

«**HAY QUE OBSERVAR MUY DE CERCA LA REALIDAD DEL PAÍS**»

**ENTREVISTA A MARGOT BENACERRAF<sup>1</sup>**

Álvaro Mata  
Universidad Central de Venezuela  
alvaromata8@hotmail.com

La primera vez que supe de Margot Benacerraf fue hace casi dos décadas. Me sorprendió escuchar en la televisión que el mítico nombre de una de las salas del antiguo Ateneo de Caracas pertenecía a una cineasta venezolana, aún con vida. Con el tiempo, ya en la Universidad, vi sus dos obras -*Reverón* (1951) y *Araya* (1959)- y no pude más que prendarme de ellas y convertirme en su admirador y difusor: en las reuniones que en esa época hacía con mis amigos, siempre coronábamos la borrachera colectiva con una función de estas piezas.

Subo en el ascensor al lugar donde la encontraré para la conversación que sigue, y las puertas del aparato se abren en la sala de su casa. El único cuadro que hay en las paredes da la bienvenida al lugar: es un carboncillo de Picasso que representa una plaza de toros. Inmediatamente recuerdo su experiencia con el pintor malagueño y el trabajo que juntos hicieron, hoy desaparecido.

Desprendo, por fin, la mirada del ruedo y me consigo con una hermosa mujer de 85 años, dueña de una mirada dulcísima y una fluida e inteligente conversación. Muestra de ello es lo que sigue.

**— ¿Cómo fueron sus inicios en el cine? ¿Qué significó para una joven cineasta, mujer, abrirse paso por los inexplorados caminos del cine nacional?**

---

<sup>1</sup> Entrevista hecha en octubre de 2011 con motivo del homenaje que le rindiera el Festival de Cine Judío de Caracas en noviembre de ese año. La primera versión de este texto fue publicada en el semanario *Nuevo Mundo Israelita*, número 1808.

—Inexplorados no, sino prohibidos. Aunque mi padre era una persona generosa, abierta, la sociedad caraqueña en los años 40 era muy cerrada, y la colonia sefardí mucho más; por lo que no era usual que una adolescente como yo estudiara bachillerato. Así que mi papá tenía una doble dificultad en admitir que su única hija hembra no se conformara con seguir la rutina, es decir: terminar el sexto grado y comenzar a prepararse para el matrimonio. Yo pedí estudiar bachillerato en el Liceo Andrés Bello, que para colmo era mixto. A veces me digo que debí haberle dado muchos dolores de cabeza a mi padre.

Posteriormente, gané un premio y fui un trimestre a la Universidad de Columbia, en New York, donde estudié dramaturgia, y por una serie de circunstancias hice un papel en un examen de un joven que estaba estudiando cine; allí empecé a ver qué era el cine y me fui interesando poco a poco en él, hasta que me entusiasmé por completo. Cuando terminé mi estadía en Columbia había descubierto el cine, y de ahí pasé a Francia. En la calle, me encontré con el cineasta César Henríquez, quien me dijo que había una escuela de cine muy buena en París, a la cual no era fácil entrar porque recibían a pocos extranjeros. Sin embargo, presentamos un examen muy difícil, donde participamos unas 100 personas, y solo aceptaron a 10, entre las cuales estaba yo.

— **¿Qué representa para usted haber trabajado con una gloria -acaso la más grande- de la pintura venezolana como lo es Armando Reverón?**

—Cuando mi padre enfermó, me vine de París a Venezuela, y aquí en Caracas conocí a Gaston Diehl, agregado cultural de la Embajada de Francia. Él me pidió que escribiera un guión sobre Armando Reverón. Yo aún no había estudiado cine verdaderamente, sino teoría y otras abstracciones. Investigué casi un año entero, iba de casa en casa fotografiando las obras del pintor, lo que fue un trabajo inmenso. Al cabo de un tiempo, tenía sobre la mesa de comedor de mi casa no sé cuántas fotos, en donde se veía claramente la trayectoria de Reverón. A partir de allí escribí el guión y se lo di a Diehl, quien me propuso buscar una productora para filmar la película.

Yo conocí a Reverón antes de hacer la película, y cuando escribí el guión, iba casi todos los fines de semana a Macuto. Hablaba con él, le mostraba las fotos que conseguía con el fin de producir empatía entre ambos, para que él no se preocupara cuando yo llegara con la cámara. Luego bajé a filmar, pero con muy poca película. Cada escena fue dirigida, lo que quiere decir que Reverón fue muy dócil conmigo, fue algo estupendo. Me gusta esa especie de amaestramiento mutuo que se produce entre el director y los personajes.

— **¿Qué recuerda de su acercamiento a Pablo Picasso y del «divertimento» cinematográfico que juntos hicieron en Francia?**

—Siempre me ha gustado mucho la pintura, por lo que he estado cerca de los pintores. Conocí a Picasso gracias a la película de Reverón, que se presentó con muchísimo éxito en París en el año 1953, en una sala de cine en los Champs-Élysées. Por esos días, unos amigos me llevaron al taller de Picasso y le dijeron: «Mira, esta persona chiquitica que tú ves aquí hizo una película muy buena sobre Armando Reverón». Picasso dijo que le interesaba verla y me pidió que le llevara la película a su casa en el sur de Francia. Creí que era una gentileza suya tal invitación, pero él insistió, y yo terminé yendo con mis rollos de película al sur de Francia. Fui por tres días y me quedé durante tres meses.

Todos los días filmábamos lo que a Picasso se le pasara por la cabeza: pintándole la rodilla a los bañistas, fabricando esculturas con los juguetes de sus hijos, trabajando en su taller... A esa filmación la llamé *Diario de un verano*, y creo que es una de las cosas más importantes que he hecho. En cierto momento la película se interrumpió, y todo ese material quedó en casa de Picasso, quien luego se mudó como seis veces. Intenté seguirle la pista, a él y a la película, porque todo el mundo quería ver esa filmación, pero fue imposible. Supongo que algún día aparecerá ese material.

— **¿Qué significó para usted ser testigo, en Araya, de la transición de un mundo ancestral, mítico, tradicional, al de la automatización, las máquinas, lo técnico?**

—Yo busqué justamente eso, porque me parecía que era exactamente la representación de lo que es América Latina, en la que trascurren bruscamente 500 años, sin transición, sin evolución, a diferencia de Europa; así que tuve la oportunidad de poder filmar un lugar como si la cámara hubiera llegado con los conquistadores en el año 1500, y después ver cómo irrumpía el nuevo mundo. Corrí a Araya cuando me dijeron que sería la última explotación a mano de la sal, pues estaban unos franceses comenzando a construir la industrialización. *Araya* es un gran poema de amor a la península, a la gente.

Posteriormente, hice el montaje de la película en París, y de allí pasó a concursar en el Festival de Cannes del año 1959. Fue un año extraordinario, creo que ha sido el año más importante en el festival: participaron Marcel Camus (*Orfeo negro*), Roberto Rosellini (*India*), François Truffaut (*Los 400 golpes*), Luis Buñuel (*Nazarín*) y Alain Resnais (*Hiroshima, mon amour*). Fue un año muy difícil del que tengo recuerdos maravillosos.

### — ¿Qué hizo Margot Benacerraf después de *Araya*?

—Pagué con mi salud el esfuerzo de filmación de *Araya*, fueron esfuerzos físicos sobrehumanos. Esa película la hicimos un camarógrafo y yo, solamente dos personas para todo -sonido, luces, imagen-, lo que llevaría un mínimo de 20 personas. Posteriormente, me hicieron muchas invitaciones para filmar películas, pero no pude aceptarlas porque mi salud estaba muy deteriorada. Mientras me recuperaba, llegó una petición de Mariano Picón Salas y Miguel Otero Silva, quienes estaban fundando el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), pidiéndome que viniera a Caracas a colaborar con ellos. Me sentí en la obligación de hacerlo, pues si yo había tenido la suerte de estudiar afuera, a mi país le debía enseñar lo que había aprendido. Regresé a Venezuela pensando que me quedaría solo un año, pero cuando se quiere hacer algo, se desata una especie de reacción en cadena, así que estuve varios años en el INCIBA fundando cosas: la Cinemateca Nacional, el Centro Cine Ateneo, el Plan Piloto Amazonas; es decir, no paré. Luego comencé a trabajar con Gabriel García Márquez en la versión cinematográfica de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*,

la cual no se llevó a cabo. El tiempo pasó y todo eso me dejó muy cansada, muy agotada.

— **¿Qué recomendación hace a los jóvenes cineastas venezolanos?**

—El cine venezolano está muy bien ahora, está creciendo, y yo creo que lo más importante para un cineasta, y para cualquier artista, es observar muy de cerca la realidad de lo que está sucediendo en el país, que es un país muy cambiante. Creo que el poder de observación es muy importante: observar, entender el país de uno, con cualquier óptica -realista, poética-. Es esa una de las mejores virtudes de un cineasta: observar y saber lo que quiere decir. Hay muchos jóvenes que creen que lo más importante es la técnica, pero lo importante es qué vas a contar y cómo lo vas a decir.

— **¿Qué le falta por hacer a Margot Benacerraf?**

—Tanto... Me gustaría tener unos cuantos años menos, primero para hacer otra película, porque físicamente no puedo, además la película que tengo en mente exige mucho esfuerzo. Todavía tengo mucha actividad, sobre todo por la remasterización de *Araya* por la casa Milestone, y el DVD que acaba de salir, el cual ha tenido mucho éxito. Es un milagro que después de 50 años esta compañía descubriera la película. Verdaderamente me siento muy emocionada. Eso me tiene muy ocupada, pues a cada rato tengo que dar entrevistas, contestar llamadas, aceptar invitaciones a festivales, y así. También estoy haciendo el inventario de mi biblioteca, que es muy grande, y de mis archivos personales, los cuales pienso donar a la Fundación Fondo Andrés Bello de la Universidad Central de Venezuela.

— **¿Cuál es su relación con el judaísmo?**

—En mi casa no había un sentido estricto de ortodoxia, pero sí había un sentido tradicionalista. A mi padre le gustaba conservar las

fiestas judías que son muy bonitas, y que tienen un sentido teatral. Yo cada vez que las veía decía lo mismo: «¡Puro teatro, puro teatro!». Cuando murió mi padre, pasé mucho tiempo en Europa, por lo que tuve muy poco contacto con la comunidad judía en Venezuela. Actualmente, como paso más tiempo en Caracas, y tengo mucha familia que está relacionada con la comunidad, asisto a diversas ceremonias, *bar mitzvá*, *brit milá*, etc.

Siempre he tenido interés por la mística; de hecho, mi tesis de grado para optar al título de licenciada en Filosofía y Letras (UCV) abordó *El cantar de los cantares*. Durante años yo viajaba con la Biblia, pues me parece que es el libro más completo que existe. Y es muy posible que esa afición mía a la mística tenga algo que ver con mis raíces sefardíes.

\*\*\*

#### LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA

«En mi juventud escribí una pieza de teatro muy influenciada por Federico García Lorca. Se la di a mis profesores, a quienes les gustó mucho, y la mandaron a un concurso de piezas de teatro en la Universidad de Columbia, en New York, sin decirme nada. Al cabo de un año me informaron que la Universidad de Columbia me daba el premio, el cual consistía en montar y publicar la obra en el país de residencia del autor, además de un trimestre de estudio de dramaturgia en esa universidad. Eso fue en 1948, año en el que en Venezuela cae el gobierno de Rómulo Gallegos, y cambian todos los paradigmas. De esa obra solo hice tres copias con papel carbón: una copia se mandó a la Universidad de Columbia; otra la tenía Arturo Uslar Pietri, quien era ministro de Educación y se encargaría de publicarla; y la otra copia la tenía Alberto de Paz y Mateos, quien sería el director de la obra en Caracas. Recuerdo que la pieza se llama *Crecientes*. Me gustaría tanto leerla de nuevo; daría lo que no tengo por leer esa obra a ver qué fue lo que escribí».



«Trabajar en el cine es algo así como enamorarse: es un estado pasional. Tú no puedes estar razonando cuando estás enamorado, no te puedes preguntar nada a ti mismo: ¿por qué esto?, ¿por qué lo otro?». M. Benacerraf. *Cuadernos Cineastas Venezolanos*, N<sup>o</sup> 9.



## **RESEÑAS**

