jóvenes Cineastas, del Consejo Nacional de la Cultura.



Su quinto sentido, de Eduardo Noriega.

Festival de Biarritz

Jericó y Señora Bolero participarán en la XIII edición del Festival de Cine de Biarritz. La selección ha quedado integrada con las películas Amantes, de Vicente Aranda (España); Amelia López O'Neill, de Valeria Sarmiento (Chile); Cabeza de vaca, de Nicolás Echeverría (México); Concesión a Laura, de Jaime Osorio (Colombia-Cuba); Cuatro caras para Victoria de Oscar Barney (Argentina); Danzón, de María Novaro (México); Jericó, de Luis Alberto Lamata (Venezuela).

Jericó invitada al Festival de San Sebastián

El film de Luis Alberto Lamata fue invitado a la XXXIX edición del Festival de San Sebastián celebrado en España del 19 al 28 de septiembre.

Jericó, de Luis Alberto Lamata (Foto: Julio Romero).



Dibujos animados al Festival de Odense

Safari y Amor y Paz del venezolano José Castillo, fueron seleccionados para participar en el noveno Festival Internacional de Cine de Odense en Dinamarca, celebrado entre el 2 y el 8 de octubre.

Fiesta en el bosque

En proceso de postproducción se encuentra la película infantil Fiesta en el bosque, dirigida por Luis Villegas y producida por Oscar Ruiz Lozada, quien escribió la obra y actúa como el payaso Trompetín. De carácter conservacionista, ha sido rodada en la ciudad de Maracay.

Fiesta en el bosque, de Luis Villegas.



La doble vida de

Verónica, del director polaco Krzysztof Kieslowski fue presentada en Cannes este año. La película que examina las curiosas coincidencias de la existencia, permite al genial polaco, pesimista crónico, resumir su filosofía en estas imágenes y a la vez defender el cine polaco que según sus propias palabras está en vías de extinción.

Ettore Scola estrenó el film Il viaggio di Capitan Fracassa, coproducción franco-italiana con las actuaciones de Vincent Perez, Emmanuelle Béart, Massimo Troisi, Ornella Muti. Narra las peripecias de una Compañía de saltimbanquis que, en el siglo XVII atravesó Francia desde Landes a París.

Retrato del árabe, según el Santo Cine

Desde hace varios decenios los medios de comunicación masivos occidentales han difundido imágenes sobre los países del hemisferio sur desde sus propios puntos de vista, sin dar la palabra a los actores de las distintas regiones involucradas. Esas imágenes, hechas generalmente de catástrofes, golpes de estado y otras desgracias, suelen ser estereotipadas, presentando clichés como los de una América Latina de flojos, cobardes y dictadores, una África estrangulada y pasiva, de un Medio Oriente intolerante y fanatizado, etc.

Uno de esos lugares comunes se refiere al mundo árabe. El cine occidental nos ha acostumbrado a ver al árabe como un ser fanático, homosexual, ridículo, con sus bigotes, su aire siniestro o astuto, según las ocasiones y con un fondo de exotismo.

Desde las primeras películas de Rodolfo Valentino pasando por las grandes producciones como *Lawrence de Arabia*, hasta las últimas producciones, incluso en *Indiana Jones*, se presenta a un árabe con el cual parece mejor no encontrarse en una calle a oscuras.

Dos críticos norteamericanos, Laurence Michalek y Jack Shaleen han analizado esta trayectoria del cine en el libro *Hollywood Arab*, donde demuestran que el cine lejos de mejorar la imagen estereotipada del árabe ha añadido el terrorismo en films como *Black Sunday* (1977), *Best defence*, 1984. Para la película *Protocol* tuvo que intervenir en Estados Unidos la Arab Antidiscrimination Committee, en este film la imaginaria tierra árabe se llama Cueva de ratas.

Pero el muro del silencio o de la desinformación se encuentra también en el medio de comunicación más eficaz de este siglo: la televisión. Las pocas imágenes que se ven en los noticieros televisivos sólo han acentuado ciertos estereotipos y los países occidentales dan una visión de los acontecimientos que no siempre corresponden a la realidad.

Tony Catany en la Sala Mendoza

Tony Catany, fotógrafo que integra una selección realizada por la revista *Life* de los mejores de la última década, expuso en la Sala Mendoza *Desnudos y naturalezas muertas*.



Indiana Jones en el templo de la perdición 1 (1989), de Steven Spielberg.

Obrero anónimo

Alexis Pérez Luna obtuvo el Primer Premio del concurso de Ensayo Fotográfico, celebrado en el marco de las Jornadas Latinoamericanas de Bienestar Social en la Industria, realizadas a finales de septiembre. El jurado calificador integrado por Héctor Méndez Caratini, Paolo Gasparini y Gorka Dorronsoro, otorgó el Segundo Premio a Roberto Mata y el Tercer Premio fue compartido entre Carsten Todtman y la creación colectiva elaborada por los estudiantes de la Cátedra de Fotografía de la Universidad de Carabobo.

Juan Rulfo, Fotógrafo

La muestra de fotografías realizadas por el escritor mexicano, se inició en la galería del Ateneo de Caracas y actualmente se exhibe en la ciudad de Maracay, coordinada por el Movimiento Diafragma.



Luigi Scotto (Foto: Ray Escobar, 1991).

Luigi Scotto, Premio de Fotografía

El gobierno del Distrito Federal otorgó en su Primera Edición, el Premio Mención Fotografía al sagaz y persistente cazador de imágenes Luigi Scotto. El jurado estuvo integrado por María Teresa Boulton, Jorge Gutiérrez y Vasco Szinetar.

Caracas vista por Torito

La Gobernación del Distrito Federal organizó la muestra de fotografías *Caracas vista por Torito*, conformada por 68 fotografías captadas por Luis Felipe Toro entre los años 1930 y 1950.

Torito no solamente dejó para la posteridad una Caracas que se iría para siempre bajo el polvo de las demoliciones sino que también retrató a una galería de personajes que posaron ante su cámara —Eleazar López Contreras, Isalás Medina Angarita, Cecilia Pimentel, Pedro Centeno Vallenilla y el hombre del pueblo—. En esta selección fue posible ver juntas dos indagaciones de Torito. Por una parte, su trabajo como reportero gráfico en la primera etapa de su vida profesional, y por la otra, su obra como fotógrafo a domicilio que comienza al regresar de Nueva York.

La muestra pertenece a la colección de la Biblioteca Nacional y se realizó con la curaduría de Vasco Szinetar.

Venezuela, tierra mágica

Con 60 fotografías y un audiovisual narrado en inglés fue presentado en Washington por nuestro embajador Simón Alberto Consalvi todo un paquete de imágenes, color y movimiento que bajo el título *Venezuela, tierra mágica* permite apreciar las incontables bellezas naturales y otros detalles que destacan el folklore y el costumbrismo de nuestras regiones.

La obra de divulgación es promovida en su totalidad por la empresa petrolera Corpoven, quienes en 1988 dieron inicio a la publicación bimestral de los cuadernos *Venezuela, tierra mágica*, distribuidos en centros escolares y bibliotecas de todo el país. La revista permitió apreciar las mejores fotografías, de las cuales se hizo una rigurosa selección, que ahora anda por las principales capitales del mundo mostrando nuestro verdadero rostro.

Donación a la Biblioteca Nacional

La Oficina Central de Información (OCI) hizo entrega al Instituto Autónomo Biblioteca Nacional un importante material fotográfico de carácter histórico-político que abarca desde la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez hasta el gobierno del Presidente Jaime Lusinchi, la colección que alcanza un número aproximado de un millón treinta y cuatro mil negativos en blanco y negro, resume 36 años de la historia política de Venezuela.

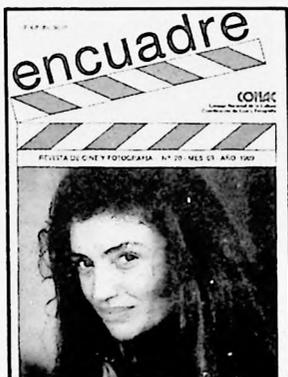
En La Habana

Título que abarca el conjunto de fotografías de Alexis Pérez Luna y Vladimir Sersa exhibidas en la Galería América.

encuadre

PUEDEN ADQUIRIRSE EN LIBRERIAS Y KIOSKOS DE CARACAS

CIRCULACION A CARGO DE DISTRIBUIDORA SANTIAGO



AGO Ave. Newton, Edic. Cubagua, Colinas de Bello Monte. **ALTO PRADO** C.C.C. Alto Prado. **AMERICAN BOOK SH.** (cerca Obelisco, Altamira). **ANALBA MINIMER.** Calle Jalisco, Edif. Colonia. Las Mercedes. **ARNO.** Edif. La Hacienda, frente Hotel Tamanaco. **ARTEK.** Ave. Vollmer, San Bernardino. **CACHITO.** Ave. Victoria. **CALIFORNIA.** Ave. Santiago de León, Edic. Premier, California Norte. **CATANIA.** Ave. Manuel Felipe Tovar, San Bernardino. **CENTRO PLAZA.** Ave. Francisco de Miranda, Edif. Centro Plaza. **COLINAS.** Ave. Beethoven, Colinas de Bello Monte. **CONTINENTAL.** Aeropuerto Internacional Simón Bolívar. **CONTINENTAL.** Hotel Tamanaco. **CUMBRES.** Ave. Ppal. Centro Comercial Cumbres de Curumo. **CHACAITO.** Centro Comercial Unico. **DANIÉLA.** Edif. Filadelfia, Ave. Ppal. Las Palmas. **DESTINO.** Torre Este, P.B. Parque Central. **DETAL No. 1.** Boulevard Sabana Grande (Al lado Jefatura El Recreo). **DETAL No. 3.** Boulevard Sabana Grande, Esq. Los Jaballos. **DETAL No. 18.** Centro Comercial Unico. Chacaito. **DETAL No. 24.** C.C. Tamanaco. **DETAL No. 27.** Aeropuerto Internacional Simón Bolívar. **DETAL No. 28.** C.C.C. Tamanaco. P.B. **DETAL No. 30.** Euro-Building. P.B. **DORAL.** 4ta. Ave. Los Palos Grandes. **EDITORIAL LISBONA.** Ave. México, fte. Liceo Andrés Bello. **EL GRUPO.** C.C.C. Tamanaco, Nivel C1. **ELITE.** Gran Avenida, Plaza Venezuela. **ENGLISH BOOK SHOP.** C.C. Concreta. **ENTRE LIBROS.** 2da. Transversal. Los Palos Grandes. **LA ESCALERA.** 6ta. Transversal. C.C. Don Eduardo. **ETC. LOS RUICES.** C.C. Los Ruices, local 62. **FLOR.** Calle Negrín, cerca de la Iglesia. **FLORIDA.** Fte. Cada, La Florida. **LA FRANCE.** Sótano C.C. Chacaito. **GALDOS.** Maxis, Bello Monte. **HISPANOAMERICANA.** Ave. Miguel Cisneros, Colinas de Bello Monte. **ICARO.** Calle Sur, C.C. Diana. Colinas de Bello Monte. **IKASI.** Ave. Francisco Solano López. **INTELECTO.** Ave. Panamericana, Carrizal. **IRUNE.** Ave. La Trinidad, C.C. Sorocaíma. **IRUÑA.** Los Chaguaramos. **LECTURA.** C.C. Chacaito. **LA LIBRERIA.** Ateneo de Caracas, Plaza Morelos. **LIDO.** Central Madeirense, C.C. El Marqués. **LIBEXCO.** Maxi's, El Marqués. **LIBRERIA 44.** Calle 3, La Urbina. **LEA.** C.C. Mata de Coco. **LUDENS.** Torre Polar, Plaza Venezuela. **MARY MACUTO SHT.** Hotel Macuto Sheraton. Litoral Central. **LA MENTE.** Clínica Santiago de León, Ave. Libertador. **LAS MERCEDES.** Cada, Las Mercedes. **METROPOLITANA.** Policlínica Metropolitana, Urb. Caurimare. **MINIBOOKSHOP.** C.C. Concreta, (lado fuente de soda). **NACHO 1.** Centro Banhorient. Cubo Negro Chuao. **NACHO 2.** C.C. Los Geranios, La Boyera. **NACHO 4.** Centro Comercial Santa Inés. **NACHO.** C.C.C. Tamanaco. **NACHO.** 3ra. Ave. Los Palos Grandes. **NACHO 7.** C.C. Paseo Las Mercedes. **NACHO 11.** P.B. Parque Central. **NOCTUA.** Centro Plaza, Villa Mediterránea. **NUEVO MUNDO.** Calle Real de Sabana Grande, cerca Banco Unión. **PANORAMA.** Ave. Francisco de Miranda. **PALOS GRANDES.** 2da. Ave. Los Palos Grandes. **PATRICIA.** Ave. La Fuente, El Paraiso. **PATUFET.** Ave. Garcilazo, Edif. Perseo, Bello Monte. **PLEYADES.** C.C. Anauco. San Bernardino. **POLITECNICA.** Calle Villafior, Sabana Grande. **PUCHY PULLI.** C.C. Colgate, Ave. Ppal. Los Ruices. **PUERTO AZUL.** Naiguatá. **PUNTO Y COMA.** Cada, La Florida. **LA PULGA.** C.C. El Placer, El Placer. **RITCELVIS.** Mezzanina, Aeropuerto Internacional Simón Bolívar. **SANTA MARTA.** C.C. Santa Marta. El Cafetal. **SANTOS PEREIRA.** Aeropuerto Internacional Simón Bolívar. **SOROCAIMA.** C.C. Sorocaíma-La Trinidad. **SUMA.** Calle Real de Sabana Grande. **STEL'S.** Calle Baruta Sabana Grande. **TOCK.** C.C. Tamanaco. **URDANETA.** Esq. Plaza Candelaria, Ave. Urdaneta. **URUGUAY.** 1ra. Ave. Los Palos Grandes. **VENEPROL.** Ave. Andrés Bello (al lado O.C.P.). **WASHINGTON.** Torre a Veroes, Ave. Urdaneta. **WINADAY.** Paseo Las Mercedes. Las Mercedes.

KIOSKOS:

ALVES. Fte. Est. de Servicio CVP. Campo Claro. **ANDRES BELLO.** Ave. Andrés Bello. **AVE FENIX.** Calle La Estancia con Libertador. **BOULEVARD 1.** Al lado del Gran Café Sabana Grande. **BOULEVARD 2.** frente al Banco Unión Sabana Grande. **BOULEVARD ALTAMIRA.** Frente Clínica Avila. **ENRIQUE.** al lado C.C. Chacaito. **ENRIQUE BAYONA.** Ave. Ppal. Alto Prado, bajada Baruta. **FORERO.** C.C. Alto Prado. Lomas de Alto Prado. **HOY POR HOY.** Pasillo de Ingeniería, UCV. **J.R. DONGGING.** Estación Metro. Plaza Venezuela. **JESUS.** Calle Guaicaipuro, El Marqués. **LA METRA.** Estación Metro Plaza Venezuela. **LA URBINA.** 4ta. Ave. Los Palos Grandes. **L AS SELECCIONES.** Boulevard, Sabana Grande, fte. "Montreal". **LOS JABILLOS.** Ave. Los Jaballos. **ROSA DE MARTINEZ.** Ave. Circunvalación del Sol. Santa Paula. **TOLON.** Frente al Parque "Tolón". Las Mercedes. **UNIVERSAL.** 2da. Ave. Los Palos Grandes.



MEL METRO
UN BUEN CAMINO
PARA LA CULTURA



LA GRAN SOLUCION PARA CARACAS