

Jul 40-93

CONAC

Grupo Industrial de la Caña  
FABRICA DE CIE Y FOTOGRAFIA

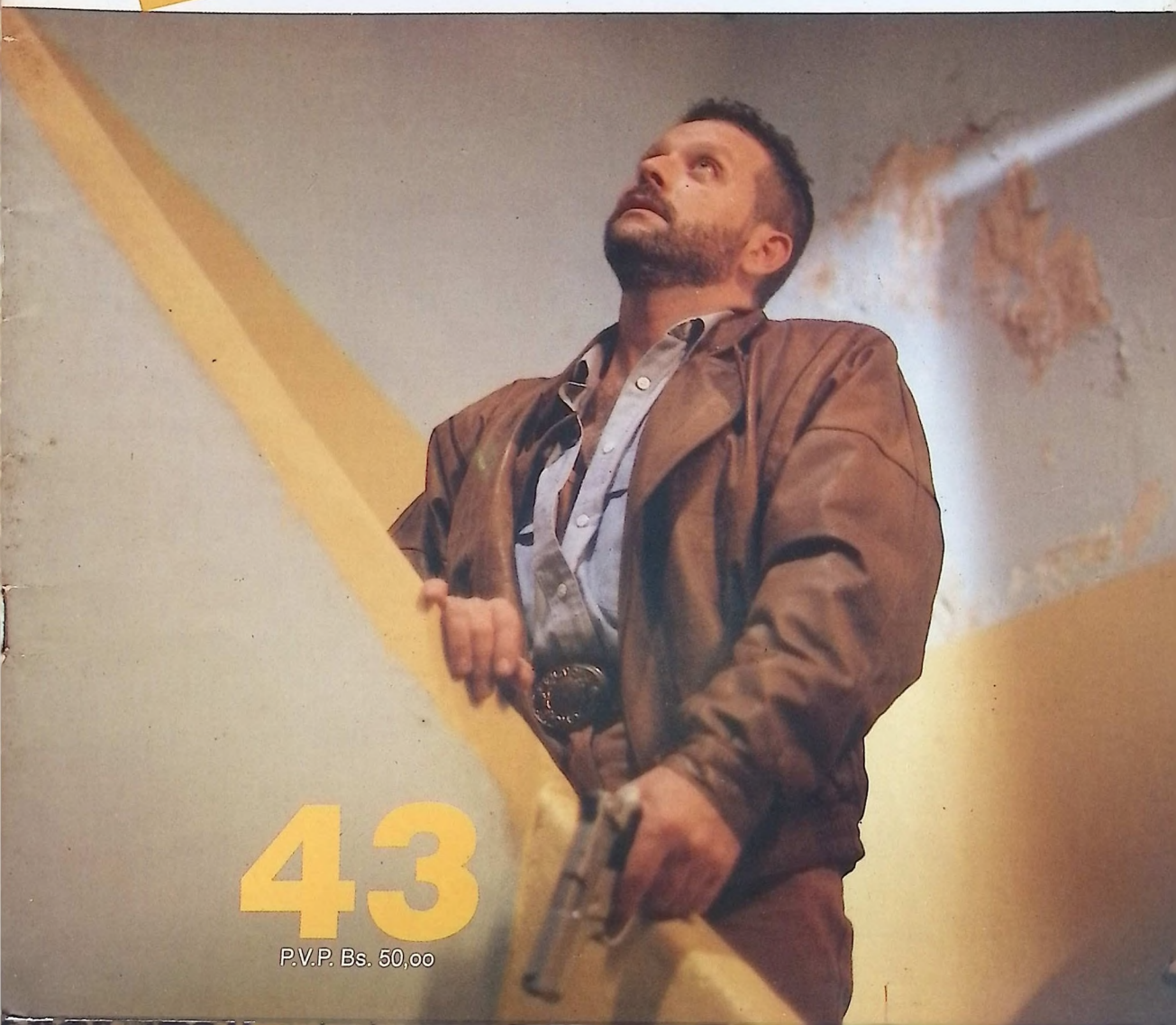
# encuadre

Reclame gratis

**SEPARATA**

CON VILLA EN MEXICO

Aurelio de los Reyes



# 43

P.V.P. Bs. 50,00



**CONAC**  
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

**ENCUADRE.** Directora: Carmen Luisa Cisneros. Diagramación: Alfonso Rondón. Colaboran en este número: Carlos Paúl Alfonso, Elba Astorga, Gabriel Atayde, Frank Baiz Quevedo, Alexandra Cariani, Carmen Luisa Cisneros, Héctor Concarí, José Angel Guzmán, Ambretta Marrosu, Antonio Mendoza Wolske, Hortensia Pérez Machado, Aurelio de los Reyes, Nicola Rocco, Carlos Germán Rojas, Jacky Rottenberg, Liliana Sáez, Vladimir Sersa, Luis Sedwick Báez, David Suárez, Analisse Valera, Alberto Valero.

**Consejo Nacional de la Cultura. Presidente del Consejo Nacional de la Cultura:** Dr. José Antonio Abreu. **Director General:** Esteban Araujo. **Director General Sectorial de Cine, Fotografía y Video:** Ildemaro Torres. **Representantes del Presidente de la República. Principales:** Dr. José Antonio Abreu. Prof. Pedro Díaz Seijas. Dr. Raúl Nass. Dr. Esteban Araujo. **Representantes del Congreso Nacional. Principales:** Dip. Guillermo Yepez Boscán. Dr. Gustavo Arnstein. **Suplentes:** Dr. Alfredo Coronil Hartman. Thaelman Urgelles. **Representantes del Ministerio de Educación. Principal:** Dr. Freddy Arreaza Leañez. **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:** Sra. Romelia Arias. **Directorio.**

**Presidente del CONAC:** José Antonio Abreu. **Primer Vocal:** Pedro Díaz Seijas.

**Segundo Vocal:** Raúl Nass. **Director General:** Esteban Araujo. **Secretario:** Gustavo Arnstein.

Depósito Legal: PP84-0100 ISSN: 0798-345X.

Levantamiento de textos: Charles Díaz Upegui - 545.79.26 / 59.27 Impresión: Litografía Melvin. La Revista **ENCUADRE** circula bimestralmente, editada por el Conac. Urb. El Silencio. Camejo a Colón, Torre La Oficina, Mezzanina. Telf.: 572. 86.80 - 572.86.57. 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.



3

## SUMARIO

- 2 De la memoria.
- 3 El Fondo Sur y los países en vías de desarrollo.
- 8 Un viaje interrumpido en la travesía de las artes plásticas en Venezuela.

11 Notas de Roma

### DETRAS DE LAS CAMARAS

15 Móvil Pasional.

19 GRAN ANGULAR

### FOTOGRAFIA

23 Premios CONAC de Fotografía.

27 Foto de Guerra: Cuando la cámara no roba más alma que la del fotógrafo.

### PORTAFOLIO

36 Carlos Germán Rojas.

52 LIBROS

### CRITICA

54 Fellini y la publicidad.

55 El juego de las lágrimas.

57 El juego de las lágrimas.

57 El lado oscuro del corazón.

58 En la línea de fuego.

59 Aladdin.

60 Solo nosotros y los dinosaurios.

60 El último gran héroe.

### EN VIDEO

61 El sol del membrillo.

62 Lluvia negra.

63 Tomates verdes fritos.

64 NOTICIERO DE LA IMAGEN

### SEPARATA

Con Villa en Mexico.

**En portada:**  
Orlando Urdaneta en Móvil pasional de Mauricio Wallerstein. Foto: Rafael Salvatore.



27



62



36

# DE LA MEMORIA

FRANK BAIZ QUEVEDO

**G**esto fútil y enormemente significativo aquel del mono embutido en su escafandra plateada, clavando una estaca y un trapo frente a la absoluta soledad del cosmos: desde la tierra, nos extasiamos ante la imagen del caminante selenita, creídos, como siempre lo estamos frente a lo que nos resulta humano -homo sum, nihil humani a me alienum puto- que ser, el *ser* del hombre, encuentra su trasunto al aferrarse a las imágenes efímeras de lo que hemos sido y no seremos más.

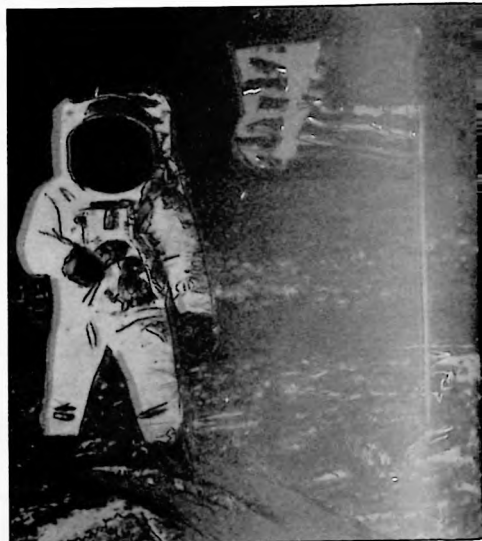
De esta paradoja se nutre lo que somos ¿Qué es el hombre sino la virtualidad de un salto de una a otra existencia particular, cuyo denominador común es apenas signo, es decir nada sobre el éter, una bandera insignificante detenida sobre la luna por toda la eternidad del universo? De esta paradoja, en fin, nace la cultura: inventario de sueños que heredamos y vestimos y que regresan al nimbo de la nada: risas que existieron, palabras por alguien pronunciadas, vestigios de un asombro que creemos se conservan sobre el mármol.

Eso ha sido siempre la memoria de los hombres: una lucha por asegurarse sus fantasmas. Por eso ha raspado las cavernas, erigido montañas de piedras, retomado los colores de la naturaleza para copiarse mil veces y gritado sus angustias para eternizarse en la palabra. Por eso almacena toneladas de papel en bibliotecas y maltrata la estratósfera para reconocerse a sí mismo en lo que ya no es. Y en esa verdad para todos, que es una mentira para cada uno, encuentra su mas hondo sentido.

Ese ejercicio indispensable y ancestralmente nostálgico que quiere preservar nuestro -¿de quién, a fin de cuentas?- imaginario (imaginario es esencialmente eso, un repertorio de imágenes) ha experimentado en el siglo veinte un giro soportado en la tensión de otra paradoja: entre el acceso, por una parte, a un registro de la realidad demasiado fiel a la apariencia de la vida (la fotografía primero, luego el cine y el video, no solo la imagen sino el movimiento y la voz de los fantasmas) y la contienda angustiosa contra un tiempo que deslíe e irrespeta la permanencia material de esas imágenes: gestiones de conservación, de manutención, de rescate; agobiado gesto que quiere hacer verdad el sueño de la representación.

En este anclaje entre presente vivido y convertido inmediatamente en pasado por la cámara, entre un ahora extinguido e inmediatamente congelado y en riesgo, el hombre se debate otra vez con su memoria: permanece allí, en esas imágenes que lo confirman y lo niegan, condenado a preservarlas para salvaguardar lo único que puede sobrevivir de él.

Esta es la única inmortalidad posible: ayer con la pintura, hoy con el cine, mañana con la más sofisticada tecnología holográfica. De un lado, el hombre y su efímera verdad de carne y hueso, del otro esa figura óptima de la *imaginación*, de la creación de imágenes, que es la *trascendencia*, sintetizada acaso en la figura de una bandera raída anclada en la superficie de la luna, por los siglos de los siglos: otra imagen.



Paseo lunar (Serie Historia de la TV), 1987  
Serigrafía sobre papel, 97 x 97 cm. © 1989  
The Estate and Foundation of Andy Warhol.  
Cortesía de Ronald Felman Fine Arts, Inc.,  
Nueva York.

# El Fondo Sur y los países en vías de desarrollo

Francia: un samaritano del cine mundial

ELBA ASTORGA

**E**n meses pasados se realizó en Caracas un festival organizado por la Cinemateca Nacional, la Embajada de Francia y la Alianza Francesa en el que se proyectaron las películas venezolanas realizadas desde 1984, año en que se creó el Fondo de Ayuda a las Cinematografías de los Países en Vías de Desarrollo, con aportes del Estado francés. Bien vale la pena recorrer entonces los vericuetos de este fondo, también conocido como Fondo Sur.

El Fondo Sur reúne el Ministerio de Asuntos Exteriores, el Ministerio de la Cooperación, el Ministerio de la Cultura y el Centro Nacional de la Cinematografía de Francia, en la búsqueda de mecanismos efectivos de ayuda a las cinematografías de África, Latinoamérica, Asia, el Maghreb y Medio Oriente, median-



María Mosquera en *Amérika, terra Incógnita*, de Diego Rísquez (Venezuela).

*Amérika, terra Incógnita*, de Diego Rísquez.



te el financiamiento parcial de largometrajes de ficción.

El origen de esta iniciativa radica en una política cultural francesa que persigue promover la diversificación cultural, evitar la formación de monopolios de producción y el que cada país participante refleje en su cinematografía rasgos propios de su cultura. Según palabras del Consejero Cultural, Científico y de Cooperación Técnica de la embajada de Francia en nuestro país, François Zumbiehl, si bien «la prioridad cultural de Francia es la de promover su cine nacional, el Estado francés reconoce que es necesario dar a conocer la producción cinematográfica de otras naciones, particularmente aquella que proviene de los países en vías de desarrollo».



Ni con Dios ni con el Diablo, de Nillo Pereira del Mar (Perú).

Ahora bien, el monto de la ayuda otorgada por el Fondo Sur se coloca entre los 100 mil y los 700 mil francos franceses (configurados como un adelanto reembolsable sobre la recaudación comercial de la película), que debe servir para cubrir gastos de producción adquiridos en Francia tales como:

- ▶ Trabajos de laboratorio: tratamiento completo de la imagen y sonido hasta la copia o ampliación super 16-35 mm.
- ▶ Montaje, mezcla, efectos especiales.
- ▶ Alquiler de equipo de fotografía y sonido, en caso de ser filmada en super 16.  
Eventualmente, puede servir para:

- ▶ El pago de salarios de técnicos franceses.
- ▶ La compra de negativo en caso de ser rodada en super 16. Y en ningún caso, podrá emplearse para la compra de negativo de 35 mm, la emisión de copias de cualquier formato, doblaje o subtítulado.

Vemos entonces como si bien por parte el Estado francés estimula la producción cinematográfica de otros países, por la otra, no deja de proteger su economía al establecer como requisito fundamental para el disfrute del aporte, el que éste sea empleado en jurisdicción francesa.

Desde su creación en 1984 y hasta diciembre de 1992, el Fondo Sur ha entregado aportes para la producción de 130 películas de las cuales, 37 son de Latinoamérica. A su vez, la participación venezolana

en este grupo latinoamericano se colocó en 10 películas (27%) o sea, casi el 7,5% del total.

Ahora bien, ¿cómo se realiza el proceso de selección de las obras participantes?: en primer lugar, son los servicios culturales de Francia en los países involucrados quienes reciben el material consignado por los realizadores y que consiste en el guión de la película traducido al francés, la sinopsis, el presupuesto exacto (en francos franceses), el plan de financiamiento y el curriculum del realizador.

Posteriormente, este material pasa a París donde el Ministerio de la Cooperación se encarga de recibir los proyectos de Haití y el África franco y lusoparlante, mientras que el Ministerio de Asuntos Exteriores tiene a su cargo lo concerniente a América Latina, el Maghreb y Medio Oriente.

Se realiza entonces una primera lectura de los proyectos a nivel ministerial, para luego enviarlos a una comisión integrada por especialistas en el área audiovisual (actualmente su presidente es Pascal Leclercq, delegado general de la Cinemateca francesa a quien acompañan un crítico de cine, el presidente del Festival de Nantes, un representante de un canal de televisión francés y un especialista en cine de los países en vías de desarrollo).

Debido al carácter experimental del Fondo, no existe una reglamentación para su funcionamiento: así pues, la comisión encargada de decidir cuáles proyectos recibirán el aporte del Fondo Sur, se reúne aproximadamente tres veces al año, pero no está establecido en qué fechas deben hacerse estas reuniones, sino que se organizan de acuerdo a la cantidad de proyectos recibidos. El Fondo de Ayuda cuenta con un presupuesto anual de 12 millones de francos franceses (presupuesto proveniente de las cuatro dependencias gubernamentales que lo conforman) con el cual se entregan aportes que van desde cien mil hasta un millón de francos.

En caso de que el proyecto sea aprobado y luego de asignado el monto de aporte, el realizador beneficiado con este programa de ayuda debe dar inicio a la filmación de

producidas por capitales franceses de origen privado. En este caso, el aporte del fondo de ayuda se asigna igualmente a la parte no francesa pero, si cumple los requisitos para obtener el apelativo «cine francés», sí puede recibir los aportes de taquilla dispuestos por el Centro Nacional de Cinematografía, aunque de estos adelantos se beneficiaría únicamente la parte francesa.

su película en un lapso no mayor a los dos años, ya que transcurrido este tiempo el veredicto de la comisión pierde vigencia y el beneficiario debe renunciar a obtener el dinero asignado para su proyecto. Dos películas venezolanas dejaron de recibir el dinero otorgado por el Fondo Sur debido a que, luego de dos años, aún no habían completado el presupuesto necesario para dar inicio a las filmaciones.

Las películas cofinanciadas por el Fondo Sur, si bien no son consideradas nacionales por la legislación francesa, por lo que tampoco pueden recibir los adelantos o beneficios que ofrece el Centro Nacional de la Cinematografía, si deben contar con la participación de un coproductor francés o de un productor registrado ante el CNC, quien deberá encargarse de todo lo concerniente al empleo de este capital dentro de territorio francés. No obstante, las películas que participan del Fondo Sur pueden ser co-



Frank Ramirez como Funes en *Río Negro*, de Atahualpa Lichy (Venezuela).

En referencia a la difusión de este material fílmico en territorio francés, hay que decir que si bien el Fondo de Ayuda contribuye a la producción cinematográfica de los paí-

ses en vías de desarrollo, esto no conlleva la difusión de estas películas en Francia. Así lo señala François Zumbiehl: «si bien se ayuda a la producción, la difusión comercial entra en el juego de libre mercado. El estado ayuda al arte pero no puede obligar a la industria».

Representantes del CNC señalan a su vez que el Ministerio de Asuntos Exteriores trata de difundir estas películas dentro de circuitos alternativos y hay una comisión que organiza su participación en festivales como el de París, el de Montpellier, el festival Mediterráneo o el del Ministerio de la Comunicación. Hay también un esfuerzo de ayuda a través de la subvención de retrospectivas como la de cine mexicano que se presentó en diciembre del 92 en el Centro Georges Pompidou de París.

Los actuales criterios de selección para obtener los beneficios del Fondo, se basan en la creatividad y

Angela Molina y Daniel Alvarado en *Río Negro*, de Atahualpa Lichy.



## Venezuela y el Fondo Sur:

Como ya dijimos, desde su creación en 1984 el Fondo Sur ha destinado aportes a la realización de 10 películas venezolanas. De esas diez, seis -»**Oriana**», «**América, Terra Incógnita**», «**Río Negro**», «**Terra Nova**», «**Tierna es la noche**» y «**Luna llena**», - se realizaron antes de 1990. En el caso de «**Terra Nova**», semanas antes de

autenticidad manifiestas en el proyecto cinematográfico presentado. A este respecto, los franceses son enfáticos y manifiestan que es necesario que los realizadores dejen a un lado la idea de hacer un cine comercial con el que competir en los mercados; la condición inicial para acceder al fondo es que el proyecto sea creativo, esté enraizado en la realidad local pero teniendo a su vez una dimensión universal que la haga trascender el lugar y el momento y la haga comprensible más allá de las fronteras culturales. Ese es el mejor pasaporte de los realizadores de estos lados para poder acceder al dinero del Fondo Sur.



Beatriz Vásquez y Herculía Velásquez en *Luna Llena*, de Ana Cristina Henríquez (Venezuela).



Constanza Giner en *Tierna es la noche*, de Leonardo Henríquez (Venezuela).

dar inicio al rodaje los productores se vieron en la obligación de rechazar el monto del aporte francés para dar entrada a Italia bajo la forma de coproducción, en la que Venezuela tuvo la parte minoritaria. Con respecto a los cuatro restantes, dos de ellos posteriores a 1990 recibieron el aporte y ya se filmaron o están en proceso de filmación. Estos son: «**Fin de round**» de Olegario Barrera que recibió además aportes del Icaic y la Televisión Española, y «**Tierra grito Mambrú**» de Raúl Chamorro. Los otros dos proyectos, uno, la película de Livio Quiroz que se encuentra actualmente en producción y el otro presentado por Francisco Moreno, perdieron el aporte francés ya que no se inició el rodaje en el lapso de tiempo que estipula el Fondo de Ayuda.

Así pues, éste es el panorama que ofrece el Fondo de Ayuda a las Cinematografías de los Países en Vías de Desarrollo a los realizadores. La importancia de este Fondo es manifiesta y ha ido creciendo al menos en lo que a producción nacional se refiere. De hecho, en el año en que se estrenó **Oriana** (1985) se estrenaron otras doce películas nacionales; mientras que en el 89, cuando se estrenó **América, Terra incógnita** hubo sólo otras cinco películas venezolanas en estreno en la cartelera nacional. Todos sabemos que en los últimos años la producción de cine venezolano ha ido disminuyendo paulatinamente, pero también es cierto que la contribución del Fondo ha ayudado a que algunos de nuestros cineastas puedan llevar a cabo sus proyectos. ¿Las críticas?

claro que las hay y éstas se manifiestan en el sentido de los criterios de selección debido a la subjetividad de los términos «creatividad» y «autenticidad». Por otra parte, también están las imposiciones económicas del Fondo para el empleo del dinero otorgado. Pero dejemos que sean los propios directores quienes las hagan: Ana Cristina Henríquez, directora de **Luna Llana**, considera que debería ampliarse la acción del Fondo; «yo obtuve 400 mil francos, pero tuve que viajar a Francia y enfrentar una serie de gastos que terminaron siendo bastante pesados para la producción de la película». Diego Rísquez, por su parte, señala en dos platos que «en Venezuela, el monto del aporte se habría podido aprovechar el doble».

Películas latinoamericanas beneficiadas por los aportes del Fondo desde 1984 hasta 1990:

#### ARGENTINA

**Las aceras de Saturno**

Hugo Santiago

**Sur**

Fernando Solanas

**Corpo**

Eduardo de Gregorie

#### BRASIL

**Sonho de Valsa**

Ana Carolina Teixeira

**Natal el manco**

Paulo César Saraceni



Gloria Laso y Patricio Contreras en **La Frontera**, de Ricardo Larrain (Chile).

#### CHILE

**Sirena**

Sergio Castilla

**Los niños de la guerra fría**

Gonzalo Justiniano

**Sussi**

Gonzalo Justiniano

**Tierra Sagrada**

Emilio Paccul

**Americonga**

Helvio Soto

**La Frontera**

Ricardo Larrain



Luis Alvarez y Charo Verástegui en **Malabrigo**, de Alberto Durant (Perú).

#### PERU

**Malabrigo**

Alberto Durant

**Caídos del cielo**

Francisco Lombardi

**Ni con Dios ni con el Diablo**

Nillo Pereira del Mar

**La Gringa**

Alberto Durant

#### VENEZUELA

**Oriana**

Fina Torres

**Río Negro**

Atahualpa Lichy

**América, Terra Incógnita**

Diego Rísquez

**Luna Llana**

Ana Cristina Henríquez

**Terra Nova**

Calogero Salvo

**Tierna es la Noche**

Leonardo Henríquez

# UN VIAJE INTERRUMPIDO EN LA TRAVESIA DE LAS ARTES PLASTICAS EN VENEZUELA

CARLOS PAÚL ALFONZO

**E**l hombre es su recuerdo, era el mensaje que en cierta oportunidad el filósofo Krishnamurti expresaba en una entrevista. Asimismo, los pueblos mantienen su identidad y tradición a través de la difusión de legados nacionales por medio de diferentes canales de comunicación.

El Consejo Nacional de la Cultura, en conjunto con la Galería de Arte Nacional, la Fundación Academia Nacional de las Ciencias y Artes Audiovisuales, le encomendó a **5294 Servicios de Producción**, compañía dirigida por Rolando Loewenstein, la realización de una serie titulada *Travesía de las Artes Plásticas en Venezuela*, la cual pretende hacer un recorrido de nuestras manifestaciones plásticas desde la época precolombina hasta la década de los setenta del siglo XX.

Dicha serie se ha realizado parcialmente (los dos primeros capítulos, *Nona a sitaba - etnias indígenas -*, *La espada y la cruz - época colonial*) y actualmente se encuentra paralizada lo que significa la imposibilidad de difundir los dos trabajos ya que, como serie, se piensa promocionarla en su totalidad nacional e internacionalmente, Rolando Loewenstein, director y fotografía, y Alexandra Medialdea, productora, conversan sobre la realización de la serie.

**Rolando Loewenstein:** La inquietud de realizar la serie surge de dos personas, el ministro José Antonio Abreu que se plantea hacer una historia visual de las artes plásticas en Venezuela y se lo propone a la segunda persona Gloria Goldzmidt - Gloria Miró, de la Fundación Academia Nacional - para

que la produjera. Ella acudió a mí, que a la vez me estaba planteando un proyecto similar denominado **Figuración, Fabulación**. Así se inició la primera etapa de la realización.

- ¿Qué aspectos se tomaron en cuenta para comenzar la producción en sí?

**R.L.:** A medida que fue evolucionando la producción, se fue transformando.

Su nombre cambió de **Historia a Travesía** que pretende hacer eso, la historia de las artes plásticas en nuestro país. Sin embargo, decidimos como aspecto importante a tomar en cuenta no llegar hasta los actuales momentos ya que se complicaría el asunto y no era la idea.

La GAN actuó como curadora ayudándonos a dividir las artes plásticas en períodos y qué, quiénes y cómo deberían entrar en la serie.

**Alexandra Medialdea:** El proyecto se dividió inicialmente en ocho capítulos pero se redujo a siete ya que el último trataba del período contemporáneo y resultaba peligroso decidir quién entraría en la serie y quien no.

**R.L.:** La serie cubre hasta los cinéticos. Los siete guiones fueron escritos por Sonia Chocrón, Luis Zekowicz, Edgar Narváez, con la coordinación de Luisa de la Ville. Se contó con la asesoría de Yanine Sujo, Francisco De Antonio y Tahía Rivero.

- Los dos capítulos poseen una alta calidad tanto de realización como de la fotografía resaltando las imágenes filmadas en 35 mm, in-

cluyendo geoglifos y otras curiosidades nacionales. ¿Cómo se llegó a dicho tratamiento de la imagen?

**R.L.:** Nos planteamos que la forma debería cumplir con los contenidos. Cuando Abreu pensó en la serie la consideró práctica. No existe una información concisa a nivel audiovisual de nuestras artes. El objetivo era presentar una imagen para nosotros y el exterior con un parámetro de calidad óptima que correspondan con la plástica y el video documental. Se filmó en 35 mm, y fue post-producido en una pulgada digitalmente. La música de Juan Carlos Torrealba y José González se contrató especialmente para la serie.

En principio pensaba fotografiar nada más ya que no me sentía capaz de dirigir esta temática, pero en los meses de trabajo que vivimos con gente especializada en las artes, llegó el momento de estar «empapado» con el asunto.

- Ya que se trata de objetos inanimados, ¿Cómo superaron la dificultad de darle «vida» a los dibujos y cerámicas?

**R.L.:** Las piezas de cerámica se filmaron en movimiento para resaltar sus volúmenes. Decidimos darle un tratamiento visual a los objetos. Llegamos a utilizar un objeto construido por el papá de Alexandra (Medialdea) para darle vueltas a las piezas. Nos cansamos de las vueltas y empleamos brazos como grúas. Contamos con Magdalena Weil del Museo de Ciencias Naturales que nos construyó montajes de exposición solo para la producción.

**R.L.:** Para mayor fluidez, empleamos disolvencias.

- Se nota en la serie, con los dos capítulos, que existe una cuidadosa labor de producción ¿Cómo se llevó a cabo?

**R.L.:** Contamos con un presupuesto racional con un grupo mínimo de personas. Adaptamos una camioneta de puestos. Durante los meses de trabajo tuvimos que an-



El equipo de rodaje con Alexandra Medialdea y Rolando Loewenstein a ambos lados de la cámara.

La iluminación trata de resaltar las características de las piezas. En general, quisimos que no fuera una mera reproducción de la realidad aportando movimiento, magia y otros elementos.

**A.M.:** En el capítulo I existe el factor humano, pero en el II no hay personas y se suplantó con movimientos de cámaras.

dar en la camioneta el personal justo para cada día de rodaje. Se compró equipo especializado. La planta eléctrica la utilizábamos por sección de rodaje. La luz era natural y con *Dedolight*.

**A.M.** Hubo gente en Caracas haciendo contactos. Recorrimos Caracas, Pto. Píritu, Clarines, Margarita, Cumanacoa, Coro, etc. El

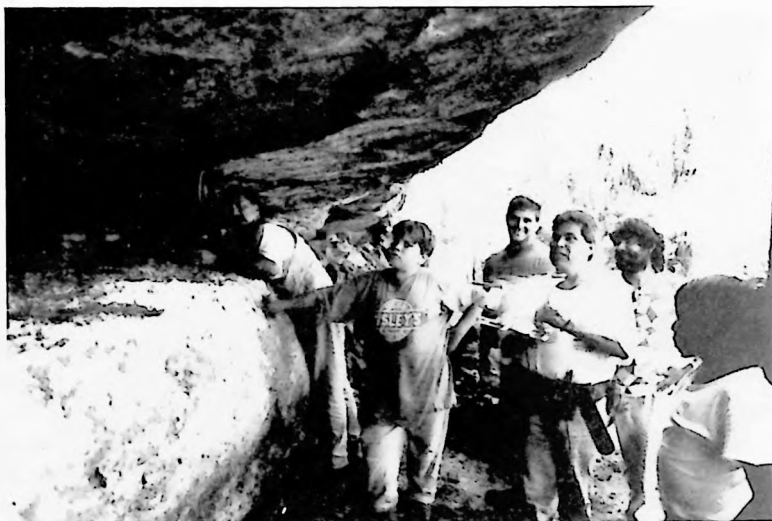
Amazonas le llegamos por avión, lógicamente. Contactamos antropólogos y especialistas, curas, y otras personas conocedoras. Dividimos la producción por rutas. La gente del interior respondió increíblemente. Creo que el cine documental es supervalorado en Venezuela por parte de las personas de los pueblos, incluso más que el de ficción.

El trabajo con los indígenas fue algo difícil ya que ellos cuidan mucho sus valores, y con razón. Rolando y yo hicimos un viaje de pre-producción a Vigirima, cerca de Valencia, a ver unos geoglifos. En diciembre volví y han construido un estacionamiento allá, la gente se lleva los petroglifos. Creo que se va a volver un «chiquero».

- *Estos valores nacionales tienen poca difusión y esta serie es una gran oportunidad para ello ¿qué planes hay para continuarla?*

**R.L.:** El proyecto sigue pero la realidad es otra y la producción se ha detenido. Existe un interés de seguir adelante y el presupuesto está aprobado, pero la crisis de liquidez y la realidad del país hacen que este proyecto no sea una prioridad para el Estado. esta paralización de la serie nos tiene algo frustrados.

**A.M.:** Por lo pronto, hemos facilitado los primeros capítulos a las instituciones que colaboraron, pero lo ideal es que se transmita por televisión y en instituciones colegiales y académicas. El problema es que la serie no está completa. Los mensajes audiovisuales, si no se ven, no sirven. 5294 ha tenido cuñas para ser rentable, pero lo ideal sería hacer este tipo de producción. El cine necesita de la televisión para industrializarse.



Rodaje de la serie, dirigida por Rolando Loewenstein.

**R.L.:** La ley de cine apoyaría esta clase de producción.

- *Con apenas 13 millones de bolívares para 14 semanas de producción, «Travesía por las artes plásticas de Venezuela» es un indicador de lo que se puede hacer por promocionar y difundir nuestras riquezas ¿creen que la serie pueda ser valorada en su dimensión?*

**Gabriela Miranda:** Ojalá que así sea ya que es un trabajo de calidad hecho con cariño. Lo lamentable es que varias de estas riquezas van a desaparecer y no hay un registro audiovisual que las perpetue en el tiempo. este tipo de trabajo sirve para estimular nuestra autoestima.

**R.L.:** En su género la serie es lo único hecho. Lamentablemente, su continuación no depende de nosotros, no está a nuestro alcance.

#### TRAVESIA POR LAS ARTES PLASTICAS EN VENEZUELA

Créditos (Nona a sitaba y La espada y la cruz).  
Producción ejecutiva: Gloria Goldzmidt. Dirección: Rolando Loewenstein. Fotografía: Rolando Loewenstein. Jefe de Producción: Alexandra Medialdea. Guión: Luis Zolkowicz. Coordinación guión: Luisa de la Ville. Tutoría conceptual: Luis Miguel La Corte, Rafael Romero. Producción y Coordinación: Gabriela Miranda. Asistente de cámara: Ignacio González. Jefe de electricidad: Alfonso Vera. Jefe de máquinas: Misael Velarde. Música: Juan Carlos Torrealba, José González. Edición: Eduardo Zambrano. Locución: Jaime Suárez.

# NOTAS DE ROMA

ANTONIO MENDOZA WOLSKE

Los festivales son, por sobre todo, un síntoma. El Festival de Cannes fue una campanada de alarma para una cinematografía europea que, con contadísimas excepciones, yace en un marasmo absoluto. No es sólo llamativo que Asia y Oceanía hayan casi acaparado los premios principales; aún más lo es el hecho de que público y prensa aplaudiesen la decisión del jurado, con la excepción/decepción de la puesta a un lado de *Libera me* de Alain Cavalier para asignar el Gran Premio Especial a *Faraway, so close* de la vaca sagrada Wim Wenders. No fue una sorpresa que la participación italiana (*La scorta* de Ricky Tognazzi, *Il grande cocomero* de Francesca Archibugi, *Magnificat* de Pupi Avati y *Fiorile* de los Taviani) pasase desapercibida, aparte de una paupérrima mención para *Il grande cocomero*. Como consuelo al bochorno francés, la Archibugi y Tognazzi Jr. se repartieron, en



El director Chen Kaige recibe de Isabelle Adjani la Palma de Oro en el Festival de Cannes, por su Film *Adiós mi concubina*.

Harvey Keitel y Holly Hunter premiada en Cannes por su actuación en *La lección de piano* de Jane Campion.



casa, el grueso de los premios Davide di Donatello.

*The piano*, el film australiano de Jane Campion que obtuvo la Palma de Oro ex-aequo, ya ha sido estrenado en Roma. Pocas horas antes de expedir estas líneas lo vimos; nuestra fe en el cine salió fortalecida. El «paquete asiático» de los vencedores (*Adiós mi concubina* de Chen Kaige/China, la otra Palma de oro; *El maestro titiritero* de Hou Hsiao Hsien/Taiwan, Premio del Jurado ex-aequo con Ken Loach; y *El olor de la papaya verde* de Tran Anh Hung/Vietnam, Cámara de Oro) ha sido adquirido por la BIM, distribuidora independiente de Valerio De Paolis, y será lanzado tras el receso estivo: el cine,

aquí, también obedece a las cuatro estaciones, y el verano es período de calma chicha. De Paolis no ha titubeado en apostar a films de calidad, y entre sus 'hits' se cuenta el *Otelo* de Welles y *La historia de Qiu Ju* de Zhang Jimou. Impacientemente aguardamos sus adquisiciones, que incluyen *Jeanne la Pucelle*, (re)visión humanizada de la historia de Juana de Arco realizada por Jacques Rivette (en fase de montaje y cuatro horas previstas de duración) y la particularísima *Carta a Ana* de Nikita Michalkov. Cuando la hija del director cumplió seis años, éste la filmó, pidiéndole que respondiese a una serie de preguntas. Michalkov repitió puntualmente la operación hasta que su

Pacula como protagonista femenina y un gran reparto que cuenta con Shelley Winters, Charlene Tilton, Dom De Louise, Martin Balsam (Psycho), John Hastings (de la serie de *Los locos Addams*) y una breve aparición del maestro espiritual de Greggio, Mel Brooks. «Quiero mucho a Ezio», ha dicho Brooks, «y le estoy muy agradecido, porque cuando presenté en Italia mi *Life stinks*, él me ayudó mu-

hija cumplió diecisiete años; hoy, con el añadido de otros materiales, esta insólita encuesta muestra a una niña que se vuelve mujer en tanto presencia los cambios políticos de su patria. La idea es genial, esperamos el resultado.

Pocos estrenos y muchas esperas en estos tiempos de canícula. Entre los primeros, dos bellísimas sorpresas: *Manila Paloma Blanca* de Daniele Segre, del que nos ocupamos in-extenso (\*), y *Madadayo*, la última obra de Akira Kurosawa, presentada en Cannes fuera de concurso. Prosiguiendo su tendencia hacia una original simplicidad y un discurso ideológico explícito marcado por un humanismo rico en sabiduría, el Gran Viejo del Cine nos regala una comedia festiva sobre las relaciones entre lo cotidiano y lo trágico, vistas a través de los avatares de un profesor jubilado y de su fidelísima peña de ex-alumnos. *Madadayo!* (todavía no) es el grito de un anciano más vivo y más ganoso de vivir que nunca, a quien deseamos pase los cien años y siga trabajando.

Y no reparando mucho en los estrenos USA, repletos de propuestas indecentes (¿Adivinan cuál es el film que está batiendo récords de taquilla en Italia? Agua pasa por mi casa, cate de mi corazón), pasemos a las esperas. *The silence of the hams* (*El silencio de los jamones*) será el primer film estadounidense del italiano Ezio Greggio, quien fungirá además de protagonista y productor, con el respaldo de la Silvio Berlusconi Communication y la Concord de Roger Corman. A un costo módico de seis millones de dólares, el film parodiará el archi-cacareado thriller *The silence of the lambs* de Jonathan Demme, con Joanna



Leslie Cheung en *Adios mi concubina*, de Chen Kaige.



Ezio Greggio en el set de *El silencio de los jamones*, con el director Joe Dante y John Carpenter.

(\*) Ver Encuadre No. 41.

chísimo invitándome a su show televisivo y mostrando secuencias del film el cual, gracias a él, hizo más dinero en Italia que en los Estados Unidos» Brooks es un autor que cuenta con nuestro irrestricto apoyo; esperamos conocer pronto la obra de su ahijado espiritual. Greggio amenaza con un serial TV **-Disgusting clinic-** en veinte capítulos, cada uno de los cuales mostrará a una estrella que va a someterse a tratamiento médico y que, como en los inolvidables gags de Etelvina Rugarola, será víctima de tratos inverosímiles. La productora de Greggio tiene un nombre que es todo un manifiesto: 30th Century Wolf. ¿Cuándo danzaremos con tus lobos, Ezio?

En esta reseña de películas haciéndose y películas por hacer nos topamos con Franco Zeffirelli, quien actualmente gira **Sparrow**, melodrama otocentésico adaptado de **La storia di una capinera** de Giovanni Verga. Con el estilo rimbombante de vieja escandalosa que lo caracteriza (el mismo estilo que lo llevó a pedir la guillotina en Piazza del Popolo para «los corruptos políticos y las mujeres que aborten»), Zeffirelli advierte que su film es una exaltación del amor absoluto e ideal, «contra la vulgaridad del sexo desplegado», y se apresta a perpetrar su promesa de llevar a la pantalla la vida de María Callas, con Anjelica Huston como protagonista. Menos mal que podemos dar noticias menos alarmantes para los amantes de María: en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, la muestra 'A Onor del Falso' exhibe, oh joya preciosa, uno de los collares que la diva portó en **Medea**, junto a una fantástica antología de gemas de imitación realizadas para el cine que



Franco Zeffirelli en Sicilia durante el rodaje de **Sparrow** con el protagonista masculino del film, el actor norteamericano Jonathan Schaech.

ornaron a Vivien Leigh, Bette Davis, Yvonne De Carlo, Lucille Ball... Por su parte la Associazione María Callas, presidida por Bruno Tosi (y cuyo consejo directivo es una suerte de Olimpo canoro: Sutherland, Tebaldi, Simionato, Olivero, Barbieri, Schwarzkopf, Horne, Nillson, Freni y nueve más de este corte), inaugura sus actividades con la muestra del Spazio Olivetti de Piazza San Marco en Venecia, donde se exhiben, junto a cientos de reliquias de la Diva, dos de los diez poemas con los que Pasolini desilusionó a una Callas que portaba el fatum recurrente de enamorarse de homosexuales. Tierna esta historia de amistad entre dos seres juzgados terribles y que, en el fondo, eran dulces, sensibles y en extremo vulnerables. Podría este ser un bello film: Pier Paolo y María, una pareja muy especial.

TV nuestra que estás por los cielos, santificado sea tu budget... Que no se crea que esto es una chacota gratuita: vientos de devoción y misticismo soplan en la todopoderosa pequeña pantalla. Raiuno, Lux de Ettore Bernabei, la Beta Alemana y Tnt de Ted Turner girarán **La Biblia** en veinte episodios. Ya está listo el segundo, con Vittorio Gassman en el rol del padre de Abraham, y Ermanno Olmi debe estar por comenzar el prólogo de la serie, **La Creación**. Un especial televisivo sobre el espectáculo de Gassman **Ulisse e la balena bianca** (libérrima versión de **Moby Dick**) fue emitido por Raiuno en tres partes los días 14, 21 y 28 de mayo en horario estelar. Gassman, quien parece que si no existiera habría que inventarlo, comenzó el 20 de mayo la filmación de cuarenta cantos de **La Divina Comedia**, siempre para una Raiuno que inun-

dará los cielos con ondas celestiales. Lógicamente Sade, el Divino Marqués, poca cabida puede tener en esta cúpula de arcángeles. Y poca gente supo que el Sol de Oro del TTVV, el Festival de Teatro Televisivo realizado por Riccione, fue asignado por sobre ochenta títulos en competencia a **La marquesa de Sade**, texto de Yukio Mishima puesto en escena y llevado al video por... Ingmar Bergman. El viejo diablo sigue activo; su última escenificación en teatro es **El tiempo y el cuarto** de Botho Strauss. ¿Continuará eludiendo el cine?

Y el último apartado de estas notas se ocupará de algunos viejos diablos cuyo cine sigue siempre joven. ¿Quiénes fueron los italianos que brillaron en Cannes? Dino Risi, objeto de una muestra/homenaje, y Alberto Sordi, condecorado con la Legión de Honor. ¿Cuáles fueron las muestras de cine que cobijó el Palazzo delle Esposizioni? del 2 al 17 de mayo, la opera omnia de Federico Fellini, incluidos cortos, cuñas y una selección de comics, amén del documental **Backstage Banca di Roma** de Roberto De Vito y un rosario de laudes en video recitados por (hagamos memoria) Woody Allen, Costa-Gavras, Spike Lee, John Landis, Paul Mazursky, Adrian Lyne, John Frankenheimer, Charlton Heston (!), etc. etc. Si USA aprueba, he aquí la prueba, como diría Susanita... Pudimos, gracias a este ciclo, completar la visión de conjunto de la obra de este artista único, único por su calidad y por su unicidad. Bien diversa, si bien no menos fuerte impresión nos dejó **Orson l'infernale Welles**, oportunidad preciosa de afrontar a un creador del que tanto se habla y

del que tan poco se ve. El material a visionar, del 9 al 28 de julio, resultó de una heterogeneidad abrumadora: la totalidad (restaurada, recobrada o desfigurada: **The magnificent Ambersons**) de sus films concluidos, obras que no firmó (**Journey into fear**, oficialmente de Norman Foster, o **The third man** de Carol Reed, que, si no es de Welles, merece serlo), trailers, rushes de films jamás montados, una selección de sus interpretaciones (inolvidable el rabelesiano sketch **La ricotta** de Pier Paolo Pasolini), entrevistas, radiodramas ilustrados, documentales... Y, sobre todo, un 'capolavoro' poco conocido: **Nella terra di Don Chisciotte**, serie de documentales realizados en 1961 para la RAI. Nueve episodios de media hora cada uno (**Itinerario andaluz, España santa, La feria de San Fermín, El encierro de Pamplona, Las cantinas de Jerez, Sevilla, Feria de abril, Tiempo de flamenco, Roma y Oriente en España**), en los que el Gran Ególata es filmado por -y filma a- su esposa Paola Mori y su pequeña hija Beatrice. El resultado es una suerte de grandioso film casero que celebra esa España soleada, exótica, oscura y sanguinolenta de vinos, frailes y toros que Orson amaba tanto. Un español de cepa seguramente se indignará ante esta visión turisticada en la que se elude a Franco pero no a su mujer «la Colares», mostrada brevemente en uno de los episodios. Haciendo la vista gorda a la orsoniana ceguera política, preferimos voluptuosamente disfrutar el montaje denso y reiterante, las imágenes de César Girón en el ruedo, el desgarrado cantante jondo y, sobre todo, la confe-

sada voluntad de autorretratarse y los excesos de un Welles que, por lo que vimos, no supo jamás lo que es el justo medio. Obras magnas y films desastrosos, H.G. Wells al lado de Bugs Bunny, la estática pesantez del teatro recitado junto al más delirante dinamismo cinematográfico, virtuosismo, pereza, kitsch, genialidad, y detengámonos. En espera de una posible profundización sobre el fenómeno Welles querríamos pedir a nuestros lectores que luchasen por ver dos bellísimos films, el primero dentro del más puro y exquisito clasicismo, el segundo una explosión de inventiva deleitosa, espiritual y sensual: **Chimes at midnight** y **F for fake**. Y ver **Citizen Kane** todas las veces que puedan. Hasta hoy, Welles es este film y la leyenda del creador maldito, que tal vez no inventó pero que avaló gustosamente. Ver su(s) obra(s) es, en nuestra opinión, la mejor manera de comenzar a armar el rompecabezas. ¿O estaremos cayendo de nuevo en la trampa de Orson Welles y buscamos un 'Rosebud' que no aferraremos nunca?

# Móvil Pasional

CUANDO  
EL AMOR  
PUEDE MAS  
QUE  
LA TRAICION



María Rojo y Orlando Urdaneta en *Móvil pasional*, de Mauricio Wallerstein.

ALEXANDRA CARIANI  
Fotos: Rafael Salvatore

Luego de 5 años de "bajo perfil", Mauricio Wallerstein se lanza por novena vez al ruedo cinematográfico nacional con una película donde lo policial no es más que un pretexto para hablar nuevamente de esas obsesiones que le acompañan desde hace tiempo: las relaciones límite, la violencia emocional y el amor como transgresión y destrucción.

En *Móvil Pasional*, sin embargo, el discurso escapa al desbordamiento y truculencia de sus antecesoras más inmediatas -*De Mujer a Mujer* y *Con el Corazón en la Mano*-, adquiriendo un tono más comedido, maduro y reflexivo.

Apoiada en un esmerado guión escrito a cuatro manos entre Wallerstein y David Suárez, en una expresiva fotografía, (Vitelbo Vásquez) que combina eficazmente la estética del cine mexicano de los '40 y el cine "negro", y en un elenco latinoamericano, esta película no sólo se revela como una de las obras más sólidas del director, sino también marca el reencuentro con Orlando Urdaneta, uno de sus ac-

tores favoritos, con quien no trabajaba desde *Macho y Hembra*. Actualmente residiendo en New York, donde enriquece su experiencia actoral y ya ha participado en un film de Brian de Palma, Urdaneta nos sorprende en *Móvil Pasional* con una de las interpretaciones más brillantes de su carrera.

## Los Móviles de una Película Posible

Siguiendo las pistas que condujeron a Mauricio Wallerstein nuevamente a los vericuetos de la pasión amorosa, descubrimos que la película tiene como punto de partida un proyecto frustrado.

La superproducción sobre *Boves el Urogallo* que íbamos a realizar conjuntamente con TV Española-explica Wallerstein- se suspendió temporalmente y eso me hizo "aterrizar". Eso me hizo plantearme una película posible, menos ambiciosa. Por suerte, paralelamente a lo de *Boves* yo había estado trabajando con David en el guión de una historia basada en un caso real, el

gués como él dice (risas). Tenemos un respeto mutuo y un nivel de honestidad. Cuando decidí cambiar todo el final de la película, por ejemplo, se lo comuniqué inmediatamente. Además, David se adapta muy bien a mis obsesiones: lo carnal, la pasión, los pequeños seres, utilizar el cine para plantear esas cosas y situaciones que uno no vive cotidianamente.



Móvil pasional de Mauricio Wallerstein.

de "La Viuda Negra" de Maracay, una ex prostituta casada con un veterano de Viet Nam, que planificó el asesinato de su marido junto a su amante.

- ¿Qué tan apegada está la película al caso real?

- Este caso me llamó la atención y fue en cierto modo el punto de partida del guión, pero no lo investigamos a fondo porque a mí no me interesa la realidad para calcarla sino como referencia. Me gusta lo veraz, no la realidad en sí. Así que la historia de la película es otra.

- Has trabajado con David desde que hicieron *De mujer a mujer*. ¿Cómo se relacionan director y guionista? ¿Qué puntos de coincidencia hay entre ambos?

- Con David yo trabajo muy cómodamente, aunque somos muy distintos. Quizás sea por eso. En el fondo, ni él es tan caótico como parece ni yo soy tan pequeño bur-

*tra desconfianza va cediendo frente a una historia llevada con ritmo sostenido, que no decae, una atmósfera bien lograda y unos personajes creíbles -"rara avis" en el cine vernáculo- que atrapan y seducen.*

- ¿Un drama?, ¿Un policial? ¿Cómo definirías tu película?

- Yo diría que es un *policial pasional*. Como género el policial me gusta mucho y nunca había hecho nada parecido. Además me interesa la figura del policía (Orlando Urdaneta) una figura que en el cine nacional ha sido muy maltratada, muy maniquea y que yo he querido humanizarla, cargarla de contradicciones. En el fondo, sin embargo, lo que mayor peso tiene en la película es el tema del amor.

Tan es así que -a nuestro juicio- todo ese mundillo sórdido de chulos, delincuentes, prostitutas y policías, "empaquetado" en cierta estética de cine negro, es en realidad un marco para hablar de una, de varias historias de amor. Amores trágicos- como bien señala David

## Un Policial Pasional

*La sangrienta escena inicial de Móvil Pasional, mostrándonos con lujo de detalles un brutal asesinato a puñaladas, nos puso en guardia frente a una posible truculencia wallersteiniana. Pero a medida que transcurren las secuencias, nues-*

Elvira Valdéz y Orlando Urdaneta.





Mauricio Wallerstein da instrucciones a Orlando Urdaneta, mientras Vitelbo Vásquez, el director de fotografía, se encarga de la iluminación.

Suárez-, sin miedo ni medida, con un poder aterrador capaz de conducir a la muerte. "Ese tipo de pasión -afirma emocionado el guionista- que sienten los marginales donde los problemas se resuelven si es preciso con el crimen, y no en el sofá del psiquiatra, a la manera burguesa. Es que en este mundo neoliberal y tibio, lo amoroso, lo pasional, es lo más subversivo que hay".

### El Rico Universo de los Perdedores

Yula: - Brito dime una cosa, ¿tú amas a tu mujer?

Brito: - Claro

- ¿Y nunca te ha provocado matarla?

- No

- Entonces no la amas Brito. Si nunca te ha provocado matarla no la amas.

En diálogos como el anterior, entre el detective Yula (Orlando Urdaneta) y su compañero de trabajo, está sostenida **Móvil Pasional**.

Eros y Tánatos rondan la vida de sus personajes: la de María Laya (María Rojo), la ex prostituta que planifica el crimen de su marido junto a su amante Macabí (Miguel An-

gel Martínez); la de Nelly, la prostituta enamorada de Yula, un hombre que en el amor apuesta al fracaso.

- Orlando ¿Qué clase de detective eres tú?

- Mira, un detective muy particular, contradictorio, honesto, implacable, que nunca se ríe y que fuma muchísimo. Para mí ha sido el personaje más difícil, el más complica-



Mauricio Wallerstein y Vitelbo Vásquez durante el rodaje.

El reencuentro de Wallerstein y Urdaneta



distinto y yo me adapto a sus diferentes necesidades. Orlando, por ejemplo, a quien yo considero una especie de "Al Pacino", es un actor de método. Como de librito del Actor's Studio. El tiene que disfrazarse a la hora de construir su personaje, necesita los objetos, el trabajo corporal, descubrir el pasado de ese personaje. María Rojo, que es una de las mejores actrices mexicanas, en cambio, es más técnica. Ella simplemente pregunta en el set

do, el que más energía me ha quitado. El es un húngaro desarraigado, con grandes carencias afectivas, que se especializa en crímenes pasionales y para resolverlos se apoya en una teoría personal: el hecho de que los amantes cómplices siempre se traicionan. Esa teoría, de que el amor no existe, siempre le funciona hasta que se tropieza con el caso de María y Macabí. Ellos le demuestran que el amor es más fuerte que la traición.

Tal como lo explica David Suárez "lo que Yula recibe de estos marginales, que no son buenos ni malos, ni héroes ni villanos, es una lección de amor, una reafirmación de la vida, una muestra de solidaridad entre perdedores. Al final, él mismo se convierte en un perdedor".

## Experiencia Múltiple

Los rodajes suelen ser intrincados. Pero la realización de **Móvil pasional**, coproducida entre Cuba, México y Venezuela a un costo aproximado de 22 millones de bolívares, transcurrió sin tropiezos, en el tiempo previsto, bajo la certera producción local de Tango Bravo. Y aunque Wallerstein confiesa no haberse divertido tanto en el rodaje como otras veces -por los múltiples problemas que atravesaba en ese momento- admite que una de las mayores satisfacciones obtenidas en esta nueva aventura cinematográfica fue el trabajo con los actores.

- Partamos de la base de que yo soy un director de cine que ama a los actores. A mí me encanta que ellos se vuelvan los dueños de la película y que la gente hasta se olvide de mí. Ahora, cada uno es



Miguel Angel Martínez (al centro) en **Móvil pasional**.

qué es lo que yo quiero y resuelve allí mismo perfecto. En el caso de Miguel Angel Martínez el otro actor mexicano, se llega a buenos resultados pero por otras vías.

- ¿Para ti un actor debe ser intuitivo, emocional o intelectual?

- Me he encontrado con todo eso en la vida y he llegado a la conclusión de que el problema es de uno y no de ellos. Es uno como director el que debe entender con quién está trabajando y como llegar al punto deseado. El reto está ahí: hasta dónde se puede responder a las exigencias del actor.

*Wallerstein asegura haber conseguido otra cosa importante en su película: resaltar, también, a los personajes secundarios.*

- Siempre trabajo muy bien a los actores protagónicos, pero el contorno se me escapaba de las manos. Esta vez tuve mucho cuidado en eso y ahí está el estupendo rol de Haydée Balza, como la prostitu-

ta solidaria; Hugo Márquez, excelente en el papel del gitano húngaro; Brito, el policía compañero de trabajo de Yula.

- *La única que luce un poco débil es la actriz cubana Elvira Valdez...*

- Sí, algunas personas me lo han comentado. Ahora, a los hombres les gusta mucho. Como encuentro, digo, como animalidad.

- *Finalmente, Mauricio ¿Crees que Móvil Pasional repetirá el éxito comercial de tus películas anteriores?*

- El cine es impredecible. Mis películas son muy personales -no me gusta utilizar ese término chocante que es "película de autor"-, pero en general están bien hechas. No soy un cineasta bien visto por el establishment cultural e intelectual. En cambio, el público siempre ha respondido bien. Y a mí lo que me hace feliz es ver una sala llena. Eso me excita. Yo soy un vanidoso del éxito de público.

ALBERTO VALERO

## Guerra Franco- Estadounidense

Como si no bastase el hecho de que la mitad de los films británicos de 1990 fueron sólo a medias británicos, pues se trataba de coproducciones con los Estados Unidos, y de que una sola película de Sylvester Stallone genera mayores dividendos en una semana de exhibición en París que todos los estrenos franceses durante un año entero en el Norte, se incrementa ahora el fenómeno de los *remakes*, o segundas versiones de obras consagradas.

Y como para corroborar la frase de Cervantes de que nunca segundas partes fueron buenas, asistimos a una sucesión de churros de interés nulo, como las copias desvaídas de *Sin Aliento* de Godard o *Perfume de Mujer* de Dino Risi, cuyo origen según Manohla Dargis, crítico del *New York Village Voice*, debe buscarse en la homogeneización creciente del cine hollywoodense.

Es, por supuesto, un procedimiento casi tan antiguo como el Séptimo Arte, ya que artistas como Julien Duvivier rehicieron sus propias creaciones como *Carnet de Bal* de 1937 para las productoras de California, y un clásico como *Le Jour se Leve* de Carné pasó a llamarse *The Long Night*, dirigida por Anatole Litvak, con Henry Fonda en reemplazo de Jean Gabin.

Pero cuando Paul Mazursky reprodujo *Boudu sauve des eaux* de Renoir con *Down and Put in Beverly Hills*, en el 86, y *Three men and a Baby* de Leonard Nimoy obtuvo una taquilla de 250 millones de dólares -ambas bajo el emblema Disney- comenzó una carrera



Foto superior, Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg en *Sin Aliento*, de Jean-Luc Godard. Abajo, Valerie Kaprisky y Richard Gere en el remake de Jim McBride.



## Una Reliquia del gordo Hardy

**L**una de Miel en Bancarrota sería el título de un film desconocido de Oliver Hardy, que estuvo extraviado durante medio siglo y ha sido donado a la cinemateca de Amsterdam por un coleccionista anónimo.

La comedia de 20 minutos presenta al inolvidable gordo sin su carnal Laurel, como propietario de un autobús londinense convertido en restaurant.

La veneración de los holandeses por la divertida pareja quedó de manifiesto con la conmemoración, en 1992, del centenario de Oliver, y resulta justamente recompensada con esta película que se constituyó en atracción principal de la convención europea sobre Laurel y Hardy, que sesionó en Amsterdam en mayo de este año.

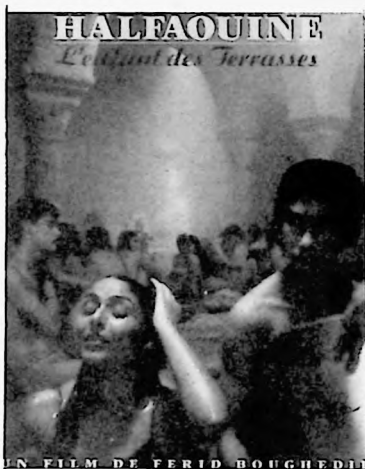
alocada para repetir una fórmula en que el director es innecesario, mientras las películas salen de los estudios como las roscas del aceite hirviendo en los supermercados.

En Francia, bajo los socialistas y ahora con el gobierno de derecha, ha privado la consigna de evitar a la industria fílmica la suerte lamentable del cine inglés y, mediante subsidios y estímulos a los realizadores, se intenta conservar el toque nacional de las producciones.

Con lo cual ha venido un nuevo problema a sumarse a la delicada agenda de asuntos litigiosos que oponen a las Comunidades Europeas y los Estados Unidos, de agudeza similar a la defensa de la siderurgia o la actividad agropecuaria.

Un tema que seguiremos con atención.

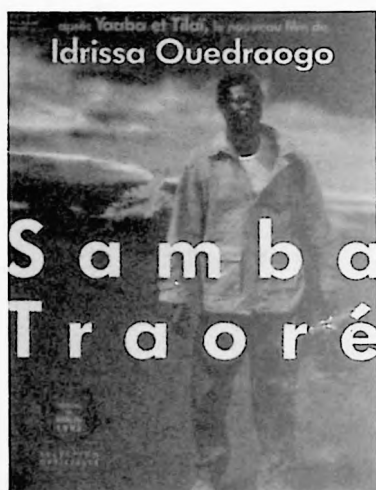
Laurel y Hardy



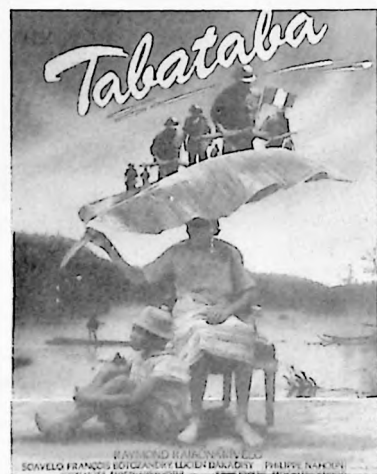
## Carteles Africanos

**B**ajo el patrocinio de la empresa petrolera italiana AGIP, un centro cultural de Roma publica la primera colección de carteles publicitarios de películas africanas.

Algunos de ellos revelan una alta calidad artística, si bien habrá que aguardar cierto tiempo antes de que alcancen el nivel de países como Polonia, cuya escuela afichista se desarrolló esplendorosamente a partir de la Segunda Guerra e influyó de forma notable en creadores del mundo entero; venezolanos entre ellos.



Destacan en la serie los trabajos dedicados a películas de Sembene Ousmane, Souleymane Cisse e Idrissa Ouedraogo, y obras sugerentes por su erotismo como los del tunecino Ferid Boughedir y los dibujos animados de Henri Duparc.



## Homenaje a Simenon

**T**out Simenon es el título de la exhibición montada por la ciudad de Lieja para honrar a quien es, quizás, el belga más conocido en el mundo entero, de quien se han vendido 500 millones de ejemplares (sólo la Biblia y Lenin lo sobrepasan) y cuyas 76 aventuras del inspector Maigret y 117 novelas han sido traducidas a 55 idiomas y adaptadas para 56 películas y 279 teleseries.

Los comentaristas la consideran, también, la reconciliación de Lieja con Simenon, con el cual mantuvo una relación más bien desagradable, especialmente tras la aparición del primer tomo de sus memorias, que originó numerosos juicios por libelo e hicieron desistir al novelista de escribir la continuación.

Simenon fué un personaje dionisiaco y es así que uno de los pabellones de la exposición organizada por Adelin Guyot y Jeannot Kupper está consagrada a una pequeña selección de las diez mil damas con las que, presuntamente, tuvo relaciones amorosas...

Otras crean el camerino de Josephine Baker, amante de Simenon en 1927 («la única dueña de un culo que ríe», según su descripción), que exhala el perfume de Guerlain de la vedette; la oficina de Maigret en el Quai des Orfèvres; una habitación sombría de un hotel de paso donde una rubia desnuda yace muerta sobre la cama; o el salón de la morgue en que los órganos de un cadáver disimulado bajo una sábana sanguinolenta, flotan en una botella con formol...



Los diversos rostros del inspector Maigret.

Observador observado: Simenon recibe el homenaje de la ciudad de Lieja.



## Eurodisney en Crisis

**U**n año ha bastado para desinflar el proyecto multimillonario de Eurodisney, al este de París, obligando a los inversionistas a introducir medidas de emergencia para que la catástrofe no alcance dimensiones aún peores.

La compañía ha anunciado pérdidas que rebasan los 500 millones de francos en el primer trimestre, mientras las acciones que se negociaban en 160 francos en abril de 1992 se cotizan hoy, apenas, a 59.5 francos en la Bolsa parisina.

Eurodisney había registrado ya un déficit de mil millones de fran-

cos en su semestre inicial de actividades y, para completar el sombrío panorama, se resignaba a un verano de bajos ingresos, que lo forzarán a revisar los planes de expansión que aspiraban aprovechar una afluencia multitudinaria del público europeo.

Mientras tanto, los corredores de bienes raíces han reaccionado con irritación a la venta de un centenar de apartamentos que Eurodisney poseía en los suburbios de la capital, para alojar a los empleados del parque, por la mitad de su valor...

Es, quizás, el fiasco más rotundo de esa gigantesca maquinaria que Walt Disney edificó a partir de los años 30 sobre las morisquetas del ratón Mickey, hasta devenir un monstruoso conglomerado industrial.

Un fracaso que se explica, en primer lugar, por las circunstancias financieras inciertas que afectan al planeta y que en Europa se traducen en tasas de desempleo hasta del 20%, como en España, y drásticas políticas de ajuste en las principales economías industrializadas.

Es verdad que más de tres millones de visitantes han venido a Eurodisney desde la inauguración, pero nunca estuvieron los ciudadanos del Viejo Continente inclinados a gastar alegremente, y mucho menos ahora cuando la recesión económica impone severas limitaciones a su nivel de vida.

Dos autores de la revista **Cross-border**, identificados como disneyófilos furibundos, han escarbado con rigurosidad científica hasta descubrir las razones sociológicas y políticas del descalabro.

¿Cómo podrían -se preguntan- generar la alegría total que subyace

en la idea misma de Disneyworld esos muchachos franceses a quienes la indiosincracia condiciona exactamente a la antipatía, si por añadidura la contratación se explica por el chance de pagarles salarios inferiores?

La fórmula nortea de sueldos bajos y trabajo duro con funcionarios que deben laborar a la par de los subordinados no funciona en Francia y, en consecuencia, el reclutamiento de personas marginales, ajenas al perfil del visitante, resta al parque el aire familiar que debería privar, según la filosofía de la galaxia Disney.

Pero, como afirman los autores, la pifia fundamental es la incapacidad para reconocer que la fórmula de éxito de Disneyworld está vinculada a la cultura estadounidense y que ésta no puede florecer en Europa, a no ser indirectamente.

Acostumbrado a sus parques tradicionales, donde el weekend es sinónimo de descanso y tranquilidad, el europeo halla chocante el atosigamiento publicitario, verdadero lavado cerebral que le obliga a sentirse feliz y de los rostros resplandecientes de dicha de los siete enanos que le persiguen hasta la intimidad del inodoro.

La limpieza absoluta que exhala el «american way of life» equivale a la esterilidad para la clientela del Eurodisney, de hábitos higiénicos menos compulsivos (como descubre de inmediato un turista en el Metro parisino), y la paz que en Miami garantiza una horda de vigilantes con walkie-talkies luce amenazante del otro lado del océano.

Y, en fin de cuentas, ¿por qué habría de someterse el obrero de Renault o el campesino del Languedoc a la ley seca que resguarda la seguridad, la moralidad y la pulcritud en los dominios de Blancanieves?

Estamos, pues, ante un fracaso que, para hablar francamente, reconforta. Porque viene a confirmar los vaticinios que muchas voces formularon cuando el parque de atracciones abrió las puertas, en abril de 1992, y todo parecía anunciar que la tradición cultural de Europa quedaría avasallada por la mediocridad del pato Donald.

Windhoek, julio 93.

# Premios CONAC de Fotografía

## Luis Felipe Toro 1992

GABRIEL A. ATAYDE M.

**A**proximaciones es el título de la muestra fotográfica organizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas, en la que se exponen los trabajos ganadores del Premio CONAC de Fotografía Luis Felipe Toro, en su décima segunda edición.

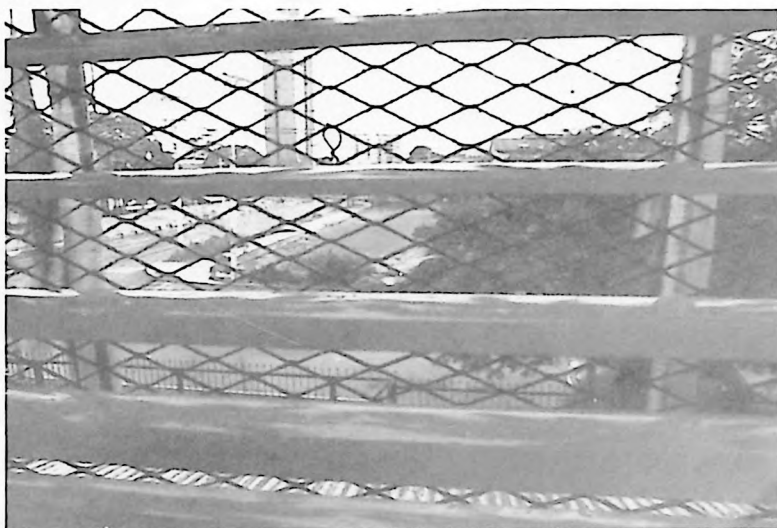
En esta exposición nos encontramos ante un grupo integrado por tres series de fotografías que abordan el concepto de este arte desde diferentes perspectivas, trabajándolo con una óptica particular fundamentada en lo esencial de las diversas tendencias que siguen.

El jurado calificador integrado por Juan Carlos Oropeza, Luis E. Brito y Edgar Moreno, ha realizado una premiación en la que prevalece la amplitud de criterios. Esta característica se ha venido reforzando a lo largo de los doce años de actividad del Luis Felipe Toro y que le ha permitido otorgar un reconocimiento a obras que entre sí guardan una relación disímil.

Aproximaciones cuenta con fotografías que recurren a la técnica del reportaje (serie **Olvidados en el Confín**). También muestra imágenes en las que lo connotativo adquiere relevancia para «hablarnos» de los pequeños mundos que se desarrollan en nuestra cultura (serie **La Ciudad en Seis Ruedas**), y nos coloca ante la reflexión fotográfica (serie **Fotosecuencias**).

Los autores galardonados fueron Antolín Sánchez, Wilson Prada y Gustavo Acevedo, quienes respectivamente obtuvieron la primera, segunda y tercera mención.

Gustavo Acevedo presentó la serie **Olvidados en el Confín**, un reportaje realizado en la Aldea de los Indios Bari de la Sierra de Perijá en el estado Zulia.



Antolín Sánchez, Domingo en ciudad ajena. Fotosecuencia 1, Foto 1.



Antolín Sánchez, Domingo en ciudad ajena. Fotosecuencia 1, Foto 2.

Esta serie, conformada por diez fotografías, ofrece una visión del medio en que viven los Bari, dominada por la objetividad y la transparencia.

El tema que se desarrolla está bien logrado estéticamente hablando. Las imágenes evidencian un alto valor plástico, son atractivas a la vista, pero el tratamiento no deja de ser frío y distante.



Antolín Sánchez, Domingo en ciudad ajena. Fotosecuencia 1, Foto 3.



Antolín Sánchez, Domingo en ciudad ajena. Fotosecuencia 1, Foto 4.

**Olivados en el Confín**, muestra a los Bari como seres lejanos, anónimos, que parecieran carecer de rostro y personalidad. En varias fotografías aparecen de espaldas, como escondidos. No se ven como individuos, sino como un grupo homogéneo.

El fotógrafo logró adentrarse en la cotidianidad de esa cultura pero no se involucró con ella, no la interpretó. Su registro no es sugerente, no logra saltar la diferencia de culturas.

**Olivados en el Confín** es un trabajo que representa denotativamente el entorno de una cultura, dándonos una referencia visualmente atractiva, pero conformista en lo referente a posibilidades expresivas.

La serie **La Ciudad en Seis Ruedas** de Wilson Prada es una interesante muestra que recoge imágenes de un fenómeno llamado por el autor «la cultura del transporte urbano». Las fotografías de Prada desarrollan una especie de «ensayo» haciendo uso de un tipo de simbolología claro y directo. La lectura de su contenido es de rápida interpretación y sigue una sola línea de sentido. Su intención es la de mostrarnos la visión de un conjunto formado por el mundo de los conductores, partiendo de la descripción de uno de ellos. «Cupido», como popularmente se conoce, es un curioso personaje que vive rodeado de barroquismos y frases grotescas. Seguramente, en el fondo, es un ser solitario que trata de darle un poco de calidez a la unidad en donde transcurren gran parte de la mayoría de sus días.

Esta serie de fotografías tienen una cualidad descriptivo-narrativa que permite el tratamiento de un



Wilson Prada, La ciudad de seis ruedas. Foto 1.



Wilson Prada, La ciudad de seis ruedas. Foto 2.



Wilson Prada, La ciudad de seis ruedas. Foto 3.



Wilson Prada, La ciudad de seis ruedas. Foto 4.

tema como éste sin caer en redundancias.

Aunque los recursos expresivos usados por Prada en *La Ciudad en Seis Ruedas* corresponden a un tipo de elementos que le confieren un cierto valor e interés a esta muestra.

La serie *Fotosecuencias* de Antolín Sánchez es la más ambiciosa de esta exposición. Su planteamiento establece una búsqueda que va más allá de un resultado expresivo.

Este fotógrafo trata de lograr imágenes que superen toda barrera comunicacional, centrándose en la representación de estados emocionales.

Partiendo de fotografías que poseen un significado en sí mismas, propone la combinación ordenada de éstas, para según él, obtener un resultado que no es otra cosa que el producto de esa unión. Verbal-



Gustavo Acevedo, **Olvidados en el confín.**  
Foto 1.



Gustavo Acevedo, **Olvidados en el confín.**  
Foto 2.



Gustavo Acevedo, **Olvidados en el confín.**  
Foto 3.



Gustavo Acevedo, **Olvidados en el confín.** Foto 4.

mente planteado lo anterior resulta interesante, pero al ser llevado a la práctica por Sanchez pareciera demostrar algo diferente. En realidad la asociación resulta poco probable, ya que los códigos utilizados son evidentemente muy personales. Por otra parte, en este tipo de «fotosecuencias» el espectador termina atado a una condición espacio temporal que es ajena al lenguaje de la fotografía, ya que en las imágenes fotográficas la lectura se produce en un punto en el espacio y en el tiempo que dice todo lo que tiene que decir de una vez sin necesitar de la ayuda de planos complementarios, lo cual parece estar más bien relacionado con el lenguaje cinematográfico.

## FOTO DE GUERRA: Cuando la cámara no roba más alma que la del fotógrafo

### LOS RIESGOS DEL PERIODISMO

NICOLA ROCCO

"Recordar en todo momento que el periodista no es el eje de nada sino el eco de todo"

"Vales lo que tu última foto"

**E**stas frases forman parte de un conjunto de reglas sagradas que acompañan donde quiera que estén a los fotoperiodistas. No son reglas escritas por nadie sino vividas por todos en carne propia, porque cuando las personas toman un periódico o una revista en donde reseñen cualquier conflicto mundial y puedan, al mismo tiempo que leen, observar imágenes que capturan el dolor, la muerte y la desolación, es gracias a los fotógrafos de guerra que están ahí al lado de todos esos horrores.

¿Son los fotógrafos seres arrancados de un cuento de Edgar A. Poe? Acaso disfrutaban fotografiando las desgracias de otros con el fin único de obtener un Pulitzer, son acaso tan fríos como sus cámaras. Nada más alejado de la realidad, aunque si hay que admitir una cosa: son personas especiales.

A esta conclusión no llego por simple albedrío, basta hablar con ellos y darse cuenta que son por encima de todo unos seres humanos y que una imagen para ellos no vale una vida, en ningún momento.

Pero como en todas las cosas e historias, hay buenos y malos, profesionales y mercenarios...

Abdolreza Deghati (Manoocher para sus compañeros y quienes trataron de censurarle) nacido en Irán. Ha estado presente en la guerra de Iran-Irak (5 años), Somalia, Guerra del Golfo y por último en Sarajevo en el mes de agosto.



Abdolreza Deghati (Manoocher). Foto: Nicola Rocco

**Nicola Rocco:** Se le da un mayor respeto y consideración hoy en día al trabajo del fotógrafo?

**Deghati:** Hay ahora menos respeto y consideración. Los militares que antes nos ayudaban ahora quieren más control, más censura.

- Tengo entendido que fue la censura y la presión con cárcel de tu país la que te hizo optar por el seudónimo de Manoocher, pero tenías una ventaja, por ser nativo sabías a dónde ir y cómo movilizarte.

**Deghati:** Sí, sabía llegar a ciertos lugares más rápido que otros fotógrafos, además tuve 5 años en esta guerra y eso te permite conocer a mucha gente.

- ¿Entre todas esas personas que conocistes a lo largo de todos estos años entre fotógrafos, supiste de algún mercenario de la fotografía?

**Deghati:** Conocí, tanto en Iran como en otros lugares, gente que llegaba como fotógrafo que sólo pensaba en ellos mismos; algo que va en contra de nuestros principios porque el fotógrafo periodista va al frente de guerra por razones humanas, no detrás del metálico o algún premio.

**Javier Bauluz:** Así es, me acuerdo estando en los funerales en Sarajevo, habían unos fotógrafos, que lo que provocaba era estrellarles la cámara en la cabeza y luego tirarlos dentro de la tumba. Parecen buitres.

Quien interviene es Javier Bauluz, asturiano, fotógrafo Freelance que dió sus primeros pasos en Londres en unos disturbios. De ahí pasó a lugares de más acción: Palestina, Chile, Nicaragua, El Salvador, y por último en Sarajevo en los meses de Diciembre y enero.

que le metían el lente en la cara para hacerle *close-ups* hay que respetar.

- Para estos mercenarios su principal intención es hacer dinero y ser publicados a costa de todo. Aunque no olvidemos que realmente es importante ser publicado, para así completar el mensaje: «esto es lo que sucede». Pero son los editores



Javier Bauluz. Foto: Nicola Rocco

Todos estos escenarios los recogió en un libro llamado **Sombras de la Guerra**

- Javier, te refieres a que hay fotografías que no consideran a las personas al momento de fotografiarlas, sin importarles la reacción que puedan tener (al escribir esto, días antes mientras el ataque norteamericano en Somalia, los civiles mataron a 3 fotógrafos y un camarógrafo en represalia al ataque sufrido).

J.B.: Yo he dejado de hacer fotos cuando creo que mi presencia es excesiva para lo que pueden soportar.

Deghati: Bueno, eso depende de cómo actúes, hay que buscar integrarse, hay que dejar el sentimiento de que uno está allí por su sufrimiento y no por tomar fotos. Esto debe sentirse, es como te muevas y saques la cámara, la gente entiende. Yo ví a muchos fotógrafos

los que tienen la última palabra. Puede ser que este tipo de fotografía exista por culpa de ellos. La receptividad al momento de comprar material gráfico, cuáles son las exigencias, qué es lo preferido. Colocan al fotógrafo entre la espada y la pared? olvidando que arriesgan sus vidas.

Deghati: No, no hay consideración alguna. A mí me pasó una vez, rechazaron una foto que casi me cuesta la vida, deseaba que fuera publicada. Trataba sobre un niño muerto que venía siguiendo desde antes que fuera víctima de la guerra. No fueron publicadas y en su lugar metieron unas de las reina de Inglaterra. Eso no me gustó.

- Cuando uno está en el campo de batalla surge una relación fotógrafo-soldado (no los de alto rango). ¿Llegaste a tener este tipo de relación con algún batallón en especial?

Deghati: Sí, yo también, por ejemplo seguí a un grupo de niños combatientes en Iran; eran 150 jóvenes yo viví con ellos días antes de que marcharan al frente de donde nunca volvieron. El problema no son estos hombres iguales a uno. El problema son los dirigentes, son ellos los que nos «joden». El soldado común siempre me ayudó, me dió su comida, su agua que no hay en el desierto, me ayudó a escapar de peligros, surge realmente una relación humana. Las trabas vienen de arriba.

- En los alzamientos civiles y militares acaecidos en nuestro país presenciamos imágenes desagradables, que causan un dolor agudo en muchos casos, por encima de esto prevaleció el instinto de captar la imagen, de hacer la foto. Luego cuando ya han pasado las cosas, hay situaciones que se activan dentro de uno, imágenes que han quedado en nuestras cabezas y que siempre viviremos con ellas, es como si en nuestra mente el horror estimulara como la luz a la película fotográfica de los recuerdos y es entonces cuando uno no puede evitar sentirse mal, y sucede que lloramos. ¿Te ha sucedido esto, tomar la foto para llorar después?

En Manoocher se ve ese horror que queda grabado en la piel. Piensa antes de responder, parece que esperara que sus recuerdos se disiparan antes de emitir palabra:

Deghati: Siempre, para poder hacer tu trabajo con tantos sentimientos que te embargan debes aprender a controlarte. Llora después, pero han habido ocasiones en que ni siquiera tomo la foto, de

la cámara y trato de apoyar en lo que pueda o a quien pueda. La foto es importante, pero la vida lo es aún más.

*Para la intervención de Manoocher se acerca Carlos Rivodó. Rivodó es lo que muchos llamarían un temerario, otros lo han llamado con diferentes sinónimos, lo que si es comprobable son sus 18 años saltando de África del Norte, a Centro América, de allí al África del Sur, y ahora en una especie de reposo del guerrero en Caracas.*

*- Carlos cómo te sentistes como corresponsal de guerra que eres al estar cubriendo un conflicto en tu país. (Se acaricia su frondosa barba casi ya blanca).*

**Carlos Rivodó:** Mira, el problema de trabajar en el país de uno es que te duele mucho. Yo siempre me he involucrado en donde he estado porque uno no puede ser insensible a determinadas cosas, uno ve matarse a la gente y eso te afecta y mucho más en tu país.

*Hacemos una pausa. Rivodó los conoce, hablan de sus guerras, de cómo hicistes, conoces a fulano, es un coloquio de fotógrafos, un lenguaje especial. Los oigo hablar de cámaras y aprovecho para intervenir.*

*- ¿Manoocher que prefieres B/N o color?*

**Deghati:** Yo no tengo preferencia por el b/n, se que las fotos son más dramáticas pero el color es la realidad, si una foto color puede expresar como una b/n tiene más valor porque es natural, el b/n no es natural, es otra cosa.

*Otra cosa es lo que opina Javier Bauluz.*



Javier Bauluz. Nablus, Cisjordania. 1988.

Javier Bauluz. La Libertad, El Salvador, 1989.



**J.B.:** - Por mí sólo haría b/n, lo que pasa es que las revistas te exigen el «colorin».

*El desempate a manos de Carlos Rivodó*

**C.R.:** ... las dos, hay cosas que deben ser en color y otras en b/n.

*- Cuál de todas (las guerras) ha sido la más rica en imágenes.*

*Todos comienzan a hacer memoria, y emiten juicios como tratando de llegar a un veredicto unánime. Sólo J.B. habla.*

ro, pero este debe ser bueno sino puede ser lo peor. Cargar una mala compañía termina fatal. A veces vas con más de uno.

- *Carlos, está de acuerdo con el dicho más vale sólo que mal acompañado.*

**C.R.:** Y más, yo he estado con otros corresponsales y todos somos independientes. Uno no puede en este tipo de situaciones permitir que otros dependan de tí, es una responsabilidad que yo no quiero asumir a menos que las circunstancias me obliguen. Uno se mueve sólo, es autosuficiente..... Además *el hecho mismo de ser free-lance te obliga a eso que llaman exclusividad*. Lo más seguro, en un caso de alto peligro y que alguien dependa de tí, es que ambos mueran.

*Esto de los free-lance es bastante peculiar, ir a donde nadie los llama, comerciar, buscar la exclusividad.*

- *Deghati está cubierto por la AFP y tu Javier al igual que Rivodó eres free-lance. ¿Cuál es la diferencia principal?*

**J.B.:** Que Deghati tiene unas obligaciones y responsabilidades más concretas, en cambio yo hago lo que quiera.

- *Por ser free-lance, sales sólo, en busca de la exclusividad.*

**J.B.:** Sí, muchas, aunque a veces por falta de un buen compañero.

- *Y ante las exigencias editoriales.*

**J.B.:** Yo no tengo ese problema, porque no trabajo para nadie, pero sí por lo del colorín. A menos que la b/n sea un Pulitzer prefieren diapositivas de color.

- *Para comercializar cómo se procede Carlos?*

**C.R.:** En términos generales yo me conduje de la siguiente manera: Me hice de un dossier y se lo mostré a varias agencias y de palabra se comprometían a comprar lo que

yo les enviara. Así lo hice con Gamma y AP; otras veces vendían mi material directamente a las agencias que operan en donde hay conflictos.

**J.B.:** Yo por ejemplo tenía el compromiso con la revista **Paris-Match** de enviar el material sobre la navidad en Sarajevo. Mi meta era tratar de sacar esos rollos de Sarajevo a como diera lugar, era muy problemático. Luego de haber conseguido las fotos y logrado sacarlas se quedaron tirados 3 días en una mesa y me «cagaron» la historia.

**Deghati:** Yo a donde voy, tengo mi transmisor, mi teléfono satélite y un laboratorio portátil. Tomo mis fotos, las revelo y envío lo más rápido posible. La competencia entre las agencias es esto, quien logre enviar más rápido.

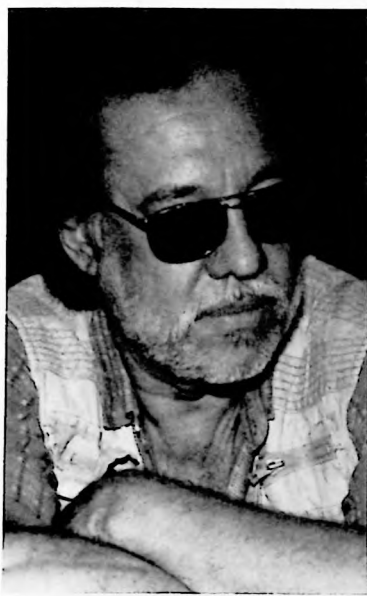
*En esta larga carrera por obtener fotos, la vida se arriesga más de la cuenta. Javier; es esto de alguna manera premiado, es decir valen más sus fotos por ser fotos de guerra.*

*Javier parece tener siempre listo el obturador de su mente; encuadra sus ideas rápidamente y sin perder momento dispara:*

**J.B.:** Esto no influye para nada en el precio de la foto que ya es poco.

**Deghati:** A mi no me influye porque tengo salario.

- *Esa exclusividad te ha dado una foto famosa Rivodó.*



Carlos Rivodó. Foto: José Ramón Hernández

**J.B.:** Para mí, Israel, estuve 5 meses, es bastante fotogénico; Sarajevo es muy difícil ya que podían estar bombardeando una ciudad y tu estar en otra.

Aunque es mejor así.

- *Te fué complicado moverte en Sarajevo?*

**J.B.:** Sí, por no saber en donde sucedían las cosas.

- *Ventaja que tuvo Manoocher en Iran y Rivodó aquí en Venezuela. Lo lógico sería en una guerra, por ejemplo Manoocher y tu trabajan juntos, así aprovechan a Deghati por ser nativo. Esto de agruparse se estiló, andar en parejas.*

**J.B.:** Normalmente, en situaciones gordas te buscas un compañe-

**C.R.:** No. Porque todas mis fotos se venden bien. Claro que siempre he querido un Pulitzer.

*Por algún tipo de asociación mística, la palabra Pulitzer me lleva a pensar en dos grandes fotógrafos. Henri Cartier Bresson y Robert Capa. Cada uno con un estilo diferente. Ambos de la agencia Magnum. Ambos fotógrafos de conflictos, aunque en esto destacó mucho más Capa.*

- Javier te inspiras en alguno de ellos?

**J.B.:** Bueno. Yo comencé totalmente autodidacta, después de muchos años me enteré que yo estaba aplicando los mismos principios que Robert Capa «Hay que estar lo suficientemente cerca para lograr una buena foto» y de Cartier Bresson en lo que refiere al «Instante preciso».

- Y Carlos Rivodó con quién está?

**C.R.:** Para mí Robert Capa; tienes que estar lo suficientemente

Carlos Rivodó. Rivas, Nicaragua, 1979



Carlos Rivodó. *Lisiados de guerra*. Nicaragua, 1987.

cerca para lograr fotos de guerra. El estilo de Bresson es más artístico, sirve para otra nota. Debe ser que yo no me siento artista yo soy más bien un cronista histórico. Hay que estar cerquita.

- *Ya sea el principio de Bresson y de Capa el fotógrafo debe poseer cualidades especiales, y mucha valentía aunque no está exento de sentir miedo. ¿En todas las guerras en que han estado en cuál han sentido miedo?*

*Nombrarles la palabra miedo los obliga a meditar, parece que no supieran como es, o lo han borrado de su mente después de sentirla hasta el hábito, el miedo puede acompañarlos pero no mostrarles el camino.*

**J.B.:** En esta última, en Bosnia.

- *Aún teniendo la experiencia de las otras?*

**J.B.:** Definitivamente, en Bosnia estás todo el día «cagao» porque las balas y los bombazos son todos iguales, lo que varía es el tiempo de exposición que allá en Bosnia son las 24 horas.

**Deghati:** Para mí también Sarajevo. Porque es una guerra para todo el mundo.

- *La pasaron muy mal con los francotiradores? Bauluz y Deghati - Todos los días.*

**C.R.:** A mí honestamente no me da miedo, no es por dármeles de Superman. Puesto que si he sentido miedo en mi vida.

*personas normalmente pierden la vida, por desconocer el oficio de corresponsal de guerra y o tras veces causan las muertes de otros.*

*- ¿Alguno se ha topado en el camino con esta clase de fotógrafos?*

**Deghati:** No muchos, pero si los hay. Una vez me llegó un tonto, no se si llamarlo así o no, pero si

*- ¿Dime cuándo?*

**C.R.:** La vez que me hundí en un barco, pensé que iba a morir, fué en una lancha donde estaba pescando, pero en la guerra todavía no he sentido miedo ni les he sentido miedo a los tiros y te digo algo y lo retengo; el día en que sienta miedo no lo hago más porque toda la gente que he visto con miedo en la guerra se muere. Y es que a ti no te da tiempo a sentir miedo pana, si uno siente miedo se muere. Hay dos cosas que se pegan y sobre todo en la guerra: El miedo y el heroísmo. Esa vaina se contagia.

*- ¿Heridas las ha sufrido alguno?*

**Deghati:** Me he desmayado por impacto de bombas, por lo demás muchos golpes de culatas.

**J.B.:** Hasta ahora nada. Yo digo que tengo un Angel de la Guardia que tiene tres metros de ala.

**C.R.:** Yo me he caído de un avión, me han disparado estando en un helicóptero, con el comandante Calderón en Nicaragua. Caí en 5 emboscadas en Nicaragua y una en Africa y a mí ni un rasguño, hasta las cámaras las perdí durante 15 días y luego las encontré.

*- ¿Entonces cuantos metros de Ala tiene tu Angel de la Guardia?*

**C.R.:** Yo no soy religioso pero si existen los espíritus, debe ser el de mi madre.

*- Hablando de peligros. Existe, uno imprevisible, sólo en el momento. Son fotógrafos, o los que se hacen llamar así sin serlos. Estas*



Javier Bauluz. Belén, Cisjordania, 1988.

carente de experiencia; tuve que arriesgar mi vida para sacarlo de una situación. Hubo otro que en la noche estando con los soldados comenzó a tomar fotos con flash; de allí empezaron a darnos duro ya que por su acción fueron heridos varios militares. Menos mal que ningún muerto.

*- ¿Javier, que piensas al respecto?*

**J.B.:** Bueno hay dos tipos: El que nunca ha estado en una guerra pero tiene cabeza para aprender y están los otros que parecen marcianos y que creen ser invisibles por portar una cámara.

*- ¿Y tu crees Rivodó que el portar una cámara basta, no requiere de algo más?*

**C.R.:** Requiere de muchas cosas, especialmente de actitud y aptitud, porque los fotógrafos somos unas personas mágicas. Los corresponsales somos unos carajos especiales.

*- Es también especial la visión ante la muerte (cuando hago esta pregunta, espero con especial interés la respuesta de Rivodó; antes de hacer esta entrevista me topé con él en los Magallanes el 28 de noviembre. Su acción entre los tanques y su manera de desenvolverse en las situaciones de esos días me mostró a un tipo con mucho control y veteranía. ¿Te preocupa la muerte Rivodó?*

**C.R.:** A mi la muerte no me interesa, si a mí me matan yo pienso que debe ser como un interruptor, se te apagó la luz y chao. Terrible debe ser quedar lisiado a eso si le tengo miedo. Yo ví 10.000 negros sin piernas en el Africa. Las minas Glaymor acabaron con ellas. Si he de morir que sea como Robert Capa es la mejor manera de morir.

- *¿En cuál guerra sienten que arriesgaron demasiado para obtener una foto?*

**J.B.:** En las trincheras de 1ra. fila en Sarajevo y lo peor es que puedes arriesgar y no obtener ninguna foto.

**Deghati:** Mi mayor riesgo fué estar 5 años en la guerra Iran-Irak donde disparaban armas poderosas.

*Los riesgos a los que se someten y todas las cosas que viven, situaciones al principio ajenas a ellos pero, con el tiempo pasan a ser de su interés. Mantener esta posición de observador es difícil.*

- *¿En alguna oportunidad han sentido ganas de tomar un arma?*

**J.B.:** Por ganas, muchas veces pero entonces piensas que es me-

or que haya una imagen de lo que está pasando

**Deghati:** Si, te dan ganas de tomar un arma cuando ves que matan a un niño de un balazo en la cabeza, pero al final piensas que tu imagen dará más frutos que si mataras a alguien.

**C.R.:** Lo que me ha impresionado fuertemente fue la quema de



Carlos Rivodó. Fidel Castro y Jesse Jackson



Carlos Rivodó. Angola, 1988.

cadáveres en las calles de Nicaragua y lo que más me desarma es el cadáver de un niño. Ver los niños morirse y verlos pelear es duro, pero no tomo las armas, eso me enredaría todo.

- *Una historia qué me diga qué ha sido la guerra para Uds.*

*Se ponen a pensar, debe haber miles de imágenes como la de los álbumes familiares, porque cuando se comparte el dolor de otros, se viven cosas inusuales, son cosas que pasan a ser parte de uno, anécdotas, una frase, un chiste, una foto...*

**J.B.:** Estaba en un cementerio de Sarajevo en un entierro, uno de tantos que hay diariamente. De pronto siento que me estaban mi-

**C.R.:** A mi no me interesa la burocracia, ni ser jefe de nada, yo quiero ser yo, soy yo el problema. La existencia es muy chiquita y yo quiero hacer todo lo posible por hacer, tengo 50 años y aún no puedo parar porque cuando menos lo esperas ya eres un viejo decrépito y no tienes vida que recordar, no has hecho nada.

- *A veces al recordar la vida que se ha llevado, tanto dolor, angustia, injusticias vistas y vividas puede hacernos perder la cordura. Han necesitado ayuda psicológica.*

**J.B.:** Yo ese peligro lo tengo claro, trato de administrar mis vacaciones y mis tiempos libres de jaleos. Pero si hay compañeros que recurren a este tipo de ayudas.

**Deghati:** Yo no le creo a los psicólogos, pero sí he sentido la necesidad de exprimirme la presión que tengo dentro por las escenas de guerra. Esto lo logro con mis amigos, con mi familia. Son los mejores psicólogos.

- *¿Alguno es casado?.*

**J.B.:** No, no casado.

**Deghati:** Sí, con dos hijas: 10 y 4 años.

**C.R.:** Tres (3) veces.

- *¿Te gustan los riesgos, no?*

**C.R.:** Lo que pasa es que tú no puedes tener una mujer que te prive los riesgos; más bien lo que necesitas es una cómplice.

- *¿Cómo ven Uds. el mundo?.*

**J.B.:** Yo creo que de alguna manera está mejor, ya que algunos gobiernos se preocupan por los derechos humanos, que los respeten ó no es otra cosa. Y de la ecología que hace 5 años no se escuchaba para nada. Ahora es tema de conversación.

**Deghati:** Por este punto de vista, estoy de acuerdo, pero creo que hay más conflictos que antes.

rando a mi espalda. Dí unos pasos hacia adelante y cayó un balazo donde estaba yo.

**Deghati:** Estando en mi hotel, en Sarajevo, mientras dormía hubo un bombardeo, disparos. Cuando desperté en la mañana tenía una esquirla a mi lado, del tamaño de mi brazo.

**C.R.:** Yo tengo una grabación que hice en Nicaragua. Comienza con gente comiendo, se oye el ruido de las cacerolas y peroles y hay una mujer que dice: «Un avión». Hay un silencio y se escucha el ruido de los motores, y luego como si narra un cuento dice la mujer; «ya van a disparar». Y comienza el bombardeo; luego dice otra voz: «ya le van a disparar con las cuatro bocas» (cuatro bocas son las ametralladoras soviéticas anti-áreas) y al segundo se escucha la «4 bocas» y durante toda la grabación nadie deja de comer, esa es la guerra.

- *¿En vez de hacer fotos bélicas, que otro tipo de fotografías harían?.*

**J.B.:** (Sonriente) Señoritas desnudas ... Creo que después de retratar tanta violencia y odio, retrataría el amor.

**Deghati:** A mi me gusta hacer fotos de paisajes naturales cosa que hago en las zonas conflictivas.

**C.R.:** Mira, yo amo mucho mi trabajo. Lo comparto enseñando, me gusta enseñar. Mientras estoy en Venezuela trabajo y produzco lo más que pueda, ya que tengo el proyecto de volver al África.

- *No te gustaría formar una agencia como la Magnum.*

- *Destinos después de aquí Bauluz y Deghati.*

**Deghati:** Al Cairo, a la cumbre de Presidentes Africanos.

**J.B.:** Yo a mi pueblo, a descansar.

- *De tí Rivodó me interesa tu punto de vista interno. Estuvistes en las situaciones de conflicto ocurridas aquí en Venezuela y pudistes observar el desenvolvimiento de los periodistas y fotógrafos. Consideras la necesidad de preparar a los profesionales de la prensa, para este tipo de acciones.*

**C.R.:** Economía hoy hizo un foro donde estábamos, Roberto Giusti, el presidente del Colegio y yo, donde discutimos con la gente del periódico con respecto a lo que es la corresponsalía de guerra y la situación como tal. Pienso que nuestros periodistas y fotógrafos al margen del miedo quieren hacer muchas cosas, pero hay mucha inexperiencia. Hay gente que se mete donde no debe, y no es que hay normas establecidas, hay, existen parámetros, en los que uno se debe mover. Están las personas que podrían enseñar eso, existe bibliografía, hay un código, una conducta a seguir dentro de un conflicto militar que te puede preservar la vida. Como te decía la suerte es importante, pero al margen de eso yo sigo una conducta a la que me someto, yo soy un hombre precavido, soy muy tranquilo en esas situaciones.

Una vez Giusti y yo salimos juntos el 27 de febrero. Tenía yo una semana en el país. Giusti debía escribir la nota de lo que sucedía y yo

fotografiar, y Giusti terminó escribiendo de mi actitud ante lo que estaba pasando y esto no es gratuito. Yo soy un hombre con mucha tranquilidad, soy sereno, no me interesa precipitarme, yo pienso aún en el tiroteo ya que no me interesa que me maten, puedes morirme pero no por eso. Y la verdad es que yo me divierto horrores en una situación de esas.

*- Y con respecto a nuestra situación actual*

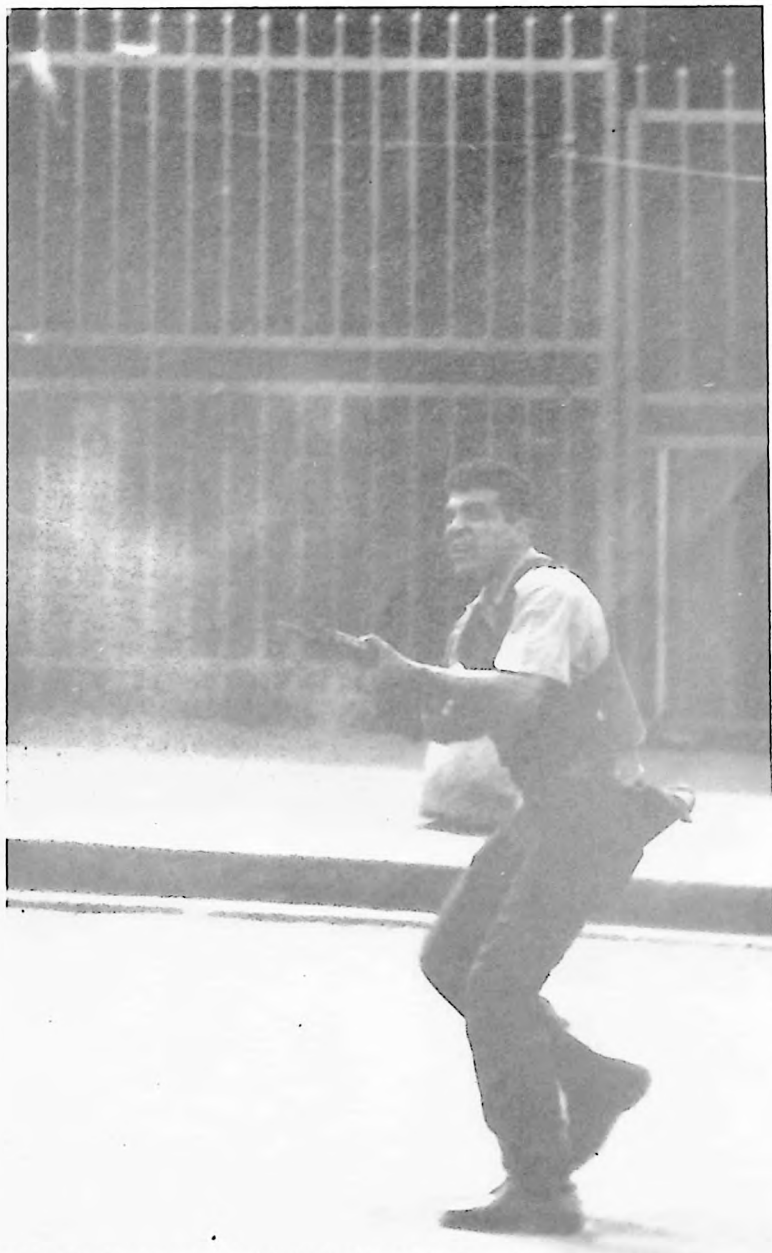
**C.R.:** Te diré; en Venezuela no sucede una guerra desde la federal. Aún no hemos tenido esa gran guerra, que no deseo, lo que pasa es que los críticos y entendidos señalaron que por la finalización de la guerra fría, la gran guerra será entre el norte y el sur. Algún día todos los pueblos del sur tendrán que defender sus materias primas de los opresores y explotadores del Norte y vendrá la gran guerra. Yo no sé cuando será si sucederá o no. *Termina el siglo y los finales de siglo son conflictivos y terribles.* Espero que podamos transformar en algo importante a este país que es maravilloso y ojalá sea sin la guerra. *La guerra es partera de grandes acontecimientos que se van a dar en Venezuela.*

*- Antes que se acabe el mundo, a quien te gustaría fotografiar.*

**C.R.:** Los líderes están en crisis, al más grande de todos lo retraté que es Fidel Castro.

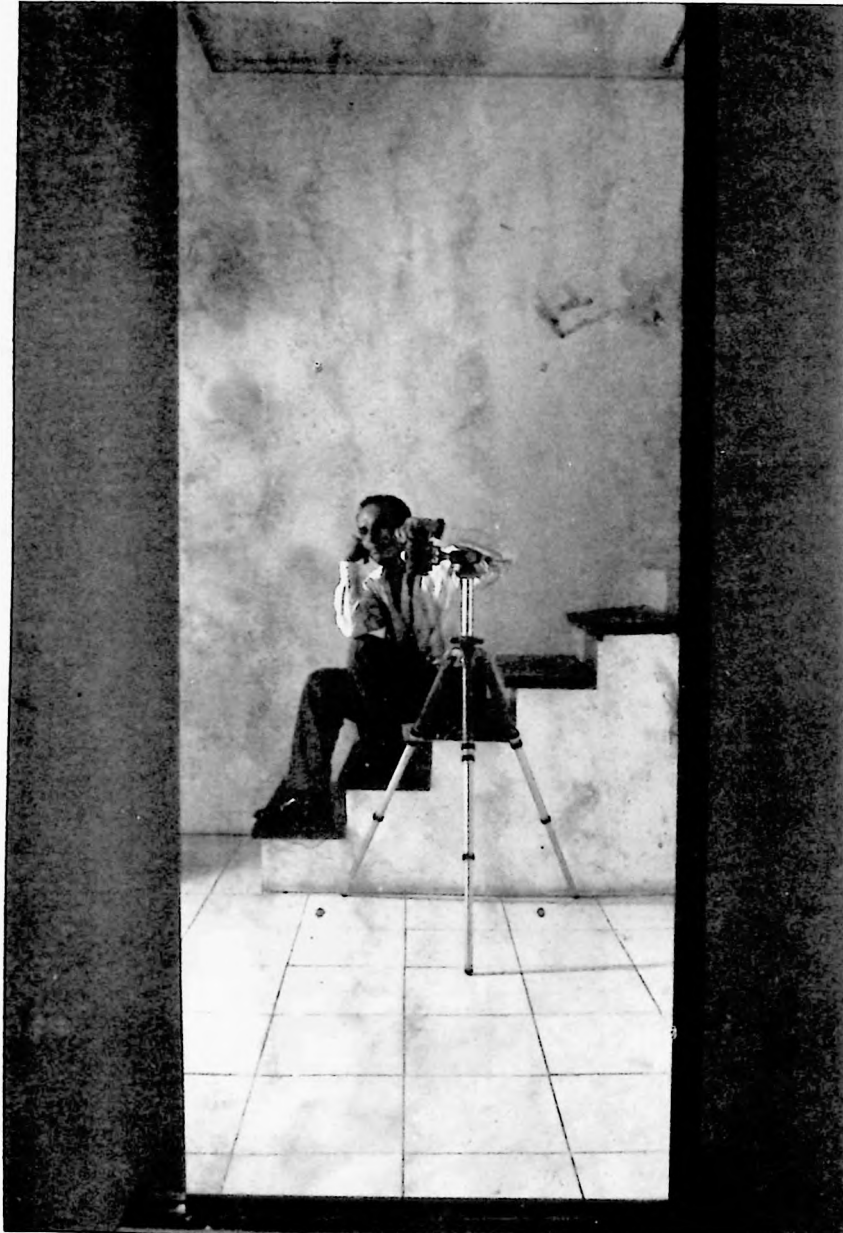
*- ¿En qué guerra te hubiese gustado estar?.*

**C.R.:** En Viet-Nam hubiese dado cualquier vaina para estar allí.



Carlos Rivodó. Combates en el centro de Caracas. 27 de noviembre de 1992.

# CARLOS GERMAN ROJAS



Autorretrato con obra Tagliafico. Galería Sotavento. 1988.

# TRATO Y RETRATO

## ENSAYO FOTOGRAFICO (1979-1993)

**CARLOS GERMAN ROJAS** nació en Caracas el 22 de enero de 1953. Ha realizado las siguientes exposiciones:

### INDIVIDUALES

**1984** Imágenes de La Ceibita, Museo de Arte Contemporáneo «Francisco Narváez». Porlamar y Galería Los Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas.

**1986** Ensayo fotográfico, Foyer del Teatro La Opera. Maracay.

**1987** Ensayo fotográfico, Sala de usos múltiples, Facultad de Agronomía UCV. Maracay.

**1988** Encuentros, Galería Los Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas.

### COLECTIVAS

**1978** Octubre libre, FOTO-TECA. Caracas.

**1979** El niño y la estructura, Primer Concurso Internacional de Fotografía, Festival de Caracas, Galería G. Caracas.

**1981** Noveno Salón Internacional de fotografía de Jóvenes Fotógrafos, SICOF 81. Milano.

II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Palacio de Bellas Artes. Mexico.

Tres versiones, Casa Guipuzcoana. La Guaira.

**1982** I Muestra de Fotografía Contemporánea MBA-AVEF, Museo de Bellas Artes. Caracas.

**1983** Cuando las ventanas son espejos, Museo de Bellas Artes. Caracas y Museo de Arte Contemporáneo «Francisco Narváez». Porlamar.

Nos Américas, Galería Venezuela. Nueva York.

**1984** I Bienal de La Habana. Cuba.

El Riesgo, Galería Los Espacios Cálidos, Ateneo de Caracas.

Veintidós, Universidad de Carabobo. Valencia. (Itinerante) III Coloquio Internacional de Fotografía. La Habana, Cuba.

**1985** Cuarenta años de la Fotografía Venezolana, Museo de Arte Contemporáneo. Sao Paulo, Brasil.

La propia foto, Galería Daguerrotipo-Foyer del Teatro Municipal. Caracas.

**1986** I Simposio de Fotografía, Universidad Simón Bolívar. Caracas.

IV VIII Exposición Anual de la Fotografía Documental, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. Caracas

Visión Tangente du Venezuela et 40 années de Photographies Artistiques au Venezuela. Quebec, Canadá.

**1990** Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela, Galería de Arte Nacional. Caracas.

**1991** Nuevas Adquisiciones 1991-1992, Galería de Arte Nacional. Caracas.

**1993** Salón Dior. Centro Cultural Consolidado La Sonrisa. Centro Cultural del Banco Unión.

### RECONOCIMIENTOS:

**1981** Segundo Premio (compartido con Federico Fernández), Premio Fotografía CONAC. Caracas.

**1988** Primer Premio de Fotografía Luis Felipe Toro-CONAC. Caracas.

Esta serie de fotografías se inicia alrededor del año 1979 cuando comienzo labores en la Galería de Arte Nacional, donde, por mis inclinaciones pictóricas, me desenvuelvo con mayor comodidad en la relación con los artistas del medio plástico.

Para el año 1986 este proyecto recibió apoyo del CONAC quien me otorgó una bolsa de trabajo para la continuación del mismo.

En mi recorrido por el país, en algunos casos contratado y en otros por propia iniciativa, he visitado a estos artistas en sus casas y talleres acercándome a su propio medio, donde, por su naturalidad y espontaneidad, he podido captar a cada uno de estos creadores.

En esta oportunidad presento los retratos de siete artistas y de siete fotógrafos, con los cuales estas experiencias han sido enriquecedoras para este proyecto.

*Carlos Germán Rojas*  
Agosto 1993



Susana Amundaraín. 01/04/93



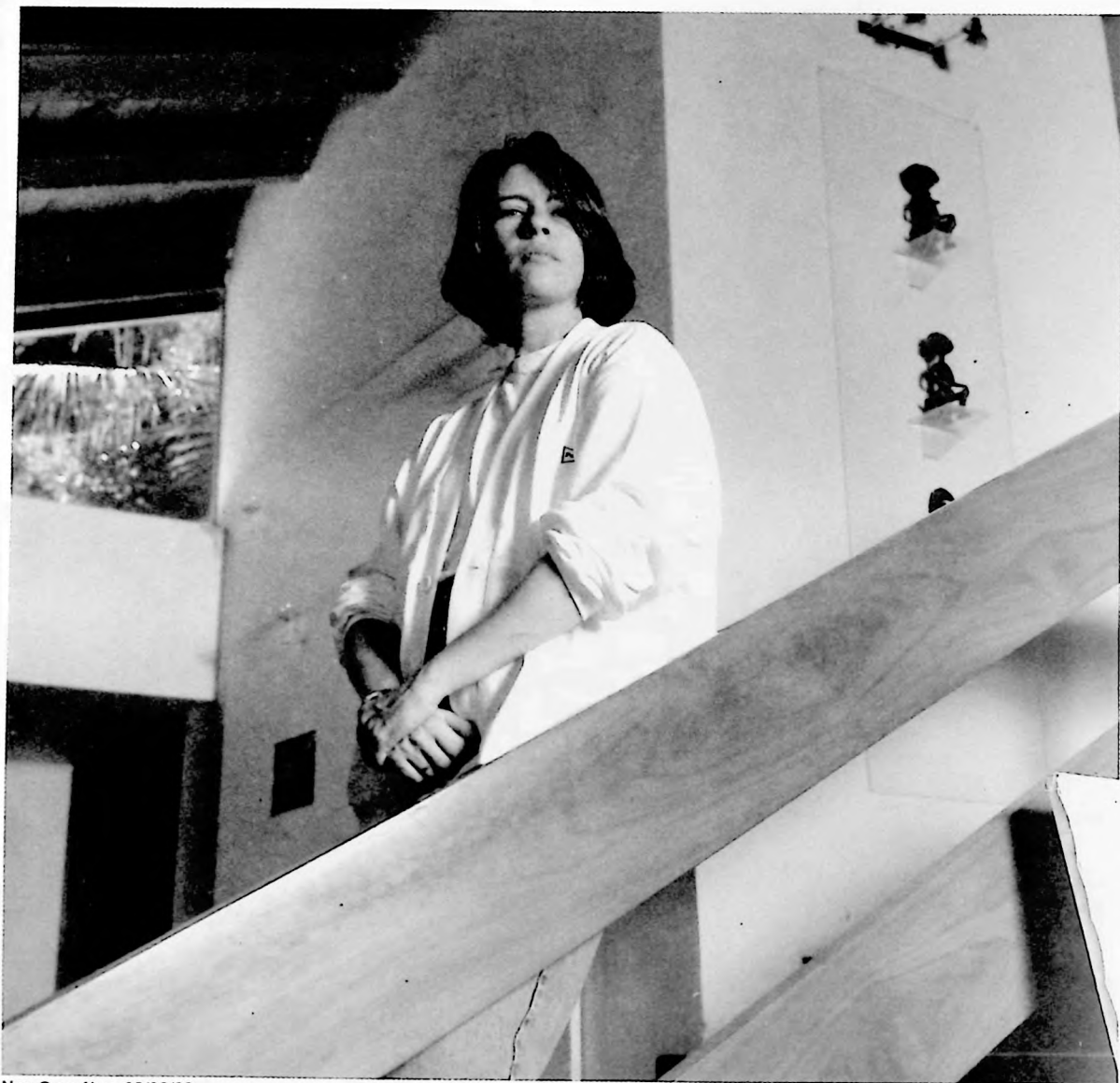
Federico Fernández. 20/02/93



Fabiola Sequera. 13/09/86



Luis Lares. 17/10/92



Nan González. 08/02/93



Alexander Apóstol. 10/02/93



María Cristina Carbonell. 08/02/93



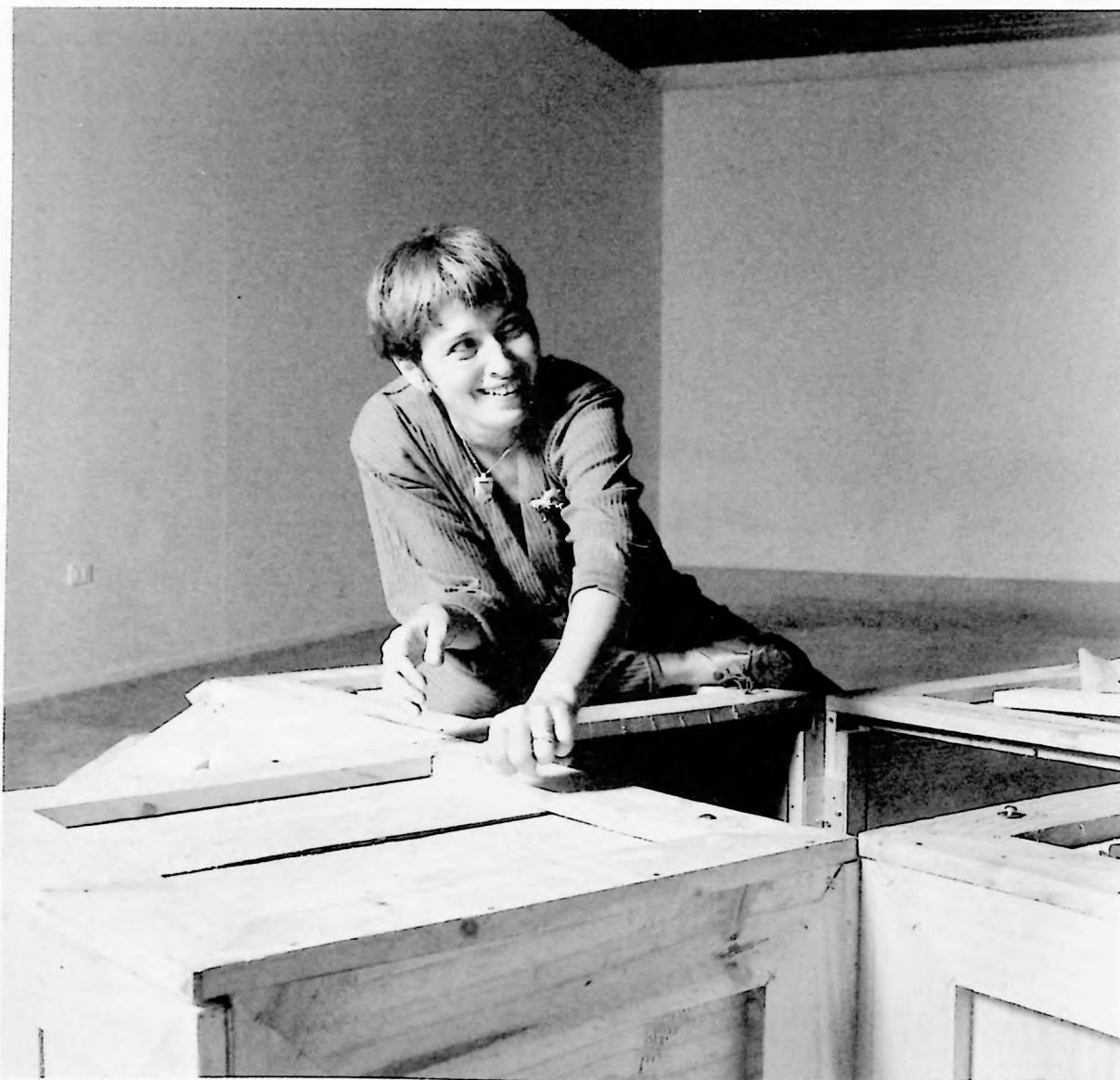
Ricardo Armas. 17/02/93



Mayleen García. 16/07/92



Nelson Garrido. 09/02/93



Nela Ochoa. 02/02/93



Esso Alvarez. 24/08/93



Natalya Crishtley. 14/05/90



Roberto Fontana. Febrero 1988.



Luis Trelles Plazaola. **CINE Y MUJER EN AMERICA LATINA: DIRECTORIAS DE LARGOMETRAJES DE FICCIÓN.** (EE.UU), 1991, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 305 pp., 61 il.

Este libro del crítico y docente puertorriqueño Luis Trelles - del cual conocíamos, en su edición en inglés, un diccionario de cineastas latinoamericanos - viene a responder con bastante amplitud a una pregunta recurrente que en América Latina, por lo que sabemos, había quedado hasta ahora sin respuesta. ¿Quiénes son las cineastas latinoamericanas? Porque a pesar, justamente, de la escasez de investigaciones al respecto, la creciente frecuencia de películas hechas por mujeres en estos países ha estado llamando la atención no específica de todos los que siguen el cine latinoamericano y, si bien cada una haya sido acogida con naturalidad, al ser percibido el hecho cuantitativo ha surgido también la sorpresa, la curiosidad de entenderlo como un fenómeno nuevo. Sin decirlo así, el libro de Trelles lo atestigüa: se trata de un «tema», como lo llama el autor, porque el llamado pero tenaz y creciente avance de la mujer en la vida social está comenzando a bosquejar nuevas dimensiones en la civilización contemporánea.

Trelles resulta ajeno a estas reflexiones pero, apertrechado con una información básica sobre feminismo, revisando las historias divulgadas del cine latinoamericano y determinado a recoger una muestra suficiente del fenómeno, logra producir un panorama de extraordinario interés. La parte histórica y panorámica, dividida en tres capítulos que cubren respectivamente los lapsos 1896-1929, 1929-1960 y 1960-1990, resulta un poco pesada al repetir información sobre los conjuntos de cines nacionales, sin aportes ni intentos de síntesis interpretativas. Para los dos primeros períodos -clasificados como cine silente y cine sonoro- la escasa presencia femenina queda así diluida en una especie de aplazamiento del tema central, mientras para el último la síntesis de lo general se da hasta la reducción o la eliminación, pero la información sobre las largometrajistas resulta rica y novedosa. Algunos nombres, sin embargo, faltan, y sobre todo no se señala, a pesar de que se trata de panoramas generales, la importancia del documental y del cortometraje latinoamericanos, donde además las mujeres, en muchos países como México, Cuba, Colombia, Perú, Venezuela y Brasil (por lo menos) han tenido y tienen un lugar destacado, además de constituir con gran frecuencia etapas fundamentales o quehaceres permanentes de varias largometrajistas.

Pero donde el libro desarrolla una notable riqueza es en la segunda parte, que constituye el setenta por ciento de la totalidad y recoge las entrevistas personales del autor a once cineastas. La selección no se argumenta en particular pero resulta bastante acertada, tomando en cuenta las razones que, aunque no explícitas, habrán contribuido a la consideración de la importancia o ejemplaridad de cada escogencia, como la disponibilidad de las personas en un momento determinado y la proporción aproximada entre el conjunto y la muestra. Así, se tienen cuatro entrevistas a cineastas brasileñas, tres a mexicanas, y dos a las argentinas y a las venezolanas, pues

Venezuela es un caso bastante excepcional entre los países de menor población y cinematografía de reciente desarrollo, al contar con una cantidad de mujeres cineastas igual o mayor que los países grandes.

No hay dudas de que las informaciones cuantitativas y sociológicas constituyen uno de los mayores atractivos del libro, por las razones aludidas al comienzo, y la excelencia de la muestra permiten muchas observaciones en este sentido. Por ejemplo, contra el prejuicio de que las mujeres profesionales, y en particular las de profesión artística, sean seres hombrunos o asexuados, sobre once sólo dos parecen no haberse casado y sólo cuatro no tienen hijos o no se refieren a ellos en la entrevista. Contra la idea desarrollada a través de dos siglos acerca de la «literatura femenina» como exclusivamente de corte amoroso, edulcorado y mezquino, el cine producido por estas cineastas, al igual que la literatura realmente producida por las mujeres, frecuenta un problema existencial profunda y en su mayoría relacionada con la realidad histórica, social y política. Otra observación inducida por el esquema de las entrevistas es la de la clase social de procedencia: sólo tres podrían clasificarse de clase media baja, aun cuando se trataría de familias de inmigrantes de típicamente rápido progreso en América Latina; el resto son de clase media alta o - en dos casos - de clase alta. Como se trata de una situación a estudiar comparativamente con las características sociales de los cineastas en general, esta información parece indicar apenas que cierta holgura económica y la educación que comporta facilitan en las mujeres la decisión de dedicarse al cine y la posibilidad de mantenerla. Una segunda observación de similar naturaleza sociológica, relativa a la ascendencia nacional, es aun, menos significativa, no sólo en el mundo contemporáneo en general, de tan grande movilidad poblacional, sino en particular en el continente americano, todavía en nuestro siglo meta privilegiada de emigrantes de todo tipo, que siguen

modificando las características étnicas de su población. De todas maneras, consignamos el dato de que cuatro de las once entrevistadas descienden directamente de inmigrantes.

Trelles se ocupa además de investigar la actitud de estas directoras con respecto al feminismo. Aquí se confirma el hecho curioso pero universal de que las mujeres que han logrado metas profesionales se declaran mayormente no feministas. En este caso una sola - María Luisa Bemberg - declara lo contrario y atribuye al feminismo la fuerza que encontró para cambiar su vida. Dos o tres afirman no haberlo necesitado pero lo consideran importante para el resto de las mujeres. Las demás muestran una marcada intolerancia ante las organizaciones feministas, relacionada con el miedo al *ghetto* y con su vocación igualitaria. Allí se detecta la contradicción entre ideología y militancia, individualismo e intereses colectivos, en analogía con otros fenómenos políticos contemporáneos.

En cuanto al cine, las entrevistas logran revelar ideas, prácticas y extraordinarias convicciones y voluntades que demuestran tanto la inmersión de las mujeres en el sentido y los objetivos del cine latinoamericano, como la conciencia de producir modalidades y visiones inseparables de su femineidad. El grupo reúne, por Brasil, a Susana Amaral, Ana Carolina, Teresa Trautman y Tizuka Yamasaki; por México, a Busi Cortés, Marcela Fernández Violante y Matilde Landaeta; por Argentina, a María Luisa Bemberg y Eva Landeck; y por Venezuela a Solveig Hoogesteijn y Marilda Vera. Mujeres de tres generaciones, que en la variedad de sus búsquedas y de sus éxitos se imponen como otra, fuerte característica del cine latinoamericano.

AMBRETTA MARROSO



Losilla, Carlos. **EL CINE DE TERROR. UNA INTRODUCCIÓN.** España, 1993. Ediciones Paidós Ibérica. Colección Studio Nº 100. 207 Pags.

Bassa, Joan y Freixas, Ramón. **EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN. UNA APROXIMACIÓN.** España, 1993. Ediciones Paidós Ibérica. Colección Studio Nº 101. 204 pags.

Los dos últimos títulos publicados por Paidós, en la importante Colección Studio, están dedicados al cine. Particularmente a dos géneros constantemente menospreciados por la crítica, como lo son el cine de terror y el de ciencia ficción.

Ambos libros, diferentes como pueden serlo los géneros que abordan, parten de las delimitaciones establecidas para el cine fantástico, intentan descubrir las características propias de cada género (al margen de otros géneros con los cuales se cruzan, creando «híbridos», y dificultando más aún la riesgosa tarea de la definición) y desglosan sus principales arquetipos y ejes temáticos.

En *El cine de Terror*, el crítico Carlos Losilla asume una metodología bastante tradicional. Partiendo de la descripción psicoanalítica del sentimiento del

miedo, prosigue explorando aquellas cualidades del medio cinematográfico capaces de generar ese sentimiento en el espectador. Luego intenta una delimitación y una definición del género de terror, diferenciándolo de otros géneros afines tales como el *fantástico* y el *thriller* o «Cine Negro». Ya pisando firme en el campo que le interesa, se pone a distinguir las características estilísticas propias del cine de terror, para pasar a una clasificación por etapas cronológicas que el autor denomina «clasicismo», «manierismo», «modernismo» y «posmodernismo». Bajo la etiqueta de «clasicismo» encontramos prácticamente a todo el cine de «monstruos» hasta la década de los cuarenta, en los que el Mal era claramente identificable en una entidad externa. En la época del «manierismo» (1957-1965) el énfasis está en la defensa que hace la sociedad (y sus representantes más heroicos) contra ese Mal. El «modernismo» (1965-1977), signado por la vanguardia cinematográfica, muestra al Mal permeándose en la conciencia de las personas y en las estructuras sociales para estallar en la etapa «posmodernista» (1978-...) en una explosión de visceras sangrantes y con el personaje del psicópata asesino como principal protagonista.

El cine de terror se perfila así como un género que, época tras época, se ha dedicado a subvertir el orden moral y social, plasmando en la pantalla los temores más arraigados en nuestros subconscientes.

Por otro lado, Joan Bassa y Ramón Freixas, autores del *El Cine de Ciencia Ficción*, decidieron ir más allá del estudio historiográfico del género que los ocupa y adoptar un enfoque francamente arqueológico: según ellos el cine de ciencia ficción está muerto y enterrado y sólo existe como pretexto para la exhibición, cada vez más numerosa y costosa, de los Efectos Especiales. Y argumentos, al parecer, no les faltan, ya que el cine de ciencia ficción, salvo contadas excepciones, le ha dado la espalda al género literario que le dio vida. Más que una crítica, el libro parece una autopsia del género.

No obstante, este ensayo ofrece varios puntos dignos de consideración. Para empezar, el intento (¡otro más!) de definir la ciencia ficción. Luego de analizar (y destrozar) varias definiciones clásicas, los autores se meten a la consideración del lector una de su propia cosecha: ... *La ciencia ficción inscrita en el fantástico, comporta una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, procurando la transformación del verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico que cumplirá, en ambos supuestos, un rol mítico.* (pag. 31).

El resto del libro es una síntesis de los principales arquetipos y mitos del género, sin tratar de ser demasiado exhaustivos.

Mientras que en el cine de terror, las propias características del medio lo convierten en el vehículo más idóneo para alcanzar el objetivo buscado, en el cine de ciencia ficción se hace necesaria la comparación con la literatura para calibrar su grado de evolución o decadencia. Bassa y Freixas, al imponerse la autoli-

mitación a la ciencia ficción cinematográfica ignoran la renovación y la evolución de la que está siendo objeto la ciencia ficción literaria y la creación de nuevos mitos y arquetipos futurísticos tales como el *hacker* (el intruso que penetra en las redes de computadoras) o la *Realidad Virtual*, para mencionar sólo dos de los temas más abordados actualmente.

Tanto *El Cine de Terror* como *El Cine de Ciencia Ficción* plantean la incógnita acerca del futuro de cada género. Al agotar cada crítico su campo de análisis, sólo le queda esperar que los creadores de películas marquen nuevas pautas.

Lejos de erigirse en ensayos definitivos sobre los géneros, *El Cine de Terror* y *El Cine de ciencia Ficción*, son una abierta invitación a la discusión y la polémica. Aunque podamos estar de acuerdo o no con las opiniones que emiten sus autores, estos libros son estudios de indudable importancia, y considerando además la crónica escasez de bibliografía especializada en estos temas en castellano, cabe esperar que sean impacientemente recibidos por todo cinéfilo que se precie.

JACKY ROTTENBERG.

## Fellini y la publicidad

Un compartimiento de tren. En él dos personajes: una informal y deportiva joven y un pavarottiano caballero de mirares picarescos. Fastidiada, la chica masca ostensivamente chicle, en tanto su mirada vaga molesta del hombre a la ventana. Dado que, aparentemente, no puede sacarse de encima al tipo, opta por deshacerse del paisaje y, con un control remoto, la «pantalla» de la ventanilla transita tiempos y lugares seductores, exóticos, anacrónicos. Nada de esto satisface a la muchacha. Solicito, el caballero toma el control remoto y, con el pulsar de un botón, estamos ante la inclinada Pisa y una bien vertical botella de Campari: la misma que la bella hostess, que acaba de entrar, ofrece con abierta sonrisa aeromeziana. Y colorín colorado, el fastidio se ha acabado.

Empingorotadísimo restaurant de lujo titilante de oro y cristales. Circunstancias tout-algún sitio, cosmopolitas y aristocráticos. Arrullo mundano de la música. Ante una pareja de belleza magistral, y presidiendo la fila de acólitos, el maitre recita un menú francés como si de una poesía de Valery se tratase. La dama lo interrumpe, terrena y conclusiva: «rigatoni!». Con gran sonrisa servida en el gran plato de su redondo rostro, el émulo de Brillat-Savarin replica: «¡Y que sean Barilla!». Y el nombre de la pasta Barilla es exclamado con plenitud y gozo por el unísono de los circunstantes.

Un burgués próspero y rollizo saborea sibarítico algún goce de la existencia: música, vino, paisajes, el juego del poder y de la seducción. Un súbito peligro, amenazador y aplastante, transforma la felicidad en pesadilla. Era un pesadilla, en efecto; y el psicoanalista de modales suaves y consultorio suntuoso sugiere como terapia la Banca di Roma. No sin extrañeza, el atribulado soñador sigue la receta y, de aquí en adelante, el «buenas noches» preluara una auténtica buena

noche... en el lobby confortable de la Banca di Roma.

He aquí las sinopsis de los comerciales realizados hasta hoy por Federico Fellini. Cinco en total, pues el tercer argumento sirve de plantilla para tres historias/sueños diferentes, repitiéndose sólo la ceremonia final del acostarse:

A. El buen burgués escucha Rossini en el reproductor de su flamante carro. Entra en un túnel y, de pronto, un líquido viscoso detiene el tamborileo de su mano sobre la carrocería. Caen cascos y más cascos: el vehículo está tapiado. Despertar.

B. El buen burgués almuerza en un soleado prado con una linda chica. Sin saber cómo, se encuentra en un tris atado y en medio de la vía de un tren que se aproxima mientras desde lo alto de un árbol, la mujer ríe. Abrupto despertar.

C. En un pasadizo flanqueado de calabozos, el buen burgués alardea de su poder ante una voluptuosa nórdica. Esta replica en un idioma incomprensible, y el potente potentado pide un traductor. ¡No lo hubiera hecho!: un león políglota lo interpela; la dama había dicho que, «en el fondo, eres aún un niño». vestido de crío años treinta, el pobre caballero ve al león arrojarse sobre él; los gritos de socorro se niegan a dejarse escuchar. El burgués despierta.

Cada vez que menciono estas cuñas, vaya usted a saber, surge siempre la cuestión: ¿por qué Fellini, a estas alturas de la vida, ha comenzado a rodar comerciales? Y nunca sigue una respuesta benévola. Porque no le ofrecían más nada, por el vil metal... Y el problema de la génesis de la obra deja la obra a un lado, o, lo que es peor, la descalifica a priori: publicidad = subproducto. Que Fellini se defienda solo: «me considero un profesional, un verdadero profesional. ¿Acaso no lo he demostrado? ¡Cómo me gustaría hacer El Conde de Montecristo! Pero una cosa así no ocurre nunca. Los productores, los comitentes, piensan quizás que yo tenga ne-



cesidad de una identificación apasionada con las cosas que creo. A veces me lamento de no hacer jamás films que requieran únicamente de mi habilidad de cineasta, en el sentido más humilde del término» (Declaraciones a Matilde Passa en L'Unità de Roma, 25/3/1993) ¿Otro de los innumerables embustes de Federico? Sí... y no: estamos ante el hombre que dijo «entre una mentira y otra, coloca la verdad». Y de sus palabras y su biografía podemos hacernos una idea de lo que 'profesional' significa para él. Profesión=profesar, llevar a cabo, hacer: es bien sabido que Fellini aborrece ver sus films, si bien ama locamente el proceso de la filmación vivida, de la embriaguez del crear. Su problema es radicalmente contrario al nuestro: en tanto nosotros internalizamos sus imágenes, él debe expulsarlas de sí, sacárselas de encima definitivamente. Y ese gozado exorcismo ha engendrado obras que, en nuestra opinión y prescindiendo de las peculiares circunstancias de su génesis, son importantes.

Bien ilustrativo es, a este respecto, el nacimiento de **Agenzia matrimoniale**, partida de defunción del neorealismo y engañaña magistral al pontífice del movimiento, Cesare Zavattini. Conminado por éste a contribuir a un film-encuesta surgido de la más rigurosa y objetiva realidad sociofenomenológica, Fellini hizo pasar por cierta la historia inverosímil del periodista que concierta el matrimonio de una joven, pobre y desesperada, con un enfermo mental presa de accesos licantrópicos. Si ya una vez la mentira fue más verdadera que la verdad (de hecho, la angustia del pan cotidiano ha hecho surgir en la crónica titulares mucho más desconcertantes que un riesgoso matrimonio de conveniencia), ¿por qué no retomar ese pirandelliano juego de espejos paralelos y crear comerciales falsos?

Pues bien heterodoxos resultan estos comerciales a la luz del análisis. Primero que todo, ¿qué se publicita? Publicitar es hacer público, hacer del dominio público; y lo que aquí se pretende dar a conocer no son las eventuales virtudes de una institución

o producto, sino el hecho de que Fellini realice un *spot* para dichos entes (¡aparentemente, al menos en un caso, se hizo «la cuña de la cuña», publicitando el futuro comercial!). La reacción del televidente no va directo al producto, sino a su heraldo: «mira, la cuña de Fellini». ¿Se trata del inicio de una publicidad de autor, como cuando Hitchcock logró imponer su nombre en las marquesinas, haciendo sombra a los de sus estrellas? Ojalá, quién sabe. Ahora bien, publicidad o no publicidad, estos productos son «de autor» en el más estricto sentido de la palabra, pues revelan la hechura inconfundible de Federico Fellini. Y son minifilms en tanto que plantean una historia completa, hecha de tensiones y resoluciones.

Girados en celuloides (ya aquí hay una diferencia con las cuñas 'usa-y-bota' hechas en video), estos sketches muestran una fellinianidad total con su voluptuosidad de colores y sombras, su hechura espectacularista, la presencia obsesiva de Eros y psicoanálisis ... Pero, más allá de su exquisita factura (Federico nos pediría el adjetivo 'profesional'), creemos que el valor de estas cuñas/fantasías reside en el hecho de que su contenido es absolutamente paródico. Y la buena parodia nos obliga a referirnos al original, el cual, a través de un proceso de exageración, queda expuesto en sus más desnudas características y subterfugios (piénsese al Quijote). Los *spots* fellinianos inflan hasta lo increíble el sinfonismo postizo de la publicidad escandalosa, y la ironía de este oropel de maquetas y cristal de bohemia, que desemboca en el chiste que desnuda y descarna, deja en nosotros una risa insatisfecha que de inmediato salta hacia la reflexión. ¿Reflexionar? ¡¿En un cuña?! Publicidad es hacerse de un público haciendo público, dominar al público haciendo del dominio público; en el caso que nos ocupa, algo o alguien nos tiende una trampa a nosotros, víctimas cotidianas de la voluntad de anulación e hipnosis de los mensajes audiovisuales de montaje ultrarápido y música entre comillas. Y de inmediato percibimos de quién

se trata: es Fellini, que, con la excusa de Campari, Barilla y Banca di Roma, nos reitera sus obsesiones en manera creativa, que es la misión de un autor. Como el Saint-Saëns de *El carnaval de los animales*, FF hace desfilar ante nuestros ojos todo un carrusel de divertidas alusiones a su filmografía, desde el árbol de *Amarcord* hasta el estovado de Nino Rota en *Casanova*. Y que, como es su costumbre, habrá hecho pagar a sus sponsors ojo y medio de la cara por la elaboración de estas miniaturas. Pero como él bien dijo (cito de memoria): «si yo presentase un film de bajo presupuesto, mi productor me respondería: 'A Federico, ché robaccia è questa?'».

Sería injusto no hacer notar que otros grandes directores han hecho publicidad. Hemos ya hablado de Ingmar Bergman y sus nueve *scherzos* para el jabón Bris. ¿Sabían ustedes que la ópera última de Sergio Leone fue un *spot* para la Renault, con un imponente desafío entre una estampida de elefantes y una formación de carros? Todo Leone está en esta cuña, desde el montaje tajante hasta las odas épicas de Morricone. ¿Y los seductores comerciales de nuestra Fina Torres? Querriamos cerrar con una frase del agudo Rossini, a quien se le preguntó cuáles eran los tipos de música existentes. «Buena y mala», respondió. Es hora ya de echar abajo los *partipris* contra la publicidad filmada y, como ante el cine de ficción, sacarle a flote lo mejor. Si Welles pudo enorgullecerse del gran plano secuencia que abre *Touch of evil*, volteemos y, modestia aparte, a nuestro lado está la grúa maravillosa de zapatos Romano.

**BITTER CAMPARI.** Italia, 1984. Dirección: Federico Fellini. Producción: Giulio Romieri, Brw Partners. Fotografía: Ennio Guarnieri. Escenografía: Dante Ferretti. Música: La rumbetta del trenino, de Nicola Piovani. Montaje: Ugo de Rossi. Intérpretes: Silvia Dionisio, Vittorio Poletti, Antonella Barchiesi. Color, 60".

**ALTA SOCIETÀ RIGATONI-BARRILLA.** Italia, 1986. Dirección: Federico Fellini. Producción: Fabrizio Capucci; International Cbn. Fotografía: Ennio Guarnieri. Escenografía: Danilo Donati. Música: Nino Rota, arreglada por Nicola Piovani. Montaje: Ugo de Rossi, Anna Amedei. Intérpretes: Greta Vaian, Maurizio Mauri. Color, 60".

**BANCA DI ROMA.** Italia, 1992. Dirección: Federico Fellini. Producción: Roberto Mannoni; Film Master. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Escenografía: Antonello Geleng. Música: Gioacchino Rossini y Nino Rota, arreglada por Nicola Piovani. Montaje: Nino Baragli. Intérpretes: Paolo Villaggio, Fernando Rey, Anna Falchi, Ellen Rossi Stuart. Color, 120" cada uno.

ANTONIO MENDOZA WOLSKE.

## El juego de las lágrimas

Un comando del IRA secuestra y condena a muerte a Jody (Forest Whitaker) un negro, sol-

dado británico. En el cautiverio surge la amistad entre el soldado y Fergus (Stephen Rea), uno de sus captores, precisamente el encargado de ultimarlos. A la hora de ejecutarlos Jody escapa y muere arrollado por los militares encargados de su liberación, quienes masacran a los secuestradores. Fergus escapa con vida y va a la búsqueda de Dil (Jaye Davidson), la amante del soldado, para vivir con ella una historia de amor prohibido.

El argumento de *El juego de las lágrimas* es un singular juego de espejos, de inversión de roles, de identidad perdida. Allí se conjugan la alienación de la militancia política, el problema racial y las alternativas sexuales. Una trama que se teje y desteje al mismo tiempo, presenta personajes falsos que dramáticamente va desnudando hasta dar con su verdadera identidad.

La primera parte, la del secuestro y muerte de Jody, nos revela a unos militantes políticos impetuosos, violentos, « dispuestos a hacer cualquier cosa por su patria » como dice Jude (Miranda Richardson) y la víctima de su acción es nada menos que un soldado, un negro, un negro

Miranda Richardson y Forest Whitaker en *El juego de las lágrimas*, de Neil Jordan



de su dolor de hombre torturado, de su humillación de no saber por qué él es la víctima de una guerra. La desazón que produce la interpretación de Forest Whitaker es demoledora. Es tan dulce, tan sensual que inevitablemente su dolor libera a Fergus, le hace ver que es un asesino, que quiere ajusticiar a un hombre inocente en nombre de una ideología que no tiene nada que ver con la vida. Son poesía pura esos diálogos. La escena donde lo ayuda a orinar es contundente en su significado, sobretudo si se le emparenta con la primera escena de la feria en la que Jude lo acompaña a orinar. Es la misma escena, la misma representación, pero los significados son distintos: Con Jude es la trampa; con Fergus es la necesaria piedad de un hombre con una reprimida capacidad de amar.

La secuencia de bosque otoñal donde Fergus ejecutará a Jody es el mismo bosque de un condenado a muerte ya visto en *El Coleccionista* de Bertolucci y *Miller's Crossing* de los hermanos Coen. Imagen nítida del dolor de la naturaleza muriendo como el condenado. El paisaje como exacta representación del estado interior del hombre. El juego alegre y bullicioso de Jody al liberarse se sostiene en la seguridad de que Fergus no disparará contra él. Ha descubierto la verdadera naturaleza de ese militante. Sabe que Fergus no es un asesino, su naturaleza no es la de la muerte, como si es la de sus compañeros. Habilidad y cálculo matemático de un guión que ha tasado temporalmente la conversión de Fergus es un héroe positivo.

Cuando Fergus va en busca de Dil, creyendo que sus compañeros han muerto, no va en búsqueda de una mujer sino en la búsqueda de sí mismo. En su conciencia resuenan las palabras de Jody, el aleteo pleno de las ganas de vivir, asomarse con miedo a ese otro mundo donde no hay muertes, ni se ejecutan sentencias, ni se muere por la patria. Y el encuentro con Dil es su verdadera y única revolución porque Dil no es una mujer, es un travesti. Es una revolución de su moral, de sus sentimientos. Como diría Hegel "El abandono absoluto de las ideas recibidas".

Y con una sobrecogedora audacia moral, que vuelve añicos toda la parafernalia psicológica, Neil Jordan se vuela de frente al homosexualismo. Es una relación amorosa entre dos hombres en la que esa etiqueta no tiene cabida. Fergus no se convierte en homosexual, descubre con dolor y angustia que está enamorado de otro. No es el descubrimiento de su sexualidad sino la del amor con toda su carga de trasgresión, el amor como una rebelión frente al mundo. Un hombre verdadero no tiene sexo decía Artaud. El

discurso de *El juego de las lágrimas* no es en absoluto sobre la libertad sexual sino algo más importante: la libertad de amar y es ese amor el que lleva al deseo. La relación de Fergus con Jude es tan sólo sexual, de satisfacción fisiológica, pura biología. Una relación sexual sin amor, es esa la verdadera perversión.

El proceso doloroso de Fergus aceptando su amor por Dil es también el de ruptura con el IRA. Es un enfrentamiento entre la vida y la muerte, por eso no asiste a la ejecución de la víctima y embarca a sus compañeros. Ya no tiene nada que ver con eso. Pero solventada la crisis moral, sus ex-compañeros se convierten en el obstáculo de su realización amorosa. En el fondo no lo persiguen por la ruptura política sino por la ruptura moral. Y de eso se encarga Jude, la desplazada, con la única forma que sabe hacerlo: con una pistola, con un crimen. Pero es infeliz como Jordan representa la intromisión de Jude en la vida de los amantes. Miranda Richardson recuerda inevitablemente a Glen Close en *Atracción Fatal*. La construcción del personaje negativo de Jude, luce algo exagerada, poco convincente, queda atrapado en los clichés de la mujer malvada.

Formalmente, y pese a su contenido transgresor, *El juego de las lágrimas* es un film abiertamente tradicional. El guión es de una férrea construcción emocional que sigue los lineamientos de ubicar los "Turning points" en el momento exacto. Es la desgastada receta comercial que Syd Fields analiza en su libro de "cómo escribir un guión cinematográfico". Aquí los giros dramáticos son de una eficacia arrolladora. Ellos son: 1) Los enemigos que se hacen amigos; 2) El descubrimiento de que Dil es un hombre y 3) La súbita aparición de los compañeros de Fergus para obstaculizar sus amor por Dil. Estas tres instancias dramáticas logran volcar el sentido de la narración para darle un nuevo rumbo sin que el espectador sepa hacia donde es conducido. Misterios, secretos y sorpresas trepan uno sobre otro. Allí está el gancho de taquilla de esta pe-

lícula de fuerte impacto emocional. Sobre todo Jordan sabe exprimírle el jugo a su extraordinaria historia, pero con una temblorosa mesura. La sorpresa al descubrir que Dil es un hombre, con ese primer plano del pene, está muy bien manejada. Es una sorpresa para los incautos, de alguna manera está anunciada. El bar, el show y ademanes de Dil revela a leguas que es una travesti, que el bar es de maricos, el plumero de los clientes enceguece a cualquiera. En este sentido Jordan es muy honesto, no saca cartas de la manga, sino que las trabaja sutilmente e incluso los ángulos de Dil son viriles, podían haberlo camuflado, sin embargo opta por la verdad y no por el maquillaje.

La verdad del film encuentra su fuerza en las interpretaciones. El duo dramático de Stephen Rea y Forest Whitaker es conmovedor, veraces en el silencio y la palabra. Rea lleva su angustia sin espasmos expresionistas sino como un ciudadano cualquiera, su sonrisa fresca y espontánea hace que la pantalla se convierta en piel. Y nunca habría que olvidar el tono de su voz contando la fábula de la rana y el alacrán cruzando un río y como el alacrán no pudo evitar picar a la rana porque hacer el mal estaba en su naturaleza.

DAVID SUAREZ

**EL JUEGO DE LAS LAGRIMAS (The crying game)** Inglaterra, 1992. *Guión y dirección:* Neil Jordan. *Dirección de Fotografía:* Ian Wilson. *Decorados:* Jim Clay. *Vestuario:* Sandy Powell. *Montaje:* Kant Pan. *Sonido:* Colin Nicolson. *Música:* Anne Dudley. *Intérpretes:* Stephen Rea, Miranda Richardson, Forest Whitaker, Jim Broadbent, Ralph Brown, Adrian Dunbar, Jaye Davidson. *Comp. Producc.:* Palace y Channel Four Films, *Productor:* Stephen Woolley. *Prod. Ejecutivo:* Nick Powell. *Co-Productor:* Elizabeth Karlsen. *Estrreno:* 12/10/93. *Distribuidora:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 1h.52min.

inglés, características que convierten a Jody en un paria, en un marginal británico. Resulta una perversión que esos supuestos revolucionarios irlandeses pretendan cobrarse con Jody las humillaciones que les infiere el gobierno inglés.

En un desvarío del fanatismo político. Para esos terroristas Jody vale como presa de caza simplemente porque es un inglés, sin tomar en cuenta la individualidad de ese hombre. La nacionalidad es su condena. Es la irracionalidad del odio racial como consigna de la lucha revolucionaria. En el fondo son iguales que sus enemigos: Odian por la raza, por la nacionalidad, por el color de la piel. Son tan fascistas como Margaret Thatcher que dejó morir de hambre a Bobby Sands. La violencia, concebida revolucionariamente como un medio se transforma en un fin en sí mismo. Friamente sentencian a muerte. Son sagaces con las metralletas y no les importa morir, porque en el fondo lo que subyace en esa conducta son ominosos impulsos suicidas, una pasión brutal por la muerte evidenciada en la secuencia en la que un militante ametralla a su víctima sin el temor de enfrentar la balacera de los guardaespaldas. Es la fuerza del odio y del ansia de morir. Ese amor por la muerte tan unida a la militancia izquierdista queda reflejada a plenitud en la consigna de "Patria o muerte".

Cuando Jody muere atropellado por un tanque del ejército inglés que lo viene a rescatar se cumple la sentencia del IRA. Jody era un hombre condenado a muerte, que lo maten los británicos da lo mismo. Unos asesinos sustituyendo a otros. Para esos británicos no es más que la muerte de un negro que no merecía ser inglés; para los del IRA era tan sólo un inglés.

Quien vive con angustia su condición de revolucionario y asesino es Fergus. Vigilando al rehén descubre su individualidad y la de su víctima. Frente a él, Jody se revela como un muchacho lleno de alegría, nostálgico de su mujer, de su amor por la vida que está a punto de perder,



El juego de las lágrimas, de Neil Jordan

## El juego de las lágrimas

Lugar: Irlanda del Norte, época presente. Jody, un soldado negro apostado en la zona es raptado por miembros del Ejército Republicano Irlandés (IRA). Exigen la liberación de uno de sus integrantes apresado por los ingleses. El prisionero sabe que será ajusticiado y mientras aguarda en cautiverio en algún lugar del bosque entabla amistad con Fergus, uno de los captores. Pero Jody logra escapar y la muerte no vacila en recibirlo.

El juego de las lágrimas es un film diferente, en trama y enfoque. De allí quizás su enorme éxito tanto de crítica como de público. No es sólo un thriller psicológico sino una indagación profunda sobre la culpabilidad y el amor vulnerado que supera las políticas del sexo. Es también la reafirmación sobre la naturaleza humana que es más fuerte que las veleidades de la voluntad.

Este film de Neil Jordan (*Mona Lisa*) posee tantos elementos interesantes en su trama que se hace necesario detallarlo para

comprenderlo con cierta precisión.

Antes de morir Jody confía a Fergus su vida privada y le pide que visite en Londres a su antigua compañera Dil, una peluquera y cantante ocasional en el bar Metro.

Fergus, con la ansiedad rumiante producida por la muerte del soldado entra en contacto con Dil y se enamora de ella. Descubre luego, muy a su asombro que Dil es un hombre.

Pero la relación entre ambos continúa....

Otro punto a tomarse en cuenta es el elemento político, en este caso la sombra ominosa del terrorismo que afecta la vida de los personajes. Pero el enfrentamiento entre el IRA y su contraparte inglesa es presentado como un hecho cumplido. Las razones y las motivaciones de este conflicto no son analizadas. Vemos que se procede a dar ordenes para efectuar tales actos de violencia.

El juego de las lágrimas es también un film ambiguo. Neil Jordan lo moldea con gran inteligencia apoyado en su propio guión. Esta ambigüedad radica en las inclinaciones y motivacio-

nes de los personajes, sobre todo Fergus, que podemos captar no tanto por lo que dice sino por lo que hace. La letra de la canción que da título al film y cantado por Dil en el bar Metro es una de las claves para entender la película.

Otra indicación podemos encontrarla en el cuento del escorpión y la rana repetido dos veces a lo largo del film.

Stephen Rea, de la nueva camada de actores británicos es el perfecto Fergus, a ratos antiparabólico, la más de las veces humano arrastra su culpa con dignidad. Las escenas de intimidad con Dil son de un sobrio pudor.

Miranda Richardson (*Bailando con la muerte, Fatal*) es la implacable terrorista: su vida se mueve en función del IRA aportando crueldad y manipulación sexual para obtener su objetivo. Lo hace con tanta convicción que reafirma su condición de gran actriz, algo que no es necesario recalcar.

Forest Whitaker es Jody, el soldado que involuntariamente causo el drama, está bien pero su rostro expresa a veces gestos que se acercan a lo inverosímil. Clase aparte es Jaye David-

son como Dil. Su actuación abarca todos los bemoles de un corazón enamorado.

LUIS SEDGWICK BAEZ

## El lado oscuro del corazón

En los últimos años el cine argentino se ha visto prestigiado por las obras de Solanas, Arístarain y Subiela. Este último se dio a conocer con una película discutida pero original, *Hombre mirando al Sudeste*, que dio paso a *Últimas imágenes del naufragio*, film que se detiene amorosamente en cada uno de sus personajes, ofreciendo un discurso cuidadosamente acabado. La obra que nos ocupa, *El lado oscuro del corazón*, ha sido exhibida exitosamente en Caracas, permitiendo una reflexión sobre el amor, la poesía y la muerte.

Estructurada a través de la figura de Oliverio Fernández, un hombre solitario, un creativo publicitario que sueña y se expresa poéticamente, el film transcurre entre Buenos Aires y Montevideo - «dos ciudades hermanas y distintas», afirma Concani en un número anterior- en un reiterativo cruce invernal por el Río de la Plata, que lleva y trae pesares, emociones, ilusiones y tristezas. Obsesionado por encontrar una mujer que sepa «volar», Oliverio descarta - literalmente - de su cama a cuanta fémica vea en él a un simple tipo buenmozo. Esta obsesiva búsqueda lo acompaña durante sus viajes, en los que visita un bar del puerto, donde halla a la joven buscada con tanto esfuerzo.

Los encuentros y desencuentros amorosos son sólo pretextos para que Subiela se luzca delineando a sus personajes: sensibles, aunque golpeados por la vida, merecen encontrar la felicidad. La historia, como puede percibirse, no varía de tantas otras ya contadas por otros tantos autores. Sin embargo, los

**EL LADO OSCURO DEL CORAZON.**  
Argentina, Canadá, 1992. *Dirección y Guión:* Eliseo Subiela. *Textos:* Oliveiro Gironde, Mario Benedetti y Juan Gelman. *Fotografía:* Hugo Colace. *Música:* Oswaldo Montes. *Montaje:* Marcela Saenz. *Intérpretes:* Darío Grandinetti, Sandra Ballesteros, Nacha Guevara, Mario Benedetti, Andrés Melancon. Español, 35 mm. Color. *Distribuidora:* Korda Films. *Duración:* 1 h. 50 min. *Estreno:* 4/8/1993.



Darío Grandinetti y Sandra Ballesteros en *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela.

planos generales que enmarcan a Oliverio muestran su orfandad. Las luces rojas del cabaret iluminan la fragilidad de la mujer. Un entorno gris, frío, transmite la pesadumbre de nuestro personaje. La presencia de un viejo capitán de barco que recita en alemán (Benedetti, en realidad) destaca los visos poéticos del sórdido bar.

Subiela juega con la poesía, armando diálogos cotidianos inverosímiles y aburridos. La presencia de los dos amigos - uno que delira con el desorden del subdesarrollo y el otro que plasma sus fijaciones sexuales en esculturas gigantes- completan el cuadro ¿familiar? de Oliverio. Sin embargo, hay una presencia más. La de la muerte. De la mano de Nacha Guevara, es el personaje más cálido y creíble de la película. Mujer amante, fiel y desatendida, acompaña a Oliverio en sus malos momentos. Sin embargo, es maltratada, desconsiderada, ignorada, repudiada. Vale la pena rescatar sus conversaciones con el hombre, así como también las escenas en que los amantes transmiten sus senti-

mientos, a través de la fuerza, la levitación y el ardor.

Creador de ambientes sugestivos, Subiela arma toda la historia en base a ellos, logrando simpatías y antipatías, divididas por parte del espectador y dirigidas hacia sus personajes. El paisaje gris, la lluvia persistente, la tristeza sureña, el desencanto varonil, la fuerza femenina, el pesimismo, la ilusión frustrada... Realidades y fantasmas que acosan a estos seres son presentados como un manifiesto. Identidad geográfica y emotiva que, rodada con un singular sentido del humor, ofrece otra versión de la-misma-y-eterna-historia-de-amor, de encuentros y desencuentros, de ilusión y frustración.

LILIANA SAEZ  
(AVCC)

## En la línea de fuego

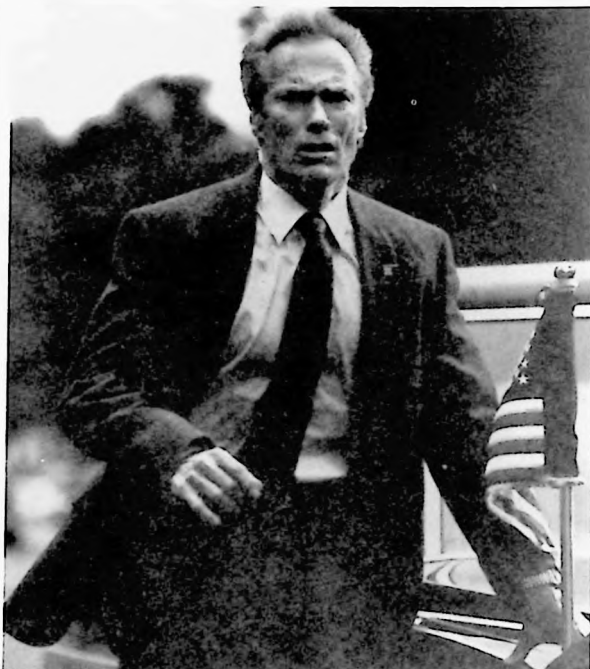
En la línea de fuego no es más que la transposición psicológica del memorable personaje de Clint Eastwood en *Los imperdables*. El William Munny de aquél western se convierte ahora en Frank Horrigan un agente del servicio secreto, cansado por los años, sin la destreza física de otrora, asediado por culpas del pasado y siempre un solitario. Horrigan, como él mismo se define «es una leyenda viviente», amante del jazz y del trago, trabajó con varios presidentes incluso con John F. Kennedy, estando presente y a su lado en el momento de su asesinato.

Ordenado a investigar los pasos de un sicópata de alto voltaje (John Malcovich) que intenta matar al Presidente de turno la pesquisa se torna en una con-

frontación personal y de perseguidor Horrigan pasa a ser perseguido, humillado y azuzado por el criminal.

Aflora en la relación una posición moral de cada quien frente a la sociedad y frente a ellos mismos. La obediencia a una autoridad única, hasta qué punto la vida justifica sacrificarse por una causa, la cobardía, son temas que bordean los umbrales de una interpretación subjetiva, y discutidas entre ambos.

Para aquellos que despotrican en nuestro país del aparato de seguridad desplegado en las movilizaciones de un Presidente, basta ver la parafernalia logística que se emplea en los Estados Unidos y reflejada a la perfección en esta película. Hablamos obviamente de magnitudes distintas, de países disímiles. Dentro de la balanza de poder tanto un loco que gobierna a un



Clint Eastwood como Frank Horrigan en el film de Wolfgang Petersen *En la línea de fuego*.

país como un loco que subrepticiamente atenta contra el orden establecido son factores a considerar dentro de la virtual y aparente injusticia.

Apoyado en un sólido guión, la trama fluye con velocidad trepidamente que contagia al espectador y Wolfgang Petersen, su director, la controla con mano segura. Hermosos planos aéreos y escenas de multitud muy bien logradas refuerzan el aspecto técnico del film.

Renee Russo es la presencia femenina que brinda solaz y luminosidad a la soledad de Horrigan. John Malkovich, veterano de muchos y recordados films es el alineado de mil caras. Su rol, a medida que va delineándose adquiere dimensiones monstruosas por su propia condición.

Clase aparte es Clint Eastwood. Indomable, impertérrito, con su propia filosofía ante las circunstancias proyecta la imagen de un John Wayne contemporáneo pero con sello propio, muy cónsona con la idiosincrasia americana.

(Las similitudes de su personaje con aquél de *Los imperdables* son numerosas y podría ser motivo de un análisis más profundo para un investigador en el área filmica).

Pero son los momentos de humanidad y enorme vulnerabilidad al hablar con el corazón en la mano cuando Clint Eastwood adquiere rangos de respetabilidad mítica.

LUIS SEDGWICK BAEZ

**EN LA LINEA DE FUEGO** (In the line of fire). Estados Unidos, 1993. *Director:* Wolfgang Petersen. *Guión:* Jeff Maguire. *Direct. de Fotografía:* John Bailey, A.S.C. *Op. de Cámara:* Michael Stonne. *Montaje:* Anne V. Coates, A.C.E. *Música:* Ennio Morricone. *Disñ. Vest.:* Erica Edell Phillips. *Castig:* Janet Hirshenson, C.S.A. y Jane Jenlins, C.S.A. *Director de AZrt:* John Warnke. *Intérpretes:* Clint Eastwood, John Malkovich, Renee Russo, Dylan McDermott, Gary Cole, Fred Dalton Thompson, John Mahoney, Greg Alan-Williams, Jim Curley, Sally Hughes, Clyde Kusatsu, Steve Hytner, Carl Ciarfallo, Arthur Senzy. *Productores ejecutivos:* Wolfgang Petersen, Gail Katz. *Disñ. Producción:* Lilly Kilvert. Inglés, subtítulos en español, color. *Distribuidora:* Cinematográfica Blanca. *Estreno:* 26/10/1993.



Aladdin, de John Musker y Ron Clements.

## Aladdin

Aladino y la lámpara maravillosa es uno de los cuentos árabes que conforman *Las mil y una noche*. Esos cuentos de harem del siglo XIV se han proyectado hasta el siglo XX y traspasado la tradición oral y escrita para incorporarse al mundo del cine y las nuevas tecnologías de la electrónica.

Así aparece *Aladdin*, siguiendo la más pura tradición de Walt Disney Pictures. Es una película para niños y también para adultos pues cada uno puede hacer una lectura distinta de ella. Por un lado está esa visión melosa del mundo que siempre manejan las historias Disney, pero por otro hay una interesante recreación de la historia original en donde todos los personajes importantes están cuidadosamente caracterizados y donde, al igual que en *La Bella y la Bestia*, el personaje femenino ha cambiado su estereotipo tradicional de niña indefensa y asustadiza, generalmente víctima de las circunstancias para desarrollar una actitud más energética donde muestra que posee un criterio propio y es capaz de tomar sus decisiones. En *Aladdin* el personaje más impor-

ante es sin ninguna duda el Genio de la lámpara. El desarrollo de este personaje es verdaderamente genial, no solo por los atributos que le brinda la historia tradicional, sino también por la personalidad que le han imprimido sus creadores contemporáneos donde predomina un desbordado sentido del humor que da pie a un impresionante despliegue de referencias, permitiendo o provocando que el espectador se involucre con la película más allá de la anécdota del cuento.

El Genio es un detonador que saca a la historia de su contexto tradicional y permite integrarla a la actualidad, sin perder sus características argumentales. El genio todo lo puede, desde salvar a Aladdin de cualquier peligro hasta transformarse en Jack Nicholson. El es un personaje extraordinario, es el show de la película, en él se da la ruptura de la temporalidad y la incorporación de la novedad, así como el recuerdo constante, no del pasado sino del presente y de la dualidad entre ficción y realidad.

En la versión en inglés el Genio está interpretado por Robin Williams en una continua caracterización de personajes, es una magistral transformación de uno

en otro. La versión en español está a cargo de un mexicano que también lo hace muy bien.

Por último es importante destacar el desarrollo de la animación computarizada que toma parte en esta película y que permite una recreación espacial de locaciones y escenografías que lejos de ser estáticas están llenas de movimiento y son explotadas por ese relativamente nuevo elemento tecnológico que es el computador gráfico.

HORTENSIA PÉREZ MACHADO

**ALADDIN:** Estados Unidos, 1993. *Producción y Dirección:* John Musker y Ron Clements. *Guión:* Ron Clements, John Musker, Ted Elliott y Terry Rossio. *Canciones:* Howard Ashman, Alan Menken, Tim Rice. *Partitura original:* Alan Menken. *Director artístico:* Bill Perkins. *Montaje:* H. Lee Peterson. *Disñ. de Producción:* R.S. Vander Wende. *Supervisoras artísticas:* Ed Gombert, Rasoul Azadani, Kathy Altieri, Vera Lanpher, Don Paul, Steve Golberg, Dan Hansen, Alice Dewey, Rebecca Rees, David S. Smith, Chris Sanders, Brian Pimental, Patrick A. Ventura. Walt Disney Pictures. Color. 35 mm. *Estreno:* 07/07/1993.

## Solo nosotros y los dinosaurios

La carretera moribunda, mil veces transitada, yace en el corazón de un país que se regodea en el concreto y en los falsos espejos que el petróleo ayudó a construir. Todo un recorrer desbocado que va dejando en el camino los caminos de los primeros sueños. Rueda, y rueda el recuerdo de un sueño despierto, de un viejo y mal sueño hacia otros sueños, tan reales como el



Solo nosotros y los dinosaurios, de Carlos Caridad Montero

primero, todos presentes, más no vivibles.

¿Quién se acuerda de la carretera Trasandina?, ¿de San Pablo?, o ¿de Domingo Sánchez?, sólo los que por allí pasaron, los que alguna vez se detuvieron o los que creen y rezan por el milagro, y los que allí murieron y mueren entre las trescientas sesenta curvas, que siguen allí y continúan hacia las curvas de la historia reciente del país. Curvas entre la fe por el Hermano y el favor concedido y la fe por el cambio de rumbo, invocado armas en mano; entre curva una recta hacia quién sabe dónde.

En doce minutos y medio, Carlos Caridad Montero, sigue el rumbo, los tumbos, de Venezuela ricamente pobre y pobremente rica. Solo nosotros y los dinosaurios reafirma el carácter mitológico del país del progreso, escogiendo a San Pablo, antítesis de las modernas moles de cemento; mientras se sigue extrayendo del subsuelo, mientras la riqueza andante y viviente muere fantasmagóricamente porque la memoria no da para recordar más que a los que hacen milagros o creen poderlos hacer; como los que intentaron dar los Golpes de Estado, que no son otra cosa que el reflejo de un país que vive de intentos, milagros y cuentos de camino, es

decir, de soledades de carreteras y dinosaurios de capitales.

El avanzar del automóvil por ese lugar perdido en el tiempo petrolero, con imágenes insertas de la metrópolis y héroes momentáneos, le dan rumbo al viaje por esa Venezuela que es un montaje de sonidos y visiones, representada en este cortometraje onírico en ritmo de pesadilla muy real. La cámara recurre a los vestigios de lo que fue, desde y sobre una rueda que va y vuelve a las que alguna vez fueron casas habitadas, en un montaje calmo despojado de pasividades, e inquietante por lo que trae ante los ojos, que en algunos momentos se resquebraja con la voz en off buscando acentuar lo visto, pero que a veces termina por estar de más; voz para imágenes contundentes que ya hablan por sí mismas.

La carretera, símbolo del progreso, del surgimiento de nuevos pueblos y ciudades, es también alegoría moribunda indetenible. Vías de comunicación, contradictoriamente son rutas de aislamiento, espejo de la nación llena de contradicciones. Paisajes téticos que se repiten en infinitud de rutas que han sido desechadas por el ideal de progreso que no toma en cuenta a los habitantes de caminos, que inexorablemente tiende a la repetición. Acierto mayúsculo del corto que se prolonga con las

transitadas avenidas y superpoblada capital.

Este cortometraje no pretende dar respuestas a toda la serie de situaciones, a todo ese cúmulo de Venezuela que intentan sobrevivir en la gran Venezuela, país de estos y otros contrastes inquietantes, pero señala el punto neurálgico de estas situaciones: el Poder Legislativo. Si este corto tiene algún valor es el de provocar reflexiones sobre el hombre que intenta andar... el pueblo moribundo que se tambalea... el Congreso imponente e imponente... la multitud sobreviviente... los aviones derribados... Estamos sólo nosotros y los dinosaurios. Sólo Venezuela en imágenes y sonidos. Sólo Venezuela y los dinosaurios, dinosaurios que nada tienen que ver con Spielberg, y si mucho con San Pablo, con Caracas, con Montero, con usted y conmigo.

JOSE ANGEL GUZMAN

SOLO NOSOTROS Y LOS DINOSAURIOS. Venezuela, 1992. *Guión*, producción y dirección: Carlos Caridad Montero. *Dir. Fot.*: Pablo Brusa, Bernardo Crespo. *Música*: Edecio Alejandro. *Montaje*: Miguel Lavandera. *Sonido*: Amado Dehesa. *Diseño*. *Banda sonora y mezcla*: Franklin Hernández. *Prod. de campo*: Isidro López. *Video*: Carlos Caridad Montero y materiales subversivos del Movimiento Bolivariano 2000. *Asist. Dir.*, y *script*: Paula Astorga Riestra. *Asist. Fot.*: José Yáñez, Víctor Caraballo. *Asist. Son.*: Nicolás Dehesa. *Narración en Inglés*: Kwesi Dickison. *Mág.*: José Rojas. *Producida por*: The Channel Four, Londres; Smooth Productions LTD, Londres; Escuela Internacional de Cine y Televisión, Cuba. *Duración*: 12 min. *Estreno*: 28/08/1993.

## El último gran héroe

John McTiernan tiene una corta pero interesante trayectoria como director de películas de acción. Cuenta en su haber con **Duro de matar**, **Depredador**, **La caza del Octubre Rojo** y ahora **El último gran héroe**.

El guión escrito por Shane Black y David Arnott se arma como un interesante collage donde conviven géneros diversos, desde el cine fantástico, el de aventura, el policial y como estructura principal el cine de acción y el de comedia. Pero es una comedia irónica. Lo más interesante del film resulta de esa ironía que se desarrolla en el doble personaje, interpretado por Arnold Schwarzenegger. Por una parte es el héroe-detective Jack Slater y por otro es él mismo.

Puede decirse que **El último gran héroe** es una película de estructura compleja y esto no la hace una película de taquilla fácil. La película juega con un doble espacio y una doble temporalidad, en ella se produce un distanciamiento entre la trama y el espectador ya que se juega con la ficción dentro de la ficción, sin manejar altos niveles emocionales, como por ejemplo sí ocurre en **¿Quién engañó a Roger Rabbit?**, donde el distanciamiento entre los comics y los protagonistas reales se acorta por la re-

El último gran héroe, de John McTiernan.



lación emotiva entre ellos. No ocurre lo mismo aquí, **El último gran héroe** es una película inteligente pero fría. Toda risa en ella es una risa irónica, es la burla de la película por la película. El personaje interpretado por Schwarzenegger es una burla de sí mismo y del estereotipo del héroe de acción que tantas veces ha interpretado.

Por otro lado el distanciamiento con el espectador está propiciado por la serie de absurdos errores que plagan la película. Pero no son en lo absoluto errores casuales, sino conscientemente dispuestos para promover la burla irónica que recorre todo el film. Es importante destacar la corta actuación de Mercedes Ruehl, como la mamá del niño que se pierde dentro de la película y que luego regresa acompañado de su héroe favorito, Jack Slater y lo hace pasar ante ella como Arnold Schwarzenegger.

Igualmente resulta interesante la actuación de la contrafigura de Jack Slater, el malo que al igual que el personaje de la mamá del niño se queda sin resolver.

Arnold Schwarzenegger ha dado muestras de poseer una sensibilidad que no expresa en su rostro y que le ha permitido interpretar otro tipo de personajes. No obstante es una lástima que la fama lo haya alejado de las caracterizaciones de malo duro, frío e implacable que tan bien interpretó en **Terminator**, por citar sólo la más conocida y ciertamente la más poética de sus películas.

HORTENSIA PÉREZ MACHADO

**EL ULTIMO GRAN HEROE** (*Last action hero*) Estados Unidos, 1993. *Dir.:* John McTiernan. *Guión:* Shane Black y David Arnett, basado en la historia de Zak Penn y Adam Leff. *Dir. Fot.:* Dean Semler. *Mont.:* John Wright. *Mús.:* F. Murray Abraham. *Dis. Vest.:* Gloria Gresham. *Intérop.:* Arnold Schwarzenegger, Austin O'Brien, Charles Dance, F. Murray Abraham, Art Carney, Frank McRae, Tom Noonan, Robert Prosky, Anthony Quinn, Mercedes Ruehl. *Produc.:* Steve Roth y John McTiernan. *Co-Producc.:* Robert E. Relyea y Neal Nordlinger. *Comp. Producc.:* Columbia Pictures. Inglés, sub-títulos español, Color. 35mm. *Duración:* *Distribuye:* Cinematográfica Blanca. *Estreno:* 18/06/93.

## El sol del membrillo

Victor Erice deja transcurrir años entre obra y obra. Pero cada vez que las da a conocer nos sorprende. Incorporadas a la historia del cine, **El espíritu de la colmena** y **El sur** son filmes singulares y representativos, no sólo de la trayectoria de su realizador, sino de una época de España. Íntimas y cálidas son, sin embargo, muy fuertes. Su última obra, **El sol del membrillo** es exhibida en Caracas por la Cinemateca, ante el imperturbable desinterés de nuestros distribuidores que no la han considerado lo suficiente comercial como para mostrarla en Venezuela.

Imagen enmarcada en otra imagen. dos seres, dos creadores, ansiosos por suspender la vida, por capturarla y ofrendarla. Así, Antonio López - reconocido pintor español - es el sujeto filmado por Víctor Erice. A su vez, Antonio López escoge otro sujeto para inmortalizar, el membrillo que ha sembrado hace años en el patio de su casa. Construida como un documental, en el que los personajes se representan a sí mismos y las acciones filmadas son las que ellos realizan, la película de Erice va más allá del clásico género para coquetear con la ficción, ofreciéndonos un producto diferente a los que como espectadores estamos acostumbrados a percibir.

La cámara registra los preparativos del lienzo, el entorno familiar, los amigos, los albañiles, los ruidos del vecindario... El detenimiento de Erice en el detalle nos permite seguir cada uno de los pasos. La mirada acuciosa, la elección del ángulo, la demarcación del espacio. Pinceladas sobre los frutos, sobre los muros, determinan marcas precisas a los ojos del pintor. La extensión de líneas y el uso de la plomada servirán para resolver los trazos que le darán equilibrio al modelo y permitirán plasmarlo casi con equivalencia en la tela. Antonio López desarrolla un ritmo que busca el encierro del modelo en límites precisos, la ubicación de la mirada que queda presa entre los cordeles que



Antonio López pinta en **El sol del membrillo**, de Víctor Erice.

encierran al árbol, así como el ángulo de visión determinado por la posición de los pies, fijos al suelo, que movilizan el cuerpo fétreamente.

El membrillo en otoño le debe su iluminación a fugaces rayos solares que López intenta perpetuar. Así, Erice nos ofrece una dulce lucha entre el pintor y el paso del tiempo que amenaza con quitarle la posibilidad de concretar su obra. López sigue diariamente una realidad concreta. La maduración de los frutos, futura muerte, estableciéndose así una relación intimista con esa muerte, a la que desafía cotidianamente para ganarle en el transcurrir del tiempo. Cine y pintura se plantean como vehículo ante la necesidad de mostrar una doble realidad: la del árbol frutal, la del pintor frente a su obra. Lucha sutil ante lo inexorable, visible en el proceso de maduración del árbol, imperceptible en el envejecimiento del hombre. Esfuerzo por captar un momento. La pintura detiene la vida. El cine le agrega movimiento. Sin embargo, ese movimiento es el que nos entrega la realidad de lo perecedero, de ese transcurrir que promete la muerte a los seres vivos.

Partiendo de una necesidad similar - la intención de capturar un instante de vida - el cine y la pintura nos ofrecen dos situaciones contrastantes. La pintura expresa el momento de mayor es-

plendor del membrillo. El cine nos ofrece su decadencia. Así mismo, el cine nos permite espiar la impotencia del pintor, quien frente al paso del tiempo y a las inclemencias del clima, se ve limitado a pintar un modelo sin lograrlo realmente.

Los sonidos ambientales que responden al día de la semana que transcurre - domingos apacibles, lunes ruidosos -, así como las noticias narradas por el radioreceptor, nos ayudan a enmarcar, desde el cine, al pintor y a su modelo. Es un entorno real, histórico, documental. Sin embargo, las visitas que López recibe mientras pinta, las conversaciones de los albañiles extranjeros, han sido previstas en un guión, detalle necesario para entender el coqueteo de Erice con un género ambiguo que se balancea entre documental y ficción.

La sencillez de la película se apoya en el desarrollo cronológico, el ritmo pausado, demorado en la observación y enriquecido a través de sobreimpresiones elípticas y fundidos a blanco puntuales. **El sol del membrillo** cuenta con un orden conciente, en el que están claramente delimitados los roles de la pintura y del cine. Erice plantea un discurso honesto, en el que hay un compromiso frente a la realidad. Tanto a la ofrecida por el membrillo al pintor, así como la del

pintor frente a la cámara cinematográfica, obteniendo el espectador una experiencia lúcida, en la que ambas realidades se conjugan ante sus ojos.

LILIANA SAEZ  
(AVCC)

**EL SOL DEL MEMBRILLO.** España, 1992. Dirección: Víctor Erice. Idea original de Antonio López y Víctor Erice, inspirada en un trabajo del pintor Antonio López. Dir. de Fot.: Javier Aguirresarobe y Angel Luis López Fernández. Música: Pascal Gaigne. Mont.: Juan Ignacio San Mateo. Con la participación de Antonio López, María Moreno, Enrique Gran. Producción: Angel Amigo, María Moreno. Color, 35 mm. Dur.: 2 h. 18 min. Estreno: 14/08/1993.



Lluvia negra, de Shōhei Imamura.

## Lluvia negra

Al comienzo del film la bomba atómica que devasta Hiroshima es, ante todo, un hecho estético: la de la propia bomba, silenciosa, aparentemente inofensiva cayendo, la del monstruoso hongo que se divisa a lo lejos y la de la lluvia negra que, inexplicable, moja a los habitantes de la ciudad. Esta es en principio, la aproximación de Shōhei Imamura a una de las dos grandes reflexiones cinematográficas sobre el holocausto nuclear hecha por Japón (la otra es la excelente **Rapsodia en Agosto**, dos años posterior, hecha por Kurosawa). Esta aproximación estética rápidamente da lugar al horror visto en directo: la convicción de que ese bombardeo es algo totalmente diferente de un bombardeo convencional, la idea de que lo cotidiano se ha roto de una forma radical y que los habitantes están en presencia de algo hasta entonces ni visto ni imaginado y la sensación de derrota que, lejos de ser vivida en abstracto, empalma con la vivencia de los sobrevivientes.

Es ese el tema del film: la sobrevivencia, entendida no como una actividad de resistencia pa-

siva sino como la convivencia con un mal que los protagonista llevan dentro. El plano ético empalma así con el plano estético: los que han sido contaminados por la lluvia negra llevan un estigma que los hace diferentes, no solo biológicamente. La proximidad a la radiación implica una cercanía a la muerte que les impide un trámite común de vida con sus semejantes. La protagonista no es aceptada en matrimonio por los «no contaminados» y sólo podrá casarse con un demente que, a su manera, entiende la nueva forma de vivir.

Ocurre que, además la película se ejemplifica en una travesía. Cortada en tres *flashbacks*, la película alterna la vida (¿sobrevivencia?) posterior a la bomba con el periplo que una familia debe hacer para escapar de Hiroshima. Este doble movimiento cumple una inteligentísima función dramática, por un lado acerca el horror con escenas de un patetismo difícilmente describible (el joven que debe pedir detalles de su vida a una llaga humana para terminar de aceptar que habla con su hermano, los

cadáveres calcinados), por el otro al pegar esas escenas con la parsimonia con que la familia debe aceptar su condición de parias y la muerte de cada uno de sus integrantes, el horror se internaliza y se capta ya no a un nivel abstracto sino de una forma concreta y precisa.

Tal vez sea esta, entre muchas, la virtud más resaltante del film de Imamura. No sólo la madurez de presentarnos cuarenta y tres años después, una reflexión madura sobre una herida que aun late en carne propia, sino la capacidad de analizarla en toda su dimensión. Narrada en un blanco y negro de contrastes nítidos la película busca asentarse en una cotidianidad que no deja de chocar. ¿Cómo es posible convivir con el horror? ¿Qué mecanismo se ponen en juego para poder sobrevivir? La película responde con pequeños juegos de una sutileza encantadora: la enfermera que regala hierbas medicinales, los vecinos que regalan peces o el ex-combatiente que cree ver un tanque tras cada ruido de motor que se aproxima.

Es interesante comprobar como para Imamura no parece haber más que dos caminos: el de la solidaridad o el de la locura. Cuando la realidad se ha hecho demasiado terrible para ser aprendida sólo queda la piedad o la negación del mundo. Ambas tienen un cierto denominador común: el intento por restituir un equilibrio que se ha roto desde el comienzo de esa larga travesía que es el film. Lo curioso es que, y la comparación con **Rapsodia en Agosto** vuelve a imponerse, **Lluvia negra** busca las respuestas dentro de la sociedad japonesa misma. El vencedor no ocupa un lugar explícito en la película (aunque podría argumentarse que tácitamente toda ella es una acusación contra el miserable capaz de ordenar una acción de ese tipo). Las preguntas y las respuestas están en ese microcosmos que la familia representa. A veces, tímidamente se insinúan las repercusiones que la bomba tiene en la cultura (por ahí asoma una invitación a un mitin anti-nuclear).

En toda su contundencia la película dista mucho de ser una toma de posición final sobre lo que la bomba de Hiroshima implicó para el Japón. Si bien la falta de información puede ser clave en estos casos, no deja de llamar la atención la salida de dos films mayores sobre el mismo tema en menos de dos años. Parecería ser que tras años de escamoteo a una reflexión sería, a menudo camuflada tras el encuentro de culturas (*Hiroshima mon amour*, 1960, Alain Resnais), o tras la falsa espectacularidad culposa de numerosos films serie B, el cine japonés se dispone a analizar un tema sin duda doloroso de su historia más reciente. Por esto cabe ver *LLuvia negra* no sólo como el gran film que sin duda es, sino además como una primera piedra de reflexión de un tema que, sin duda, de para mucho más.

HÉCTOR CONCARI

**LLUVIA NEGRA** (Kuroi Ame). Japón, 1989. *Dirección:* Shōhei Imamura. *Guión:* Toshiro Ishido y Shōhei Imamura, basado en la novela de Masuji Ibusi. *Dir. de Fotografía:* Takashi Kawamata. *Producción:* Hisa Lino. *Intérpretes:* Yoshiko Tanaka, Kazuo Kitamura, Etsuko Ichihara, Shoichi Ozawa, Norihei Miki, Keisuke Ishida. Blanco y negro. *Dur.:* 2 h. 2 min. *Estreno:* 28/08/93.



Parker, Masterson, Tandy y Bates en *Tomates verdes fritos*, de Jon Avnet.

## Fried green tomatoes

Ciertos productos del cine norteamericano se han permitido, ya tradicionalmente, el legitimar algunas transgresiones al "Sistema Americano", sin que por ello se trate de una conminación a la rebeldía frente a las instituciones, de alguna profunda revisión de la validez de ese estado tal como ha venido existiendo.

Así, la figura del delincuente que consigue burlar al policía (o peor aún: a La Ley), ha podido encontrarse con la mirada tranquila y comprensiva del espectador.

En *Fried green tomatoes* el representante policial se autodefine como portador de una ley a la que ni siquiera una de las heroínas de la historia estaría en capacidad de eludir. El oficial habla mientras termina de digerir el cadáver que buscará persistentemente durante los siguientes cinco años; un cadáver que nuestra heroína, junto al resto de los inculpatos, han preparado en

ciudad y la de los suyos *dentro* de aquel sitio y aquella forma de vida que le son propios. La idea del "hogar" que el estilo de vida americano más tradicionalista ha defendido siempre, es, entonces, también el objeto a perseguir por estas presuntas irreverentes, que consiguen así, ya no sólo la comprensión, sino también la empatía de un receptor que podrá asumir las como mujeres, además de valientes, simpáticas; en el peor de los casos, un poco excéntricas.

Y el hecho es que sí, en efecto ellas pueden resultar simpáticas para cualquiera. Tanto que sobre esa su simpatía, descansa buena parte de la posibilidad de que *Fried green tomatoes* vaya corriendo sin mayores dificultades ni cuestionamientos.

ANALISSE VALERA

**FRIED GREEN TOMATOES.** Estados Unidos, 1991. *Dir.:* Jon Avnet. *Guión:* Fannie Flag y Carol Sobieski, basado en la novela *Fried green tomatoes at the Wistle Stop Cafe* de Fannie Flag. *Dir. Fot.:* Geoffrey Simpson. *Decorados:* Barbara Ling. *Dis. Vest.:* Elizabeth McBride. *Montaje:* Debbie Neil, Sidney Cornell. *Son.:* Mary Ellis. *Mús.:* Thomas Newman. *Intérpretes:* Kathy Bates, Jessica Tandy, Mary Louise Parker, Mary Stuart Masterson, Gaicard Sartain, Stan Shaw, Cicely Tyson, Gary Basaraba, Richard Riehle, Grace Zabriskie. *Produc.:* Aunet-Kerner-Electric Shadow Productions. *Com. Produc.:* Warner Bros. *Color.* 35mm. *Duración:* 2h. 10min.

barbacoa. Por añadidura, llegado el juicio, lo que termina de liberar de toda culpa (e incluso de algún eventual cargo de conciencia) a los protagonistas del asesinato, es el testimonio del siempre riguroso sacerdote del pueblo, que sobre una falsa biblia se apresta a cometer perjurio.

El recurso humorístico, entonces, aparece hermanado a un argumento que se permite soluciones de este tipo, posibilitando que la sonrisa comprensiva se dibuje en el rostro de un espectador que, así, se sentirá inclinado hacia las dos mujeres que funcionan como pilares del relato, aún cuando esto llegue a traducirse en una convalidación de cualquier atentado suyo contra las normas.

Pero lo que termina de legitimar a las protagonistas, es el hecho de que las transgresiones en las que caen (aunque impliquen complicidad en un asesinato), nunca podrán entenderse como peligrosas en tanto apuntan -en el fondo- a la conservación antes que a la reformulación: en este caso el transgresor lo es porque procura mantener su felici-



Federico Fernández. *Imagine Imágenes Contactos Ausencias Sonoras*, fue visto en la capital chilena.

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GRAMADO

La premiación del XXI Festival Internacional de Cine de Gramado, celebrado en Brasil, el pasado mes de agosto, recayó en *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain, que obtuvo Premio al Mejor Largometraje y el Premio de la Crítica, el Premio Especial del Jurado y Premio al Mejor Guión fue para *Belle Époque*, de Fernando Trueba (España); el Premio al Mejor Director lo obtuvo Eliseo Subiela

por su film *El lado oscuro del corazón* (Argentina), por su parte el mexicano Alfonso Arau conquistó al público y el Premio otorgado por éste con su film *Como agua para Chocolate*. El siglo de las luces, de Humberto Solás recibió el Premio a la Mejor Fotografía.

## PREMIO AL TRABAJO DE GRADO SOBRE ARTES VISUALES

La Cinemateca Nacional de Venezuela convocó a la II Edición de su Premio al Trabajo de Grado sobre Artes Visuales, versión latinoamericana que este año, tiene como objetivo promover la investigación en torno a la imagen audiovisual en el cine, video y televisión, entre los estudiantes de educación superior de América Latina.

## II ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE CULTURA

Entre el 27 de septiembre y el 2 octubre se celebró en la ciudad de Santiago de Chile -escogida por la Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas (UCCI) como Capital Cultural Iberoamericana 1993- Caracas participó con una muestra artística, coordinada por Fundarte, bajo el patrocinio del CONAC, integrada por una exposición fotográfica de Federico Fernández, el film *Disparen a matar*, de Carlos Azpúrua y la presentación del *Ensemble Gurrufío*.

## ALTMAN Y KIESLOWSKI OBTIENEN EL LEÓN DE ORO EN VENECIA

*Short Cuts*, de Robert Altman compartió el Primer premio del Festival de Venecia con el film *Trois Couleurs. Bleu*, de Krzysztof Kieslowski. El jurado presidido por el cineasta australiano Peter Weir, decidió que ambas cintas compartieran el máximo galardón otorgado por el festival.

El León de Plata lo obtuvo *Kosh ba Kosh*, historia de amor que se desarrolla en Tayikistán, dirigida por Bakhtyar Judoinazarov.

Fabrizio Bentivoglio ganó como mejor actor por la producción italiana *Un ánima divisa in due*, y Juliette Binoche fue seleccionada como mejor actriz por su trabajo en *Trois Couleurs. Bleu*. Marcello Mastroianni y Anna Bonaiuto fueron premiados como actores de reparto. El astro italiano por su trabajo de *Un, Deux, Trois Soleil*, de Bertrand Blier y Bonaiuto por su actuación en *Dove Siete? Io Sono Qui*, de Liliana Cavani.

El director norteamericano Steven Spielberg recibió un galardón especial por su destacada trayectoria artística.

## ROBERT DE NIRO DEBUTO COMO DIRECTOR

Estrenó en el Festival de Venecia su film **A Bronk Tale**, inspirado en una pieza de Chaza Palminteri, cuyos derechos reservó tiempo atrás para debutar en la dirección.

La historia del joven que debe optar entre dos figuras paternas: la de su verdadero padre, un pobre y honesto chofer de autobús, y la de un gangster que trata de darle una filosofía de la vida, sin intentar llevarlo por el mal camino.

A decir de la crítica, el film decepcionó por su chatura y falta de interés.

## Y ANDY GARCIA, TAMBIEN

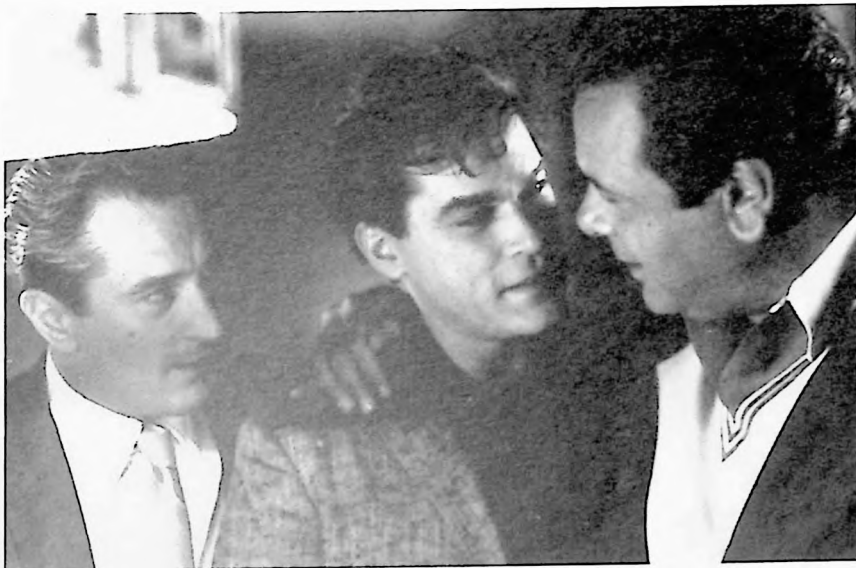
El conocido actor de origen cubano estrenó en el Festival de Chicago la película **Cachao**. Como su ritmo no hay dos, un documental sobre este excelente músico cubano que registra el concierto celebrado hace un año en Miami, los ensayos previos y las entrevistas con los personajes. El film despertó el entusiasmo de quienes han tenido la ocasión de verlo. La idea de realizar esta película le surgió a Andy García de una investigación para la que él creía iba a ser su primera película -**La Ciudad Perdida**, guión de Guillermo Cabrera Infante sobre la vida en los cabarets de la Cuba de los años 50. En eso andaba cuando descubrió a Cachao. Quedó tan impactado por su maravillosa música como por el personaje en sí, que no dudó en presentarlo a todo el mundo, a través de éste, su primer film.



## ESPACIOS UNIÓN

La iniciativa cultural del Grupo Unión (Banco Unión) pondrá en marcha desde el mes de noviembre una programación que abarcará ciclos de cine, exposiciones, encuentros musicales y obras de teatro.

El edificio que alberga el Espacio Unión, situado en la esquina El Chorro, una de las más populares y transitadas en la ciudad, constituirá una invitación permanente a los habitantes de Caracas.



Robert de Niro, en compañía de Ray Liotta y Paul Sorvino en la gran película de Martin Scorsese, **Buenos Muchachos**.

## TIETA DE AGRESTE

Carlos Diegues, el conocido director brasileño prepara el rodaje de **Tieta de Agreste**, adaptación de la novela de Jorge Amado. La idea de la película partió de Sonia Braga, la actriz, que vive en Nueva York, hará el papel de Tieta, el film será una coproducción internacional.

Sonia Braga con Richard Dreyfuss en el film de Paul Mazursky, **Luna sobre el Parador**.

## DIEGO RISQUEZ FILMA KONTEMPORANEA

A punto de terminar el rodaje de *Kontemporánea* se encuentra el director venezolano Diego Rísquez, las playas de Todasana y la ciudad de Nueva York fueron las locaciones escogidas por Rísquez para recrear la genial locura del pintor Armando Reverón.



Diego Rísquez. Foto: Gianni Dal Masso.

## TODOS SOMOS ESTRELLAS

Obtuvo el Premio Círculo Precolombino de Oro a la Mejor Opera Prima en el X Festival de Internacional de Cine de Santafé de Bogotá. El Círculo Precolombino de Plata fue para el film francés *El Centinela*, de Arnaud Desplechin, quien también recibió el galardón al Mejor Director. Los largometrajes *La hiedra*, del colombiano Mauricio Castaño y *Mi-roslava*, del mexicano Alejandro Pelayo obtuvieron menciones especiales. **Todos somos estrellas** es una corrosiva historia sobre la vida de los peruanos que gira en torno a la televisión y a los dioses que son los personajes...

## LUIS ALBERTO LAMATA PREPARA SU SEGUNDO LARGOMETRAJE

*Desnudo con naranjas*, una historia de amores difíciles ubicada en la época de la Guerra Federal. Según Lamata, la elección de dicho período responde, más que a un interés histórico, a las similitudes de la época con la actual realidad nacional. «Somos la primera generación de venezolanos que no conoce de guerras civiles. Con los intentos de golpes de Estado, amanecemos a una Venezuela que no conocíamos. Sin embargo, la violencia ha caracterizado nuestra historia».

## ARTURO RIPSTEIN TRIUNFO EN SAN SEBASTIAN

El Festival Internacional de Cine de San Sebastián otorgó ex aequo su premio principal la Concha de Oro a los filmes *Principio y fin*, del mexicano Arturo Ripstein y *Sara*, del iraní Dariush Mehrjui.

Ripstein obtuvo en el Festival de San Sebastián en 1979 el Premio especial del Jurado por la cinta *El lugar sin límites*.

*Principio y fin* está basada en la novela del escritor egipcio, premio Nobel de Literatura, Maguib Mahfuz. La película es una demoledora denuncia de las perversiones que, según el director y la guionista Paz Alicia Garcíadiego, produce la familia en el ser humano. El film narra, a lo largo de más de tres horas, la saga de una humilde familia que cobra dimensiones casi míticas. Se trata de una historia sobre las

implicaciones sociales de la familia y, al mismo tiempo, una reflexión sobre la respuesta individual y colectiva de los personajes ante la adversidad.

La Concha de Plata al Mejor director fue otorgada al francés Philippe Lioret por su film *Tombés du ciel* (*Caídos del cielo*), mientras que el Premio Especial del Jurado correspondió a la película española *Huevos de oro*, de Bigas Luna.

Luis Alberto Lamata. Foto: Alejandro Toro.



## PROGRAMA DE APOYO AL CORTOMETRAJE NACIONAL

Ildemaro Torres, presidente de Foncine, y Oscar Lucien, presidente de la Fundación Cinematográfica Nacional, anunciaron los primeros cortos favorecidos dentro de la modalidad de Contrato Asociación, mediante la cual el productor conviene con los entes financieristas la terminación del proyecto en un plazo no mayor de seis meses. Se contempla el financiamiento de hasta un 70 por ciento del total de la producción, para películas de un máximo de 2,5 millones de Bs. Por lo tanto el tope máximo a otorgar es de 1 millón 750 mil Bs. Los proyectos favorecidos en esta fase inicial son: «Un reflejo en la oscuridad», de Mariana Fuentes; «Rejas», de Johnny Parra; «Todaquiriba, la ciudad del encuentro», Producciones Cinematográficas Tizarral; «Remoto», de Carlos Villegas; «Mas vale tarde» de Belén Orsini; «Calle 22», de Mariana Rondón; «Blue Moon», de Fernando Timossi; y «Tómbola», de Rafael Straga. Con el fin de asegurar el correcto destino de los fondos asignados, el beneficiario debe presentar una fianza a satisfacción de los otorgantes al momento de recibir el primer aporte. Dicha fianza queda liberada una vez que la película es terminada. Se establece también la posibilidad, en el caso de que la producción obtenga beneficios económicos con su exhibición, de que éstos se distribuyan entre los signatarios del contrato, a objeto de un reaprovechamiento de los recursos en función del Plan Nacional de Cinematografía, del cual se garantizó continuidad, dentro de los lineamientos del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía cuya creación contempla la recién aprobada Ley de Cine...



Rafael Straga rodará el cortometraje Tómbola

## YARE EN EL ROSTRO

Dominique Gago fotografió a los Diablos de Yare la víspera de Corpus Christi, durante los años 1989, 90 y 92, en una búsqueda que se inició con el deslumbramiento por el color y el folklore para ahondar más y reflejar la fuerza mística y ancestral de esas manifestaciones culturales, prueba de ello es que las 33 fotografías que componen la muestra están realizadas en blanco y negro.

La exposición se inició en la Alianza Francesa de Barquisimeto y recorre luego otros puntos del país entre los que se encuentran Mérida, Maracaibo y Puerto Ordaz.

## Más allá de la imagen

### Investigaciones de la Cinemateca Nacional

CONFERENCISTAS	TEMA	FECHA
Irene Le Maitre Comentarista: María E. Esparragoza	EL DOCUMENTAL DE TEMÁTICA INDIGENA	11 de octubre
Leoncio Barrios Comentarista: Alfredo Chacón	USO DE LA ETNOGRAFIA EN EL ESTUDIO DEL PUBLICO CINEMATOGRAFICO	18 de octubre
Sandra Pinardi Comentarista: María Luz Cárdenas	EL PREDOMINIO IRRESTRICTO DE LA IMAGEN VISUAL EN LA CONTEMPORANEIDAD	1 de noviembre
Juan Astorga Comentarista: Christian Dmitriades.	EL NOVUM PANOPTICON	15 de noviembre

**Hora: 4 pm**

Centro de Investigación y Documentación, Edif. El Tejar, Mezzanina. Telf. 576.1897

FUNDACION

**Cinemateca Nacional**

El placer de la imagen en movimiento.

# ENCUENTRO DE FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA

## PROGRAMA

### LUNES 22

9 am a 4 pm  
**Inscripciones**  
*Recibimiento Invitados*

4 pm  
**Instalación**

Casa del Artista Boulevard Amador Bendayan. Antigua calle Quebrada Honda. Estación Colegio de Ingenieros.

8 pm  
**Inauguración**  
**Exposiciones**

*ROMPER LOS MARGENES*  
*Exposición Colectiva Latinoamericana*

*FICCIONES DOCUMENTALES / VERDADES DIGITALES*  
*Pedro Meyer México*

*PAISAJES DE MARC FERREZ Siglo XIX*  
*Brasil*

Museo de Artes Visuales Alejandro Otero» La Rinconada. Coche

### MARTES 23

8 am a 12 m  
**Inicio de los Talleres**

1 a 3:45 pm. Plenaria  
**Tema 1**  
*Límites y alcance de la denominación fotografía latinoamericana actual*  
**Ponente**  
Nelson Herrera Ysla  
Cuba  
**Comentaristas**  
Mariana Figarella  
Eduardo Serrano  
Venezuela - Colombia

4 a 5:45 pm  
**Proyecciones de trabajos individuales**  
Alicia D' Amico  
Héctor Méndez Caratini  
Argentina - Puerto Rico

Casa del Artista Boulevard Amador Bendayan. Antigua calle Quebrada Honda. Estación Colegio de Ingenieros.

8:00 pm  
**Inauguración Exposiciones**

*AUTORRETRAZOS*  
*Ramón Grandal*  
Cuba

*Paolo Gasparini*  
Venezuela

Sala Mendoza Av. Andrés Bello Edf. Las Fundaciones.

### MIÉRCOLES 24

2 a 3:45 pm  
**Tema 2**

*Balace de la investigación histórica de la fotografía latinoamericana desde fines de la década del 70 hasta la fecha*

**Ponente**  
Josune Dorronsoro  
Venezuela  
**Comentaristas**  
Robert Levine  
Fernando Castro  
USA - Perú

4 a 5:45 pm  
**Tema 3**

*Los desafíos de la tecnología a la creación fotográfica latinoamericana contemporánea*

**Ponente**  
Pedro Meyer  
México  
**Comentaristas**  
Pedro Vasquez  
Antolín Sánchez  
Brasil - Venezuela

Casa del Artista Boulevard Amador Bendayan. Antigua calle Quebrada Honda. Estación Colegio de Ingenieros.

8:00 pm  
**Inauguración Exposiciones**  
*LA CONCIENCIA DEL FOTOGRAFO*  
Fotografías de José Tabío  
Cuba

*IMAGEMA*  
Antología de Horacio Coppola  
Argentina

*INCISION- APROPIACION*  
Grete Stern  
Argentina

*LA MODERNIDAD EN EL SUR ANDINO*  
Fotografía peruana  
1900-1935 Perú

Ateneo de Caracas 6to. piso. Plaza Los Caobos

*INVENTARIO*  
Roberto Fontana  
Venezuela

Sala La Fotografía

### JUEVES 25

2 a 3:45 pm  
**Tema 4**

*La circulación de la fotografía latinoamericana en el sistema institucional de la cultura a escala internacional*

**Ponente**  
Pablo Ortíz Monasterio  
México  
**Comentaristas**  
Erika Billeter  
André Rouillé  
Suiza Francia

4 a 5:45 pm  
**Tema 5**

*La fotografía latinoamericana actual y el «discurso del otro» en los centros del poder cultural occidental*

**Ponente**  
Jorge Gutiérrez  
Venezuela  
**Comentaristas**  
Nelly Richard  
Charles Biasiny Rivera  
Francia-Chile  
USA-Puerto Rico

Casa del Artista, Boulevard Amador Bendayan. Antigua calle. Quebrada Honda. Estación Colegio de Ingenieros.

8:00 pm  
**Exposiciones**  
*EL RETRATO FOTOGRAFICO EN VENEZUELA DESDE SUS ORIGENES*  
Venezuela

Galería de Arte Nacional. Los Caobos

### VIERNES 26

2:00 a 3:45 pm  
**Tema 6**

*La fotografía en la distribución internacional de la información masiva*

**Ponente**  
Mel Rosenthal USA  
**Comentaristas**  
Marcelo Brodsky  
Miguel Río Branco  
Argentina - Brasil

4:00 a 5:45 pm  
**Proyecciones de trabajos individuales**

Pablo Ortíz Monasterio  
México

Casa del Artista Boulevard Amador Bendayan. Quebrada Honda. Estación Colegio de Ingenieros.

8:00 pm  
**Inauguración Exposiciones**

*HOMBRES DE CARBON*  
Luis Lares  
Venezuela

*MUCHO SOL*  
Manuel Alvarez Bravo  
México

Museo de Belas Artes. Plaza Los Caobos

### TALLERES

DEL 23 AL 26  
DE NOVIEMBRE  
Hora: 8:00 am 12 pm

*Metodología de la investigación histórica de la fotografía. Algunos problemas actuales*

**Instructor:**  
Boris Kossoy  
Brasil

Ateneo de Caracas Sala 1  
Plaza Los Museos Los Caobos

*Introducción a la fotografía y reproducción electrónica.*

**Instructor:**  
Suzanne E. Grinnan  
USA

Museo de Artes Visuales «Alejandro Otero» La Rinconada Coche

*Dinámica Digital. Nuevas técnicas y tecnologías en la producción fotográfica contemporánea.*

**Instructor:**  
Becky Mayer  
Colombia

Museo de Artes Visuales «Alejandro Otero». La Rinconada Coche

*Organización de portafolios.*

Duración 12 horas  
Días 23, 24 y 25

**Instructor:**  
Héctor Méndez Caratini  
Puerto Rico

Museo de Bellas Artes Sala Experimental. Plaza Los Museos Los Caobos

*Manipulación y alteración de la imagen fotográfica.*

**Instructor:**  
Luis González Palma.  
Guatemala

Taller Pro-Diseño  
Alta Florida. Calle El Retiro.  
Qta. Palma Sola

*Utilización de la fotografía con grupos urbanos marginados.*

**Instructor:**  
Alicia D'Amico  
Argentina

Museo de Arte Contemporáneo. Sofía Imber. Sala de Video. Parque Central

*Metodología para instructores de talleres de fotografía con grupos de adolescentes.*

**Instructor:**  
Hernán Villar  
Venezuela

Centro de Estudios Latinoamericanos. Rómulo Gallegos Avda. Luis Roche Altamira

*Panorama de la fotografía latinoamericana actual.*

**Instructores:**  
Eduardo Gil / Argentina  
Angela Magalhaes / Brasil  
Juan Marinello / Chile  
Miguel González / Colombia  
Lesbia Vent-Dumois / Cuba  
Alejandro Castellanos / México  
Diana Mines / Uruguay  
María Teresa Boulton / Venezuela

Museo de Bellas Artes Auditorium Cubierto. Plaza Los Museos Los Caobos

## EXPOSICIONES

MUSEO DE ARTES VISUALES  
ALEJANDRO OTERO  
La Rinconada-Coche

**Inaugura :** 22 de noviembre  
93. / 8:00 pm

**Clausura :** 23 de enero 94  
**ROMPER LOS MARGENES**  
Exposición Colectiva Latinoamericana

**FICCIONES DOCUMENTALES/ VERDADES DIGITALES**  
Pedro Meyer  
México

**PAISAJES DE Marc Ferrez**  
Brasil Siglo XIX

MUSEO DE BELLAS ARTES  
Plaza Los Museos Los Caobos  
**Inaugura** 26 de noviembre 93.  
/ 8:00 pm

**MUCHO SOL**  
Manuel Alvarez Bravo  
México

**HOMBRES DE CARBON**  
Luis Lares  
Venezuela

SALA MENDOZA  
Avda. Andrés Bello. Edificio  
Las Fundaciones Inaugura 23  
de noviembre 93 / 7:00 pm  
Clausura 24 de diciembre 93

**AUTORRETRAZOS**  
Ramón Grandal  
Cuba

**PAOLO GASPARINI**  
Venezuela

SALA RG  
CENTROS DE ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS  
Av. Luis Roche. Altamira  
Inaugura 21 de noviembre 93.  
/ 11:00 am Clausura el 12 de  
diciembre 93

**BESTIARIO**  
Miguel Rio Branco  
Brasil

**DESDE EL CARRO**  
Ricardo Jiménez  
Venezuela

ATENEOS DE CARACAS  
Piso 6. Plaza Los Museos Los  
Caobos. Inaugura 24 de  
noviembre 93. / 11:00  
Clausura 28 de noviembre 93

LA CONCIENCIA DEL FOTOGRAFO  
José Tabio  
Cuba

LA MODERNIDAD EN EL  
SUR ANDINO  
Fotografía Peruana  
de 1900-1935

IMAGEMA  
Antología de Horacio  
Coppola  
Argentina

INCISION - APROPIACION  
Grete Stern  
Argentina

SALA «LA FOTOGRAFIA»  
Ateneo de Caracas Plaza Los  
Museos. Los Caobos  
**Inaugura** 24 de noviembre 93.  
/ 8:00 pm  
**Clausura** 19 de diciembre 93

**INVENTARIO**  
Roberto Fontana  
Venezuela

SALA LA FOTOGRAFIA  
Alianza Francesa Avda. Francisco Solano. Chacaito  
**Inaugura** 19 de noviembre 93.  
/ 7:00 pm  
**Clausura** 10 de diciembre 93

**LA RAMBLA**  
Marcelo Isarrualde  
Uruguay

GALERIA DE ARTE NACIONAL  
Plaza Los Museos. Los  
Caobos Curaduría en proceso  
**Inaugura** 25 de noviembre. /  
8:00 pm (invitados)

**EL RETRATO FOTOGRAFICO EN VENEZUELA**  
Venezuela

EXTENSION DEL MUSEO DE  
ARTE CONTEMPORANEO  
DE CARACAS SOFIA IMBER  
SALA IPOSTEL/SALA  
CADAFE  
Avda. San Martín / Avda.  
Sanz de El Marquez Inaugura  
21 de noviembre 93

**SALON NACIONAL DE JOVENES FOTOGRAFOS**  
Venezuela

MUSEO DE CIENCIAS  
NATURALES  
Plaza Los Museos-Los  
Caobos. Inaugura 18 de  
noviembre 93

**DESARROLLO DE LA CAMARA FOTOGRAFICA**  
Venezuela

MUSEO SACRO  
ARQUIDIOCESANO  
Plaza Bolívar Inaugura: 17 de  
noviembre 93 / 11:00 am  
Clausura: 16 de enero 94

VII SALON NACIONAL DE LA  
FOTOGRAFIA.  
Fundarte  
Venezuela

BIBLIOTECA NACIONAL  
HEMEROTECA (Vestibulo)  
Edf. Nueva sede Foro  
Libertador Inaugura: 16 de  
noviembre 93 / 5:00 pm  
Clausura 19 de diciembre 93

**NOSTALGIA DEL PARAISO:**  
un crucero en fotografía por  
el caribe decimonónico

## OTRAS EXPOSICIONES

ESPACIO UNION BANCO  
UNION Mezzanina Torre  
Unión Avda. Universidad

ROSTROS RISAS Y SONRISAS  
Exploración fotográfica de  
la sonrisa en la Venezuela  
contemporánea  
Venezuela

GALERIA OSCAR ASCANIO  
Avda. Mohedano. Edf.  
Mohedano. La Castellana  
**Alfredo Boulton**  
Venezuela

GALERIA DE LA GOBERNACION DEL DISTRITO FEDERAL  
Plaza Bolívar

**Sebastián Garrido**  
**Alexis Pérez Luna**  
**Vladimir Sersa**  
Venezuela

GALERIA AMERICA  
Prolongación Avda. México  
Edf. Azteca. P.B.

**Alexis Pérez Luna**  
Venezuela

SALA DE CONCIERTO  
(Vestibulo)  
Ateneo de Caracas Plaza Los  
Museos Inaugura: 27 de  
noviembre 93 / 12:00 am

**INSTANTANEAS**  
**de Mauricio Donelli**  
Venezuela

GALERIA SOTAVENTO  
Avda. Jalisco. Las Mercedes

**Edgar Moreno**  
Venezuela

BAR GALERIA  
UNDERGROUND  
Estacionamiento La Trinidad.  
Sótano 1. Plaza Alfredo Sadel  
Las Mercedes Inaugura: 16  
de noviembre 93 / 8:00 pm

**Nelson Garrido**  
Venezuela

MUSEO DE ARTE DE  
MARACAY  
Complejo Cultural. Avda. 19  
de Abril

**TERCERA BIENAL DE ARTES VISUALES.**  
**CHRISTIAN DIOR 1993**  
Venezuela

# PREMIO Cinematoteca Nacional

## AL TRABAJO DE GRADO SOBRE ARTES AUDIOVISUALES

La **Fundación Cinematoteca Nacional** de Venezuela, con el propósito de promover la investigación en torno a la imagen en movimiento —cine, video y televisión— entre los estudiantes de educación superior interesados en el conocimiento y estudio profundo de la cultura audiovisual, convoca la segunda edición del concurso:

### Premio "Cinematoteca Nacional" al Trabajo de Grado sobre Artes Audiovisuales. Edición Latinoamericana.

#### B A S E S

**1** El Premio "Cinematoteca Nacional" al Trabajo de Grado sobre Artes Audiovisuales será otorgado a aquel trabajo que, a juicio del jurado, reúna suficientes valores de originalidad, rigor metodológico y profundidad intelectual y que, por tanto, constituya un aporte significativo para el conocimiento de la cultura audiovisual latinoamericana y pueda contribuir con el desarrollo de la investigación sobre el tema audiovisual en nuestros países.

**2** Podrán participar en el concurso todos los egresados universitarios que hayan escrito y presentado sus trabajos de pregrado (Tesis de Grado, Trabajo de Grado, etc.) para optar a la licenciatura o título equivalente, en cualquier Instituto de Educación Superior nacional o extranjero de reconocida solvencia académica.

**3** Sólo se admitirán en el concurso aquellos trabajos que aborden de manera explícita y directa los temas relacionados con el cine, el video y la televisión y

que hayan sido debidamente aprobados de acuerdo a las normas de evaluación vigentes en cada institución educativa.

**4** El jurado del concurso estará integrado por un grupo calificado de investigadores, realizadores y docentes, de reconocida trayectoria en el ámbito audiovisual venezolano.

**5** El Premio único del concurso consistirá en la suma de mil quinientos dólares (US\$ 1.500) y no podrá ser dividido. El jurado podrá otorgar las menciones de honor que considere convenientes.

**6** La **Fundación Cinematoteca Nacional** se reserva el derecho a editar directamente el trabajo premiado o a autorizar su publicación.

**7** A partir del año en curso, el Premio "Cinematoteca Nacional" al Trabajo de Grado sobre Artes Audiovisuales comprenderá una edición latinoamericana y una edición nacional, las cuales se alternarán anualmente. La presente apertura corresponde a la edición latinoamericana y en ella podrán participar todos los Trabajos de Grado que hayan sido presentados y aprobados en sus respectivas instituciones educativas en el lapso comprendido entre el 1 de enero de 1992 y el 31 de agosto de 1993.

**8** Los participantes deberán consignar en la sede de la **Fundación Cinematoteca Nacional** de Venezuela (Torre Este, Piso 3, Parque Central, Caracas), dos copias de la obra concursante, junto a la constancia de aprobación de la misma por la autoridad competente. Los trabajos provenientes del exterior serán consignados en las Cinematecas de cada país y en su defecto, en la representación diplomática de Venezuela. La fecha límite de entrega de los trabajos ha sido prorrogada para el día 4 de febrero de 1994.

**9** La participación en este concurso implica la plena aceptación de sus bases. Lo no previsto en estas bases será resuelto por el Consejo Directivo de la **Fundación Cinematoteca Nacional** de Venezuela.

FUNDACION  
**Cinematoteca Nacional**  
El placer de la imagen en movimiento  
Parque Central, Torre Este, Piso 3, Caracas, Venezuela  
Télex: (58-2) 571 0176 - 573 0546 - 571 7553  
Fax: (58-2) 571 7553  
Apartado Postal 17045, Caracas 1015-A, Venezuela