

CONAC
Consejo Nacional de la Cultura

REVISTA DE CINE Y FOTOGRAFIA

encuadre

Reclame gratis

SEPARATA

REVISION HISTORICA DE LA OBRA
DEL FOTOGRAFO PERUANO
MARTIN CHAMBI (1891-1973)

Jorge Heredia



48-49

P.V.P. Bs. 100,00



CONAC
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

ENCUADRE. **Directora:** Carmen Luisa Cisneros. **Diagramación:** Alfonzo Rondón. **Colaboran en este número:** Pablo Abraham, Carlos Paúl Alfonso, Gabriel Atayde, Luciano Castillo, Marian Castillo, Carmen Luisa Cisneros, Román Chalbaud, Gabriel Díaz, Josune Doronsoro, José Angel Guzmán, Jorge Heredia, Maurizio Liberatoscioli, Ambretta Marrosu, Antonio Mendoza Wolske, Vanessa H. Montenegro Brito, Juan Antonio Molina, María Hortensia Pérez Machado, Jorge Rivas-Rivas, Joel Rocca, Tomas Rodríguez, Liliana Sáez, Luis Sedgwick Báez, Paula Segovia, Luis Urbaneja, Alberto Valero, Vanessa Vargas, Benjamín Villares.

Consejo Nacional de la Cultura: Presidente del Consejo Nacional de la Cultura: Oscar Sambrano Urdaneta. **Director General:** Rafael Arráiz Lucca. **Directora General Sectorial de Cine, Fotografía y Video:** María Teresa Boulton. **Representantes del Presidente de la República: Principales:** Oscar Sambrano Urdaneta. Prof. Pedro Díaz Seijas. Dr. Raúl Nass. Rafael Arráiz Lucca. **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 Leáñez. **Suplente:** Prof. Luis Valero Hostos. **Representantes del Consejo Nacional de Universidades: Principal:** Dr. Gustavo Luis Carrera. **Suplente:** Dr. Ramón González Paredes. **Representantes de la Confederación de Trabajadores de Venezuela: Principal:** Sr. Manuel Reverón. **Suplente:** Sr. Joaquín López Mujica. **Representantes de las Instituciones Culturales: Principal:** Dr. Manuel Vicente Magallanes. **Suplente:** Sra. Romelia Arias. **Directorio: Presidente del CONAC:** Oscar Sambrano Urdaneta. **Primer Vocal:** Elías Pino Iturrieta. **Segundo Vocal:** Moises Moleiro. **Director General:** Rafael Arráiz Lucca. **Secretario:** Gustavo Arnstein.

Depósito Legal: PP84-0100 ISSN: 0798-345X. Levantamiento de textos: Norelys Niño. Impresión Litografía Melvín. 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



PAG. 14 / Gringo viejo, de Luis Puenzo. Aida Bortnik. Guionista.

PAG. 21 / Jodhi May en Un mundo aparte, de Chris Menges.



PAG. 72 / Alec Baldwin y Kim Basinger en La fuga, de Roger Donaldson.



SUMARIO

- 4 Chicago 94.
- 6 Biarritz ¿Crisis del cine latinoamericano?
- 10 I Encuentro euroamericano de centros de cultura cinematográfica.
- 14 Aida Bortnik. Guionista y dramaturga.
- 17 Notas de Roma
- 21 **GRAN ANGULAR**
- FOTOGRAFIA**
- 25 Coloreando el retrato. Conversación con Fernando Carrizales.
- 31 Fotografía cubana de los 90s.
- 35 Brassai. La Cámara Lenta
- PORTAFOLIO**
- 40 Gabriel Díaz
- 50 Jorge Rivas-Rivas
- LIBROS**
- 64 Cine.
- 65 Fotografía.
- CRITICA**
- 66 Tierra de sombras.
- 67 Un misterioso asesinato en Manhattan.
- 68 En territorio extranjero.
- 69 Belle Epoque.
- 70 Baraka.
- 71 El periódico.
- 72 La fuga.
- 73 Tirano Banderas.
- 73 Derek, el divino.

SEPARATA

Brave revisión histórica de los avatares de la obra del fotógrafo peruano **Martín Chambi** (1891-1973), y reseña de dos monografías recientes.

En portada:

Tierra de sombras, de Richard Attenborough. *Fotografía:* Keith Hamshere.

Editorial

Con este número la revista **Encuadre** culmina una etapa dedicada por igual al cine y a la fotografía que comenzó en 1984, cuando el Consejo Nacional de la Cultura presidido por el entonces Ministro, Ignacio Iribarren Borges dio la anhelada aprobación a la edición del primer número, preparado desde el año anterior en la Coordinación de Cine y Fotografía, con el apoyo de las empresas Maraven, Lagoven y Cadafe, importantes avales externos que dieron el empuje necesario para hacer realidad una idea que todavía no contaba con el imprescindible apoyo de la institución.

La Coordinación de Cine del Conac creada en 1976 se convirtió a partir del año 1981 en la Coordinación de Cine y Fotografía (Dirección General Sectorial de Cine, Fotografía y Video, desde 1989) con un presupuesto asignado de bolívares trescientos mil anuales para atender ambas áreas: efectuó Talleres de Realización Cinematográfica y de Expresión Fotográfica, Cursos de Apreciación Cinematográfica y Fotográfica, se dieron premios y subsidios, se hicieron exposiciones y foros; dentro de este contexto la publicación de una revista de cine y fotografía se hizo perentoria para alcanzar los objetivos de la Coordinación.

Es profundamente satisfactorio comprobar que tras diez años de labor se consolidó una publicación que tuvo como objeto demostrar la importancia cultural del cine y la fotografía, estimulando la crítica, el disfrute y la reflexión, especialmente del acontecer nacional, pero considerando a Venezuela dentro del contexto latinoamericano, sin desatender, en lo posible, el panorama mundial, con ideas y conceptos manejados con amplia y respetuosa libertad.

Haciendo nuestras las palabras de José Carlos Mariátegui lo evocamos: "La primera obligación de toda obra... es esta: durar. La historia es duración. No vale el grito aislado, por muy largo que sea su eco; vale la prédica constante, continua, persistente. No vale la idea perfecta, absoluta, abstracta, indiferente a los hechos, a la realidad cambiante y móvil; vale la idea germinal, concreta, dialéctica, operante, rica en potencia y capaz de movimiento..."¹.

La próxima aparición de una revista de fotografía y **Encuadre** dedicada sólo al cine, es muestra palpable de lo afirmado. Sumar y no restar, crecer y mejorar en el esfuerzo constante. Es una excelente noticia que nos complace a todos.

Carmen Luisa Cisneros

Directora de la Revista **Encuadre**

¹ Editorial de Amauta, N° 17, año II, Lima, Perú, septiembre de 1928.

Posiblemente una de las propiedades constantes que pertenecen al ser vivo es la contingencia, la habilidad de sufrir cambios. Si el Universo en su complejidad, y todo cuanto en él está contenido, está formado por átomos y otras partículas en constantes alteraciones espaciales y seguramente temporales, produciendo energía vital, no podríamos estar muy equivocados en pensar que el efecto vida está inexorablemente sujeto a la variación.

La revista *Encuadre*, como revista del Conac dedicada al Cine, Fotografía y Videò, ha alcanzado su relativa madurez -10 años- una consistente trayectoria para cualquier revista especializada, gracias al esfuerzo y dedicación de su directora, Carmen Luisa Cisneros.

Encuadre abarcó un proyecto que se dirigía a la proyección de la cultura cinematográfica, fotográfica y del video. No obstante, la fotografía nunca ocupó un sitio cómodo. Desbordada por la presencia contundente del cine, este medio, quizás más intersticial, no ofrecía en estas páginas un panorama de su poder expresivo. Contreñida pues, en su capacidad de irradiación y de reflexión, debía ser abordada por otros caminos que conjuntamente con la imagen móvil y espectacular cinematográfica.

Bien, es ahora el momento de la separación, deslindándose de la otra representación visual, mecánica. Atrapando una memoria, un momento cercenado, cortando, violentando, fijando, inmovilizando la imagen pero desencadenando sentimientos e ideas, la fotografía buscará su camino. Es decir, el Conac intentará crear una revista especializada en la fotografía y sus nexos con el mundo, la reflexión, el lenguaje, la sorpresa y la recreación.

Gracias a Carmen Luisa por su solidaridad, de todos modos la imagen fija siempre la abordará pues como dice Mario Benedetti "Mientras desvano la memoria/ forma un ovillo la nostalgia/ Si la nostalgia desovillo/ se irá ovillando la esperanza/ siempre en el mismo hilo."

María Teresa Boulton

Directora General Sectorial de Cine, Fotografía y Video. CONAC

Chicago

941

ROMÁN CHALBAUD

La ciudad del viento es azotada por una lluvia aparentemente benigna. Cuando nos atrevemos a cruzar las avenidas, rumbo al cine, las armazones de acero se doblan y los paraguas vuelan hasta caer en el lago. Nada importa si se trata de ver nuevamente *Los olvidados*, o *El chocal de Nahueltoro* o *La mano en la trampa*. Para celebrar los diez años del Chicago Latino Festival y los cien años del cine, el directorio ha escogido lo que ellos han llamado "Clásicos del Ayer y Clásicos del Mañana". No nos alcanza el tiempo para ver: *El perro andaluz*, *Ese oscuro objeto del deseo*, *Duoro*, *Faina Fluvial*, *Bienvenido, Mr. Marshall*, *Memorias del Subdesarrollo*, *Gatica*, el *Mono*, *Sangre del Cóndor*, pero por supuesto, tenemos el deber de estar presentes en las dos proyecciones de *El pez que fuma*. Al finalizar las películas se queda un cuarenta por ciento de los espectadores (norteamericanos, mexicanos, colombianos, puertorriqueños, ecuatorianos, argentinos, cubanos, salvadoreños, españoles, alemanes) y te bombardean a preguntas, la mayoría de las veces de verdadero interés.

Sombras en una batalla, de Mario Camus. (España, 1993).



El lado oscuro del corazón, de Eliseo Subiela. (Argentina, 1992).

- ¿Por qué en el cine latinoamericano se trata tanto el tema de la prostitución?

- ¿Es una metáfora sobre la corrupción?

- También en muchos filmes se hace presente la brujería, la magia.

- ¿Usted cree en el realismo mágico?

Hace diez años, Pepe Vargas empezó este Festival proyectando una película en una pared blanca. Gracias a su mística, su esfuerzo, su constancia y la de todos sus colaboradores, Chicago Latino Festival ha llegado lejos. No es un Festival competitivo, sino una amplia muestra del cine iberoamericano. Del 22 de abril al 5 de mayo desfilan por los cines importantes títulos de todas las épocas. Este año la representación de Venezuela consistió en *Roraima*, *Golpes a mi puerta* y la presencia de Carlos Oteiza, Alejandro Saderman y Alfonso Molina. No son muchos los



Novia que te vea, de Guita Schyfter. (México, 1993).

venezolanos que viven en Chicago. Irama Nery tiene un restaurante francés. Helena Chapellín, casada con importante fotógrafo norteamericano. Y algunos estudiantes de Columbia College, que cooperan en la producción del Festival.

Todos los directores que nos encontramos allí en ese momento (los invitados lo son por cinco días), acudimos a la Universidad a charlar con los estudiantes de cine. Ya hemos comenzado a presentarnos cuando llega Berlanga, directo del avión y sin pasar por el hotel. Un aplauso cerrado recibe a este importante cineasta español que es homenajeado con la proyección de *Bienvenido, Mr. Marshall*, *El verdugo* y *La escopeta nacional*. Cuando habla lo hace con esa gracia española tan desenfadada que linda con el teatro del absurdo y

Roraima, de Carlos Oteiza, (Venezuela).





La madre muerta, de Juanma Bajo Ulloa. (España, 1993).

- Durante la segunda Guerra Mundial aprovecharon el talento de los europeos. Suecos, alemanes, franceses, ingleses, austríacos, todos se fueron a Hollywood.

- ¿Para qué hacer películas en otras partes del mundo? Vengan a hacerlas aquí.

- Ahora hay varios directores latinos que dirigen en Norteamérica.

- Pero ni Mandoki, ni Babenco, ni Puenzo reflejan en sus films hechos en U.S.A. el alma de Latinoamérica.



Cuervo, de Carlos Ferrand. (Canadá, 1989).

que parece sacada de los disparatados diálogos de una zarzuela. Berlanga habla como en sus películas. Parece que uno no entendera las palabras, pero que, sin embargo, apresáramos los conceptos.

- El cine debe ser como siempre: "un negocio", ¡nada de cultura!

Digo yo que quizás tiene razón. Lo que llamábamos "cultura básica", cuando estudiaba bachillerato, se ha transformado en "negocio bá-



O fió da memória, de Eduardo Coutinho. (Brasil, 1988-91).

- ¡Qué alma ni que alma! ¡Entretenimiento, taquilla! ¡Esa es la verdadera alma del espectáculo!

- ¿Sería lo mismo **La casa de los espíritus** hecha en Chile, por un director chileno?

- Almodovar no ha aceptado dirigir en inglés.

- María Félix nunca aceptó.



El siglo de las luces, de Humberto Solás. (Cuba, 1992).

sico". Lo más importante es comprar y vender. Incluyendo el alma, con el permiso de Mefistófeles.

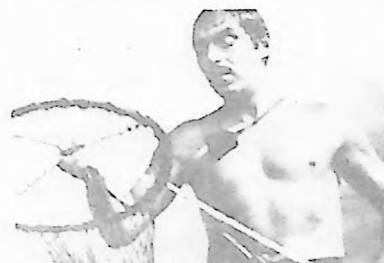
En el lobby de uno de los cines oí la siguiente conversación:

- ¿Por qué los norteamericanos quieren que no haya otro cine sino el de ellos?

Sangre de cóndor, de Jorge Sanjines. (Bolivia, 1969).



El chacal de Nahueltoro, de Miguel Littin. (Chile, 1969).



La perla, de Emilio Fernández. (México, 1945).

- ¡Pero qué tontos! ¡Rechazar dólares!

- Una película es como una fotografía que retrata lo que te rodea. Allí encontramos el paisaje, el hombre, la manera de hablar, de moverse. El cine debe ser localista. ¿No es localista **Rashomon**? Y nos descubrió la cultura japonesa. ¿No es localista **Ladrones de bicicletas**? ¿**O Cangaço**, no es localista? ¿**María Candelaria**? ¿Y entonces?

- Chejov decía: "Habla de tu parroquia y serás universal". ¿No es localista **La dama del perrito**?

Chicago es una hermosa ciudad con hermosa gente. Estos latinos empeñados en hacer ver el trabajo de esos cineastas que luchan y seguirán luchando por mostrar a través de sus películas las culturas de sus pueblos.

Biarritz

PAULA SEGOVIA

Hace quince años se inició el festival de cine "latinoamericano" en Biarritz, Francia. Un lugar, ya tradicional, de confrontación para nuestro cine al otro lado del océano.

Pero desde el año pasado se amplió el espectro cinematográfico para incluir otras expresiones artísticas como literatura, pintura, artesanía, gastronomía y música. Es por eso que este año (1993) se celebró, entre el 28 de Septiembre y el 3 de Octubre, "El Festival Internacional de Biarritz Cinematografías y Culturas de América Latina". Sin duda, un encabezado ambicioso para tan pocos días.

Así como el año pasado el país agasajado fué México, este año le tocó a Chile. Se presentó una selecta retrospectiva de su cine: desde *La dama de las camelias*, una comedia del año 1947; pasando por las obras de Patricio Kaulen, Aldo Francia, Helvio Soto, Miguel Littin y Raúl Ruiz; hasta producciones más recientes como *La luna en el es-*

pejo de Silvio Caiozzi y *La frontera* de Ricardo Larraín. En las artes plásticas los homenajeados fueron Roberto Matta y Nemesio Antuñez, junto a una nueva generación de artistas plásticos. En literatura se dieron cita varios escritores (chilenos y no-chilenos); aunque la atracción fue Mario Vargas Llosa, quien paradójicamente ahora es español.

Pero el eje central de atención lo sigue manteniendo las películas en competencia. Este año se presentaron siete largometrajes, un número lo suficientemente descriptivo del estado actual de nuestras cinematografías. *Tango feroz* de Marcelo Pineyro (Argentina), *La estrategia del caracol* de Sergio Cabrera (Colombia), *Vidas paralelas* de Pastor Vega (Cuba), *En medio de la nada* de Hugo Rodríguez (México), *La vida es una sola* de Marianne Eyde (Perú), *En territorio extranjero* de Jacobo Penzo (Venezuela) y *Los platos del diablo* de Thaelman Urgelles (Venezuela) fueron las concursantes.

La premiación en su mayor parte fue para *La estrategia del caracol*. Obtuvo el premio del público, el premio de las salas de arte y ensayo y compartió junto con *La vida es una sola* el gran premio. El premio de la mejor interpretación femenina fue para Gabriela Roel por *En medio de la nada* y la mejor actuación masculina para Fernán Miras por *Tango Feroz*.

La estrategia...

Muchos deben recordar aquella frase, tan cliché, ya pasada de moda: "... las revoluciones no se pueden exportar". Pero pareciera que en esta última película de Sergio Cabrera cobrara vigencia. Nos encontramos ante una pequeña y atípica rebelión urbana, pero ¿extrañamente?, sin una búsqueda consciente de transformación social y de toma del poder. Donde la dignidad y la autoestima es lo primero que hay que recuperar. La insubordinación, la rebelión siguen siendo agentes de cambio.

La estrategia del caracol (1989) de Sergio Cabrera. Colombia.



Orlando Urdaneta en *Vidas paralelas* (1993) de Pastor Vega Torres. Cuba.



¿Crisis del cine latinoamericano?



Fernán Mirás en **Tango Feroz** (1993) de Marcelo Pineyro. Argentina.

En una vieja casona de la antaño burguesía bogotana habitan disímiles seres, una sociedad entera se ve retratada en ese micro-mundo. Al enterarse del desalojo de la misma los personajes se unen y se transforman en pro de una causa común: llevarse "su hogar". Un viejo republicano español (Fausto Cabrera) y un abogado "de poca monta" (Frank Ramírez) comandan la insólita estrategia. Uno pone en práctica sus atesoradas ideas de acción y el otro se despega del marco de la rigurosidad de las leyes.

Es una historia contada en *flash-back* por ya un experto en "desalojos y televisión", una gesta urbana desconocida con tono de epopeya.

La vida es una sola

La violencia, la guerrilla, la represión: temas que unidos o separados han estado cerca nuestro. Una realidad de nuestro continente.

Hace más de un año apresaron a Abimael Guzmán, el mítico presidente Gonzalo, y lo exhibieron como un peligroso trofeo de caza. La imagen sin duda evoca a la de Anthony Hopkins en **El silencio de los inocentes**. Para ese entonces la gue-

rra entre Sendero Luminoso y el estado peruano parecía tener un fin próximo.

Así, **La vida es una sola**, intenta retratar la violencia padecida por las comunidades indígenas de parte de los bandos en pugna. En una textura intencionalmente documental nos encontramos con personajes absolutamente planos, estereotipados y llenos de lugares comunes; los protagonistas de una situación extremadamente compleja, ¿caricaturas a propósito? Unos senderistas que se hacen pasar por inofensivos estudiantes, que luego engañan, manipulan y someten al campesinado; unos militares déspotas que mantienen una dominación de terror, y unos campesinos sumisos que rayan ya en la ingenuidad. Todo esto con una buena dosis de melodrama innecesario para algo que ya de por sí es suficientemente terrible.

Tango feroz

Marcelo Pineyro, el productor de **La historia oficial**, presenta su pri-

Gustavo Rodríguez en **Los platos del Diablo** (1993). de Thaelman Urgelles. Venezuela.





La vida es una sola (1992) de Marianne Eyde. Perú.



En territorio extranjero (1992) de Jacobo Penzo. Venezuela.

mera realización. Una historia con fondo de finales de los años sesenta; sin duda la propia época que se ha mitificado como los años soñadores, de luchas sociales, y que han dado tanta tela que cortar al cine. Lo cierto es que este film, contagiado de este espíritu, cuenta una "historia real" a ritmo de rock y melodrama argentino. La de un joven cantante que representa la voz de su generación, la de una sociedad represiva, y su particular historia de amor.

En medio de la nada

Hugo Rodríguez, el mismo director de *La mujer de Benjamín*, pareciera que busca en las tonalidades ocres la esencia del mexicano.

Joaquín, un viejo sindicalista, se ha refugiado en un abandonado paraje del desierto. Un lugar para enterrar la desilusión, desesperanza y frustración de una época. Allí en su gasolinera-taller-restaurant trabaja con su mujer e hijo en una monótona rutina de seguridad. Tres

personajes llegan huyendo en búsqueda de ese "norte" salvador, ellos traen la acción.

Aquí la mujer es presentada en dos roles tradicionales: la sensual y la ama de casa, la primera motiva la acción y la segunda propicia el desenlace. Y el ideal del macho se representa en un hombre poderoso que se lleva a su mujer.

Pero la bofetada necesaria, el sacudón, es el momento cuando Joaquín se plantea un cambio. Ha entrado ahora a la acción sin querer, y debe tomar decisiones. Una metáfora evidente.

Vidas paralelas

Pastor Vega, el director de *Retrato de Teresa*, *Habanera*, *Amor en el campo minado*, entre otras, presentó *Vidas paralelas*, la única producción cubana que por poco no llega a exhibirse.

Cuenta la historia de dos iguales: un cubano que está en la calurosa isla caribeña, que sueña con una vida mejor y que quiere salir; y

otro que está en el frío norte, sufriendo de nostalgia y con ganas de regresar. Aceras de una misma calle que ninguno se atreve a cruzar.

El territorio extranjero

Es el segundo film venezolano hablado en inglés, el primer fue *Sherlock Holmes en Caracas*. Confieso que para mí no fue una sorpresa, afortunadamente ya lo sabía, pero para el resto del público sí.

Los años de la explotación petrolera, Venezuela tiene una mina de oro negro bajo sus pies. Dos ingleses, uno con algo más de moral y ética frente a otro completamente "soldado" dispuesto a cumplir órdenes, se encuentran en la disyuntiva de la explotación de un pozo petrolero en una zona habitada por indígenas. Junto a ellos una bella joven (Maya Oloe) rubia y de atuendos vaporosos en franca decoración con una especie de capataz interpretado por Daniel López, y

y una esporádica masa de obreros anónimos de extras.

Pero, ¿por qué hacer la historia de dos ingleses? Y en consecuencia en inglés. ¿Una intención de exacerbado realismo? Realmente parecía un encargo de la BBC de Londres o algo así, pero lo peor es que no lo era. ¿Intenciones de comercializar?, ¿para quién?, ¿para

En medio de la nada (1993) de Hugo Rodríguez. México.



Retrospectiva de cine chileno.

dónde? Ya que por añadidura hay un exotismo selvático.

Los platos del diablo

En los tiempos de la informática, de los procesadores de palabras, de los archivos de seguridad y ahora de una reformada ley de derecho de autor, se enfrentan dos escritores con sus "Remington" y sus papeles.

Lo cierto es que Mozart y Salieri reviven en Venezuela. El uno hermoso, joven, aristocrático y talentoso (casi que Julio Sosa se interpreta a sí mismo en esta desconocida faceta actoral); el otro feo, vie-

jo y frustrado escritor que habita en los decadentes bordes de la clase media (Gustavo Rodríguez). Una mujer simboliza el objeto del deseo (obvio, Marcela Wallerstein), poseerla es el triunfo, literalmente. Y por otra parte, está la exhuberante Mimi Lazo, que interpreta a una mujer gris pero capaz del desenlace. Lo más brillante de la película.

Siete historias, siete miradas distintas. Queramos o no, fue la imagen de nuestro cine latinoamericano; allá en Biarritz.

I Encuentro Euroamericano de Centros de Cultura Cinematográfica

VANESSA VARGAS
BENJAMÍN VILLARES
FOTOS: BENJAMÍN VILLARES.

En el ámbito de la exhibición cinematográfica y con motivo de cumplirse el vigésimo aniversario de la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC). Se realizó entre el 24 y el 26 de mayo en la ciudad de Caracas el I Encuentro Euroamericano de Centros de Cultura Cinematográfica.

En esta ocasión se reunieron los siguientes representantes internacionales, por Europa: Antonio Ahucha, Vice Presidente de la Federación Andaluza de Cine Clubes, por España; Thierry Fremaux, Director Artístico del Instituto Lumiere, por Francia; Peter Cargin, Director Asistente de la Federación Británica de Sociedades de Cines (B.F.F.S.), por Gran Bretaña; Valeria Parané, Directiva de la Federación Italiana de los Círculos del Cine, por Italia; José Manuel Cautinho E. Castro, Federación Portuguesa de Cine Clubes, por Portugal; por América: Juan Carlos Arch, Presidente de la Federación Argentina de Cine Clubes, por Argentina; Claudia M. Sarmiento, Vice Presi-



Omar Chanona (al micrófono) del Instituto Mexicano de Cinematografía, José Luis Figueroa (FEVEC) y Claudia M. Sarmiento, representante de Colombia.

denta de la Fundación «Tiempos de Arte» y Paul Bardwell Director del Centro Colombo-Americano de Medellín, ambos por Colombia; Nicolette Baker, Directora de la Sala Garbo por Costa Rica; Mario Piedra, Federación Cubana de Cine Clubes por Cuba; Omar Chanona

Burgette, Director de Promoción Cultural Cinematográfica del Instituto Mexicano de Cinematografía por México y José Luis Figueroa, Presidente de la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica por Venezuela.

Juan Carlos Arch, Presidente de la Federación Argentina de Cineclubes, entrevistado por Vanessa Vargas.

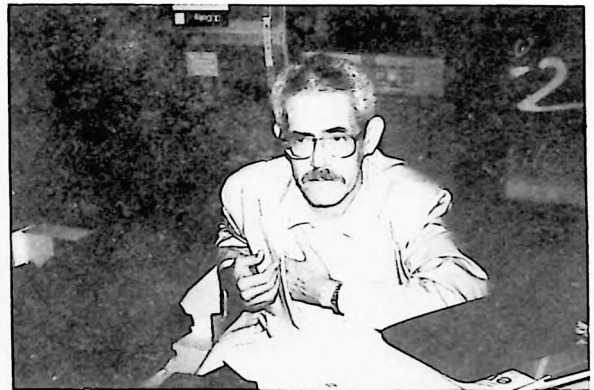


Nicolette Baker, Directora de la Sala Garbo, de Costa Rica.





Tierry Fremaux del Instituto Lumière de Francia y José Luis Figueroa.



Mario Piedra, Presidente de la Federación Cubana de Cineclubes.

Cada país expuso a través de sus Ponencias la situación en perspectiva histórica, el momento actual y las posibles direcciones futuras de los Centros de Cultura Cinematográfica y Audiovisual. En este sentido, cabe destacar y como es obvio, por razones históricas, culturales y económicas, la marcada diferenciación en el desarrollo de la promoción y difusión de la cultura cinematográfica entre Europa y América Latina.

Los países de la Europa Occidental se presentan con una mayor estabilidad y un nivel superior de organización, aunque ello no descarta el surgimiento de problemas a superar en cuanto a la hegemonía de cine comercial de las grandes multinacionales y sus asociados y del avance y utilización de las altas tecnologías del audiovisual en el mercado de las políticas de las telecomunicaciones.

Por otra parte, sobresalen las similitudes existentes en las formas de desarrollo y problemas comunes en los países latinoamericanos. La necesidad de mayor apoyo por parte del sector oficial, la dificultad

de contar con material fílmico de calidad, la problemática de la captación del público cada vez más cautivado y condicionado por nuevas opciones en el campo audiovisual, el logro de la autogestión y la profesionalización del sector, fueron algunos de los aspectos discutidos densamente en el encuentro.

En conjunto las analogías entre Europa y América se hicieron palpables en la finalidad común, ya que se trata de grupos de personas cuya tarea es la difusión del cine cultural ante el cual el cine comercial siempre es el coloso a enfrentar.

Algunos ejemplos de funcionamiento en América Latina

En un acercamiento directo, partiendo de un enfoque estratégico hacia el funcionamiento de los Centros de Cultura Cinematográfica, plantaremos las siguientes interrogantes a algunos representantes de la región latinoamericana:

1. ¿Cuáles son las modalidades para la obtención de recursos financieros?
2. ¿Cómo interpretan la intervención de las tecnologías del audiovisual con relación a la exhibición en cine?
3. ¿Cómo se opera en la captación del público?

Por Argentina, Juan Carlos Arch explicó que en su país los cine clubes adoptan la modalidad de la autofinanciación a través de una cuota societaria. Recomendó el aprovechamiento máximo de todas las opciones tecnológicas. Si bien, con la intervención de las tecnologías del video ha disminuído la asistencia del público al cine, en este momento está representando mayor problema de competitividad la televisión por cable, sin embargo este fenómeno parece comportarse como si fuese una «moda» por la cual la situación tiende a revertirse y la gente vuelve al cine club.

El público presenta un comportamiento cada vez más mediatizado por la televisión requiriéndose tra-

divisuales están acabando con la asistencia a las salas, mientras el público mantiene un comportamiento indiferente, ello ha exigido el diseño de diversas e ingeniosas campañas publicitarias de atracción al espectador para que vuelva al cine. Implementamos el Cine-Foro Educativo dirigido al sector escolar como inducción posterior al cineclub.

zar nuevas estrategias en la captación.

Por Cuba, Mario Piedra señaló que las especiales características que diferencian a su país del resto de la región en el tratamiento al cine exigen una lectura particular.

La cabal comprensión del medio y su utilización dotan a Cuba de dos factores relevantes: un público cultivado, asiduo-crítico espectador de cine y la consolidación de grupos de elevada capacidad organizativa y aptos para el desarrollo continuo de procesos formativos en el área.

Ni el vídeo, ni la producción comercial de calidad son interpretados como antagonistas. El video es una alternativa perfectamente válida que en Cuba ha permitido dar continuidad a la cultura cinematográfica mundial. No hay real contradicción en el uso de formatos. el estado ha promovido el rescate del video a nivel social, estimulando el registro de carácter cultural, procurando su definición, desmitificación, posibilidades y alcances.

En Cuba se cuenta con seis programas de televisión sobre cine, ello nos remite a la actitud hacia el cine del público cubano.

Por Colombia, Claudia Sarmiento hizo énfasis en la difícil situación que está atravesando el cine en su país, aún más con la inexistencia de una Federación como la de Venezuela que promueva y ampare la creación y continuidad de los Centros de Cultura Cinematográfica.

El cine club debe funcionar independiente, sin ningún apoyo estatal, proyectándose hacia el difícil desempeño autogestionario o bien empleando la fórmula de convenio-subsunción con entes privados. Además las nuevas tecnologías au-



Claudia M. Sarmiento, Vice-Presidenta de la Fundación "Tiempos de Arte" de Colombia.

También Paúl Bardwell (Colombia) asomó intensamente apreciaciones en torno a una de las principales deficiencias de los Centros de Cultura Cinematográfica: obten-

ción de recursos financieros y su empleo. La recomendación es la de la capacitación en administración general orientada a las actuales exigencias de funcionamiento y expan-

Acuerdos

Los representantes suscribieron el siguiente acuerdo:

- 1.- Acogerse a la declaración de Sevilla 1992 acordada en el IV Congreso de la Confederación de Cine Clubes del Estado Español.
- 2.- Se crea el Consejo Iberoamericano de Centros de Cultura Cinematográfica, con sede en

sión de servicios de dichos centros.

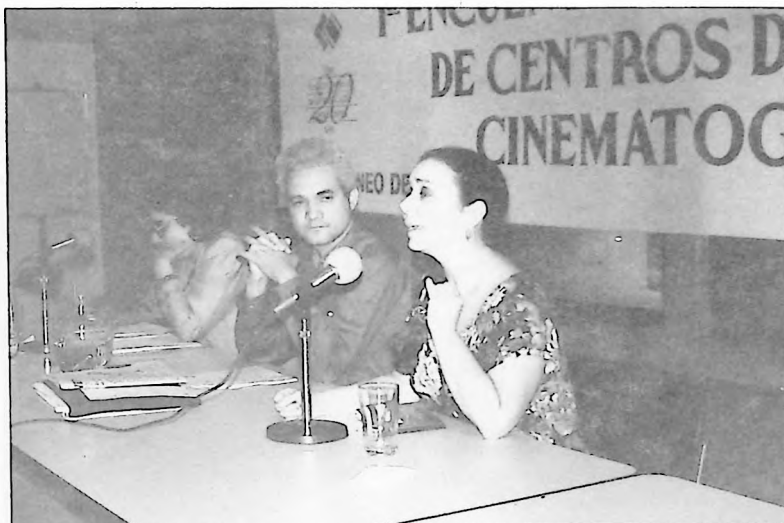
Por Costa Rica, Nicolette Baker, única representación por Centro América, espacio geográfico que también presenta características muy peculiares debido a la carencia de actividad cineclubística y a la expansión y dominio de las redes de exhibición comercial.

Sin ningún apoyo estatal, la promoción de la cultura cinematográfica se ha desplegado en la Sala Garbo a través del cine y del video durante diecisiete años, es hasta el momento la única Sala de Arte y Ensayo de la región. Como detalle de interés la Sala Garbo cobija en su seno al Cine Club Cine-Arte Garbo el cual funciona con criterios propios.

No obstante, Nicolette Baker hizo mención de la actividad desarrollada por la Universidad de San José de Costa Rica la cual mantiene una cátedra permanente denominada «Apreciación del Cine» y un Cine Club Universitario con programaciones continuas.

Otro centro que ejerce esta labor es el cine-club «Irazú». Además, otros canales de promoción en la región son el cine universitario de Panamá, la Cinemateca en Nicaragua y está previsto para el mes de Junio la inauguración del teatro «La Cúpula» en Guatemala, el cual se plantea una programación similar a la de la Sala Garbo.

Ni la televisión, ni el video se presentan como alternativas para la gestión cultural del cine en Costa Rica, siendo nefastos competidores los video clubes. La actuación del público es displicente siendo este el mayor reto a solventar por los programadores del cine cultural.



Nicolette Baker (al micrófono), José Luis Figueroa y Valeria Patané, representante italiana.

- Caracas, Venezuela, bajo la coordinación de FEVEC.
 - 3.- Reunirse en la ciudad de San José de Costa Rica para concretar la firma de los acuerdos de constitución, funcionamiento y desarrollo del Consejo Iberoamericano de Centros de Cultura Cinematográfica que se reunirá en La Habana, Cuba, para la firma de dichos acuerdos.
 - 4.- Los representantes europeos ofrecen en la medida de sus posibilidades apoyo en el acceso de informaciones para que los intercambios lleguen a ser realidad y se comprometen a enviar informaciones sobre los actos de la celebración del Centenario de Cine en Francia, Gran Bretaña, Italia, España y Portugal.
- De igual manera expresaron su agradecimiento y satisfacción ante tan importante y productivo encuentro esperando que sea la señal propiciatoria de un trabajo continuo y eficaz para la cultura, la comunicación y el intercambio cinematográfico Euro-americano.
- En general los distinguidos invitados elogiaron la organización y evolución del evento encontrando a la Federación Venezolana en un momento adecuado para el alcance de metas que afiancen las relaciones y el intercambio entre naciones.

Aida Bortnik

Guionista y Dramaturga

LUCIANO CASTILLO⁽¹⁾

"Conservo cartas de espectadores cubanos que vieron la miniserie de televisión *Eramos tan jóvenes*, escrita por mí. Y quiero que sepan todos aquellos que tuvieron esa increíble generosidad conmigo, lo mucho que me conmovió y cuánto tesoro yo esto, que es el verdadero premio para alguien de mi profesión. Que la gente sea capaz de sentarse a escribirle a uno porque algo que ha visto le ha servido para algo, le ha importado lo suficiente, nunca me había sucedido antes con ningún otro pueblo de la Tierra.

Quiero que sepan cuánto me ha importado, el bien que me hizo y lo muy útil que ha sido para mí conocer qué le pasaba a la gente cuando veía esta serie que hice pensando en nosotros, creyendo que se trataba de la memoria argentina de los últimos veinticinco años, y parece que esta memoria era más compartida fuera de mi país. He viajado con estas cartas a muchos sitios del mundo y las he mostrado a amigos que quiero para que compartieran esa conmoción".

Quien nos habla es Aida Bortnik, la renombrada guionista argentina. Su nombre aparece cada vez más a menudo en los créditos de las películas y en letras cada vez mayores. Miembro fundador de Teatro abierto desde 1981, ya desde 1972 incursionaba como dramaturga con la obra Soldados y soldaditos, a la que siguió casi una decena de piezas (Dale nomás, Papá querido, Domesticados, De a uno...) y numerosos montajes dirigidos por ella.

En 1973 Aida Bortnik se convirtió en la guionista de la primera película en idioma español



La tregua, de Sergio Renán. Argentina.

nominada para el Oscar al mejor filme extranjero, La tregua, que recibió el premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina. Nutrió la filmografía de su país con guiones para Una mujer (1975) de Juan José Jusid, La isla (1979) de Alejandro Doria, Volver (1983) dirigida por David Lypszyc y La historia oficial (1985), realizada por Luis Puenzo, que significó la consagración definitiva.

Desde 1986 es miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood. Luego de sus palabras de agradecimiento al público cubano, expresadas en un encuentro con la prensa, Aida Bortnik abordó a continuación diversos temas en una conversación cautivante que discurrió rauda y de la cual transcribimos estos fragmentos:

"Dudo muchísimo que haya en otro lugar del mundo tanto respeto por el libro cinematográfico como en Cuba. He comentado lo extraordinario que me parecía que en un

festival de cine se prioricen de tal forma a los escritores. Los cubanos tienen un premio al guión y eso no existe en casi ningún festival.

En Argentina no se toma demasiado en cuenta lo que se llama libro cinematográfico, no hay, desgraciadamente, en los últimos años, una gran tradición. La hubo en las décadas pasadas del cine argentino, tan conocido y apreciado en Cuba, en la que grandes poetas y dramaturgos colaboraban con nuestro cine, con mayor o menor fortuna, películas que pueden parecer ahora ingenuas u osadas, pero en las que trabajan figuras importantes. En los últimos años no ocurre así. Ha habido algunos que han intervenido, como Roberto Cossa, un reputado dramaturgo, pero en general los directores escriben sus propios guiones o la gente se inicia como puede. No existe en Argentina un gran respeto por el libro cinematográfico.

No le huyo al melodrama, al contrario: lo busco. Me parece uno de

⁽¹⁾ Crítico cinematográfico cubano.

los. Tengo enorme admiración por la gente que puede hacerlo.

Concibo mis personajes en principio en función de la historia, pero además, investigo. Yo tengo un pasado teatral. Estudié teatro y me gustaría poder hacerlo siempre, y también fui periodista muchos años. Creo en la investigación a la manera de Stanislavski, de Brecht, y a la manera del periodismo. Lo investigo todo.

Para escribir **La historia oficial**, que transcurría en ese mismo momento, yo realmente sabía mucho sobre lo que sucedía, en parte por lo que había vivido y también por lo que había leído en España durante mis dos años de exilio. De todos modos me documenté, porque no se trataba de que el personaje supiera lo que sabía yo, sino lo que podían saber ellos que yo ignoraba.

Para conocer los pensamientos de un personaje tengo que saber su lenguaje. Uno sabe quién es, no solamente por lo que dice, sino por cómo lo dice. Creo mucho en la investigación, y después en olvidarla. Tomo todas las notas del mundo y luego las busco solo si las necesito. Creo en el filtro de la memoria.

Cuando Luis Puenzo vino a verme para decirme que quería trabajar conmigo, él ya había realizado tres películas. Todo el tiempo fue una relación que se basaba en lo mucho que nos conocíamos. Lo había dejado de ver en la adolescencia. Puenzo tiene grandes ojos y

los géneros más nuestros y más interesantes. Yo no le huyo a nada que toque el corazón de la gente. Me gusta representar a las personas; no todo el mundo se dedica a esto y por eso trato de comunicarme con muchísimos más. El melodrama me apasiona. Cuando en el jurado nos reunimos, peleamos todo el tiempo, en los mejores términos; pero nunca lo hacemos cuando hablamos del melodrama, en eso estamos absolutamente de acuerdo.

No puedo hacer una telenovela. Admiro muchísimo a la gente que es capaz de escribirlas, pero no puedo escribir 150 ó 300 capítulos. Sería algo así como estar condenada a galeras, por eso no lo he podido hacer; no sé cómo ni quiero aprender, sé como lo hace bien alguna gente. En las series europeas, o norteamericanas en general, cuando es un programa semanal trabajan cinco escritores, con uno de ellos funcionando como productor artístico o coordinador, y así es más fácil. Pero no imagino una sola persona escribiendo tantos capítu-

La historia oficial, de Luis Puenzo.



enormes pestañas y parece inocente, y cuando lo conocí, creí que era inocente; cuando lo volví a encontrar creí que seguía igual, por supuesto que me engañó. Es un hombre de mucho talento.

Con Luis Puenzo compartí también una experiencia extraordinaria desde cualquier punto de vista: **Gringo viejo**. No siempre he tenido una maravillosa relación con los directores, o ellos no la han tenido conmigo, pero durante el trabajo que a mí me corresponde, en la escritura del guión, siempre hay un momento en el que nos hemos amado mucho.

Por infinitas presiones no terminó siendo la película como era el guión original, por tal o mas cual cosa que no se consiguió, por todo eso que pasa siempre en el cine y que mientras más grande, más grande, más grande, más pasa, más pasa y más pasa. Por todo eso y, además, por lo que significa Hollywood. Pero no tuvimos ningún tipo de censura. Tuvimos la enorme suerte -porque Hollywood puede ser Swarzenegger, pero también Jane Fonda-, y tuvimos la fortuna de que el Presidente de la Columbia cuando emprendimos este proyecto fuera el productor inglés David Puttnam, que tiene una mirada sobre el cine que no tiene nada que ver con la que se identifica con el cine de Hollywood. Como él estaba allí nosotros sobrevivimos, pero lo que sucede es que cuando la película se empezó a filmar, ya Puttnam no estaba en ese puesto.

Como el guión de **La historia oficial** fue también nominado para el Premio Oscar, algo muy curioso tratándose de una película que no es hablada en inglés, y rara vez compite en otros rubros, pero todo nunca, excepto en una o dos oca-

siones compite el guión porque el lenguaje es otro, y como esto fue bastante notable, un día recibí una carta de la Academia de Hollywood preguntándome si aceptaba ser miembro de la misma; por supuesto que acepté. Quiero integrar todas las academias que pueda, siempre y cuando esto signifique que mis colegas piensan que hago bien las cosas. Desde entonces voto por el Oscar, casi siempre con los perdedores.

El abrazo final que aparece en **La historia oficial** no estaba en mi guión, surgió durante la filmación y siempre me hace correr un escalofrío por la espina dorsal. Creo que esa mujer y ese hombre si se encontraran un mes o un año después quizás se dieran un abrazo, porque vivieron diez años juntos, pero en ese momento, después de ser torturada y de descubrir lo que descubrió, ella no podía abrazarlo. Pero la razón de Puenzo para incluirlo es que daba un salto en el tiempo en la relación de ellos y sintetizaba algo que era importante para la película, y probablemente tenga razón, pero a mí no se me hubiera ocurrido, y cuando lo veo no me gusta. Aunque no he encontrado nunca a nadie que piense que eso es un perdón, una reconciliación, justamente interpretan lo que quiso decir Puenzo, que la relación no se corta con una tijera, pues hubo amor en esa pareja y es una despedida.

Tengo una formación diferente a la de Puenzo y no podría concebir ese abrazo que tanto me molesta, pero no creo que sea malinterpretado; yo soy la única que lo malinterpreto y una o dos personas más.

Prefiero las historias originales, excepto en los casos en que hay una identificación absoluta con el autor y la obra que tenga que adaptar, que sienta que si hubiera tenido el talento suficiente habría podido escribirla. Eso me ocurrió con **La tregua** de Mario Benedetti, la primera película para la cual escribí el guión, en 1973. Pude convencer a Benedetti de esto por teléfono. Durante años lo llamaban -incluso de Estados Unidos- para pedirle los derechos para filmar **La tregua** y él siempre se negaba. No nos conocíamos -y yo nunca había hecho nada antes, solo una obra

de teatro que él no había visto-, y lo convencí, con lo cual quiero demostrarle a ustedes que escribo más o menos, pero hablo por teléfono que es una maravilla.

La miniserie que se realizó primero y se pasaba por el canal estatal -que nadie miraba- tuvo mucho éxito y a pedido del público se pasó varias veces y cuando el escritor vió la serie, aceptó dar los derechos para la película, que dirigió Sergio Renán. Después no estuvo de acuerdo en algunas cosas con Renán, porque él quería que sucediera en Montevideo y se ubicó en Buenos Aires, pero creo que finalmente se reconcilió. Nos conocimos un mes después de haber hablado por teléfono y desde entonces somos amigos.

Prefiero las historias originales como cualquier escritor prefiere escribir sobre sus propias cosas, pero también tuve la enorme felicidad de que Haroldo Conti quisiera que escribiera para el cine su novela **Aire alrededor de la jaula**, que yo adoro. El era un excelente guionista y, sin embargo, no quiso hacerlo y le pidió al director -el propio Renán-, que me lo encargara. Nos conocimos a través de eso y lo ví hasta dos días antes que lo secuestraran. Me dió un abrazo que fue el premio que recibí por ese guión. La película se tituló **Crecer de golpe**.

No puedo aceptar algo que no sienta, pero cuando lo hago es con enorme libertad y tengo la fortuna de que el escritor esté contento con el guión, independientemente de la película.

La tercera adaptación que hice fue **Gringo viejo**. Me interesó mucho el tema de la novela de Carlos Fuentes porque mi padre era un enamorado de la revolución mexicana, y en mi casa había libros so-

bre ella, cosa rara para una niña judía de Buenos Aires. Además, en mi adolescencia, Ambrose Bierce era un personaje muy importante. Así que la propuesta de **Gringo viejo** estaba muy cerca de mí.

El guión era más largo y más complicado: cabalgaban cadáveres, había muertos que hablaban, todo lo que corresponde a la cultura mexicana, pero todo eso desapareció en la versión final. La película terminada es otra cosa. Creo que conserva retazos de lo que nosotros queríamos hacer, se percibe en algunas imágenes. Con **Gringo viejo** experimenté tal luto que, de verdad, no podía ni trabajar. Estaba realmente mal, porque sentía que habíamos tenido la oportunidad muy poco común de realizar una película sobre la revolución mexicana con 500 caballos, con cientos de personas y todo lo que yo era capaz de imaginar se podría hacer, y después todo se perdió.

Mi relación actual con el teatro es de abandono licencioso por mi parte, desde el '84 no escribo teatro. La última obra que escribí, **Primaveras**, se representó en el '85, y desde entonces no lo he hecho. Tengo la impresión de que es probable, si no se complican las fechas, a lo mejor retorne, y me sienta a escribir teatro a ver cómo me sale, porque no he podido crecer con el teatro como he querido".

*El tiempo fluye con la misma intensidad que en los guiones concebidos por Aida Bortnik, galardonada en Italia en 1987 con el premio "Ennio Flaiano" por el conjunto de su obra. El espacio es insuficiente para aprehender la vitalidad desbordante de esta mujer, de quien en este momento se encuentra en fase de producción la cinta **Fade Out**, que producirá David Puttnam, bajo la dirección del checo Jiri Menzel, inspirada en un hecho que ocurrió durante la II guerra mundial en Praga; y ha aparecido en las pantallas **Tango feroz**, rodada por Marcelo Pineyro -el productor de **La historia oficial**- sobre el primer músico argentino que intentó hacer rock en castellano y fué víctima de la represión. Mientras, esperemos que se acometa el proyecto **Memo-ria herida**.*

NOTAS DE ROMA

ANTONIO MENDOZA WOLSKE

Allen Ginsberg, un revolucionario que no necesita presentación, declaró recientemente en París que el concepto de 'politically correct' era «un invento de la derecha para favorecer la censura». El Oscar dobló su cuello bronceado ante estos nuevos PC (y pensar que, antes, la sigla significaba «Partido Comunista») permitiendo, ya lo dijimos, la «supervisión» del guión de *Philadelphia* de Jonathan Demme y poniendo pañitos calientes al documentadísimo vicio de fumar de Oskar Schindler, protagonista del plurigalardonado film de Spielberg. Yo, que odio el cigarillo, difícilmente osaría equiparar el humo de la nicotina con los negros nubarrones del crematorio de Auschwitz. Pero la política tiene sus reglas, y el cine también. De cine y política nos ocuparemos en esta entrega.

Philadelphia, pobrecita, tenía que tener su premio. *Schindler's List*, ni hablar: recibió lo que Irene



Liam Neeson en *La lista de Schindler*, de Spielberg.

Bignardi llamó «un pesebre de Oscars». ¿Por qué? Porque finalmente Hollywood osa afrontar dos temas hartos espinosos: el Holocausto y el SIDA. Tan buenas intenciones, tan sanos descubrimientos, no podían no tocar el corazoncito de la Academia. Todo premio es discutible, bien lo sabemos; pero negar a *The piano* de Jane Campion los galardones como mejor película

y mejor música (la más bella partitura original para el cine desde la muerte de Nino Rota. Precipitao, melómanos, sobre Michael Nyman y el CD del film) es una indecencia. La estatuilla que carece de ojos ha descubierto el agua tibia en casa propia, olvidándose de los centenares de films europeos sobre virus y nazis.

¿Qué hacer? Pregunta de tantos cineastas. La soleada California atrae a muchos extranjeros: Stallone recurre al finlandés Lauri Harjula (quien cambia su enrevesado nombre por Renny Harlin) para filmar *Cliffhanger*, y se sirve del joven milanés (32 años) Marco Brambilla, sin experiencia en largometrajes, para dirigir *Demolition Man*. La razón la aclaró Brambilla mismo en una entrevista a Radio 3: el módico costo de sus bien elaboradas cuñas fue un imán para los productores. La regla de oro que Charles Pathé estableció cuando el cine era aún un bebé: invertir el mínimo para ganar el máximo. Esta bendición de los números ha caído sobre Carlo Carlei, cuya opera prima *La corsa dell'innocente* pasó inadvertida hace dos años en los



Francesca Neri, Jacques Perrin y Manuel Colao en *La corsa dell'innocente*, de Carlo Carlei.



cines italianos y, convertida en *The flight of the innocent*, será distribuida por la Walt Disney. Este thriller a la Peckinpah costó sólo 1,8 millones de dólares, la vigésima parte del presupuesto normal de un producto USA de similar índole. El premio para Carlei: girará en Atlanta, con budget de 12 millones de dólares, *Fluke*, sobre un millonario que reencarna en un perro callejero. La postura de Carlei no es única: en medio de la polémica sobre el GATT. Pupi Avati criticó el cine europeo «que no ama asumir el riesgo de los films de género» y, manos a la praxis, estrena *L'Amico d'infanzia*, otro thriller. Si no puedes vencerlos, únete a ellos: conclusión que, de prosperar, será el sarcófago de la originalidad expresiva del cine europeo.

Efectivamente, para el Bertolucci de *Little Buddha* y el eterno Zeffirelli de los melodramas, internacionalizarse ha significado expatriarse, y no sólo físicamente. ¿Por qué? Gabriella Pescucci, Oscar al vestuario y currículum de cortar el aliento, ha sido bien precisa en sus declaraciones: «en Italia ya no se puede trabajar». Ciertamente, el cine italiano no ha sido inmune a la

lepra de la corrupción político-administrativa que terminó por poner en crisis una partidocracia de casi medio siglo.

'Tangentopoli': palabra central en la nueva lengua italiana. Quiere decir civilización de los corruptos, cultura del soborno o, en criollo, «Matracalandia». Los mismos jueces que han desnudado el sistema de financiamiento ilegal a los partidos están desmantelando el andamiaje secreto del «Artículo Ventotto». La ley 1213 del año 1965, en su vigésimo octavo artículo, estableció la posibilidad de financiar proyectos cinematográficos, bajo las siguientes condiciones: (a) particular valor artístico y cultural; (b) todo el personal del film, sin excepción, trabajará en régimen de cooperativa, esto es, los emolumentos serán percibidos una vez que el film haya recaudado beneficios en taquilla; (c) en ningún caso el financiamiento superará el 30 % del costo estimado del film y, en todo caso, el Estado no otorgará nunca cantidades superiores a 500 millones de liras; (d) se financiará sólo un proyecto por autor. Hace un par de meses, la denuncia del joven director Giorgio Trentin destapó una olla cuyo contenido estaba ya en boca de todos: contribuciones de hasta mil millones de liras, pago anticipado a personal, presupuestos inflados, nueve proyectos aprobados a un solo director e, injusticia de injusticias, financiamiento negado a Delega de Daniele Segre. En estos momentos los quince miembros del Consejo Consultivo que otorgaba los créditos se hallan bajo investigación, y más de un favorecido del «28» ha tenido que declarar ante los jueces. El más pintoresco de estos presuntos indiciados es Marina Ripa Di Meana, esposa (y no hermana; excusa un viejo lapsus calami, lector) del ex-Ministro del Ambiente y cacareado personaje del tout-Roma: su *Cattive ragazze* obtuvo 500 millones de financiamiento y recaudó sólo 28. A la salida del tribunal, una aullante Ripa Di Meana declaró: «la tienen cogida conmigo» y lanzó esta flor gramatical: «el artículo 28 que yo sabía ni la existencia» (sic!). Mientras se averigua cómo pudo haber «cubrido» sus gastos, Marina se dedica a su último deporte: para ayudar a los animalitos, que-



Marina Ripa di Meana.

mó sus abrigos de visión en Piazza Navona. En vez de venderlos y dar el dinero a Greenpeace, digo yo.

Más allá de los aspectos folklóricos del asunto y del desgüe de sangre al Estado italiano (se habla de pérdidas por doscientos mil millones de liras: sólo cuatro sobre 200 films financiados habrían reembolsado el préstamo), la negra consecuencia del «28» ha sido abrir las puertas a una marabunta de aficionados que ha devorado uno de los pilares fundamentales del cine italiano: la profesionalidad. Un Fellini, un Scola, un Leone no se explican sin la base del excelente oficio adquirido junto a modestos artesanos de seguro pulso y profesionalismo incriticable: Lattuada, Blasetti, Pietrangeli. La bajísima calidad, no sólo estética sino técnica, de la gran mayoría del centenar de films que se giran anualmente en Italia es una de las causas de la preferencia del público hacia productos de obvio standard, léase USA.

Ahora voltearemos la carta: pasemos a los cineastas que hacen política, que han hecho política en



Alessandra Mussolini.

estas agitadas jornadas electorales italianas.

«Un auténtico crimen cometido por los directores comunistas Gregoretti y Scola, de acuerdo con Antonio Bassolino, en perjuicio de menores. (...) La Iglesia debe intervenir contra la peor culturacha marxista que se dedica, con toda su infamia y toda su brutalidad, al intento de fabricar aún, como ha hecho por decenios en los países del

Este, auténticos monstruos y terroristas». Estas delirantes declaraciones de Alessandra Mussolini, aspirante a actriz y candidata a la alcaldía de Nápoles por el partido neo-fascista MSI, nacen a raíz de una cuña de Ugo Gregoretti y Ettore Scola que parodía, con un grupo de niños, los debates entre la nieta del Duce y su contendor de izquierdas, parodía de la que la bella candidata no sale muy bien parada. La arenga contra «tan indigna operación» sólo obtuvo como respuesta una amonestación oficial del presidente de la Cámara de Diputados. Mal período aquel para la honorable Mussolini: su tía Sofia Loren se negó en redondo a respaldar su campaña política; no así la bienfameada revista *Interviú* que, bajo el título «La alcaldesa más buena de Nápoles» desempolvó un servicio fotográfico en el que Alessandra aparece desnuda y lo publicó con tiraje de 175.000 ejemplares.

La Mussolini perdió las elecciones. Lo mismo ocurrió con Giuseppe Tornatore, cuyos lacrimógenos films no le sirvieron de nada en su cam-

Giuseppe Tornatore.



Silvio Berlusconi.

paña para alcalde de Palermo. El director, quien ahora se prepara a presentar en Cannes su nuevo film **Una pura formalità**, tiene otro hobby aparte del de la política: la fotografía, y ha publicado en libro sus imágenes con el modesto título de **Opera Prima**. No es el único: el concierto del violín de Ingres fotográfico continúa con Gina Lollobrigida y Luciano De Crescenzo, ingeniero, filósofo, novelista, guionista, actor, director y, sobre todo, dilettante tutto-fare.

Han cambiado las cosas desde noviembre del 93-a marzo del 94. El viento de izquierdas volteó rumbo ciento ochenta grados para soplar los molinos de Silvio Berlusconi, omnipresente hombre de empresa, productor y distribuidor cinematográfico y propietario, gracias a la controvertidísima ley Mammi, de tres cadenas televisivas especializadas en la más demagógica y denigrante «TV-spazzatura». Contra él se lanzan diez directores (Daniele Luchetti, Stefano Rulli con Sandro Petraglia, Carlo Mazzacurati, Mario Martone, Marco Tullio Giordana, Francesca Archibugi, Marco Risi,

entre el público y, dos días antes de las elecciones, la policía los retiró como propaganda exhibida fuera del período reglamentario.

Poco pudo el cine frente a su sobrina rebelde, la TV: el señor de la Fininvest es hoy el jefe del gobierno. Menos mal que, tras tres decenios de espera, la Ley de Cine fue finalmente aprobada in extremis durante la última sesión activa de las cámaras legislativas: 301 votos a favor, cero en contra y cuatro abstenciones. Quién sabe a dónde habría ido a parar si la recién nacida TVcracia la hubiese tenido en sus manos.

La hábil combinación de publicidad y mass-media ha sido determinante en las recientes elecciones italianas, y demuestra una verdad tristísima: el mayor genio político del siglo XX no es Mussolini, como dijo el líder de los neofascistas italianos, sino un personaje aún más protervo: Joseph Goebbels. En palabras de Walter Veltroni: «No creo que Berlusconi haya obtenido más votos que nadie sólo porque poseía las televisoras. Pero este hecho cuenta, y Dallas o Dinastía han tenido mucho más peso que Emilio Fede (el brazo derecho de Berlusconi a nivel publicitario y comunicacional, NDA). Su triunfo maduró a lo largo de estos últimos años produciendo en el sentido común de los italianos una mutación de los valores, un cambio en la jerarquía de las cosas importantes, transformando el sentir común, los anhelos, las necesidades de la gente».



Giuliano Ferrara, ministro en el nuevo gobierno italiano.

Antonio Capuano y Nanni Moretti) que firman nueve cuñas integradas bajo un título terrible: **L'único paese del mondo**. El spot de Moretti nos lo aclara: Italia es «el único país del mundo» en el que la coyuntura legal permite no sólo que una persona privada posea un margen inmenso de control sobre los mass-media, sino que esa persona misma se pueda lanzar al asalto del gobierno. Exhibidos obviamente en cines no pertenecientes al circuito Berlusconi, los cortometrajes suscitaron violentas polémicas

El Diputado Walter Veltroni.



Franco Zeffirelli mientras vota.

El nuevo gobierno está lleno de personajes del espectáculo: es senador Vittorio Cecchi Gori, hijo de Mario, competidor de Berlusconi a nivel comercial y correligionario en política. Son senadores Pasquale Squitieri, autor de **Il pentito** que se arrepintió pasando a la derecha, y citamos la lista oficial- «Gianfranco Corsi llamado Franco Zeffirelli». Sin comentarios. Es ministro Giuliano Ferrara, el obeso y escandaloso animador televisivo, y es diputado el delgado e igualmente escandaloso animador televisivo Vittorio Sgarbi. Y es diputado Walter Veltroni, lúcido político y brillante cinéfilo con el que abriremos nuestra próxima entrega. ¿Qué decir de un gobierno así de espectacular? Simplemente la frase de rigor: no se pierdan el próximo capítulo.

Ha sido éste para el cine un período de adioses, demasiados. El más sentido por nosotros se hallaba escrito en los paneles de la muestra fotográfica de **Vivi Via Veneto**, extraordinario evento que busca reavivar esa legendaria avenida nostálgica de VIPs, stars y paparazzi. La frase misma que dijimos nosotros ante un pequeño fétro en Santa María in Montesanto: «Ciao, Giulietta».

ALBERTO VALERO

Ken Russell sin maquillaje

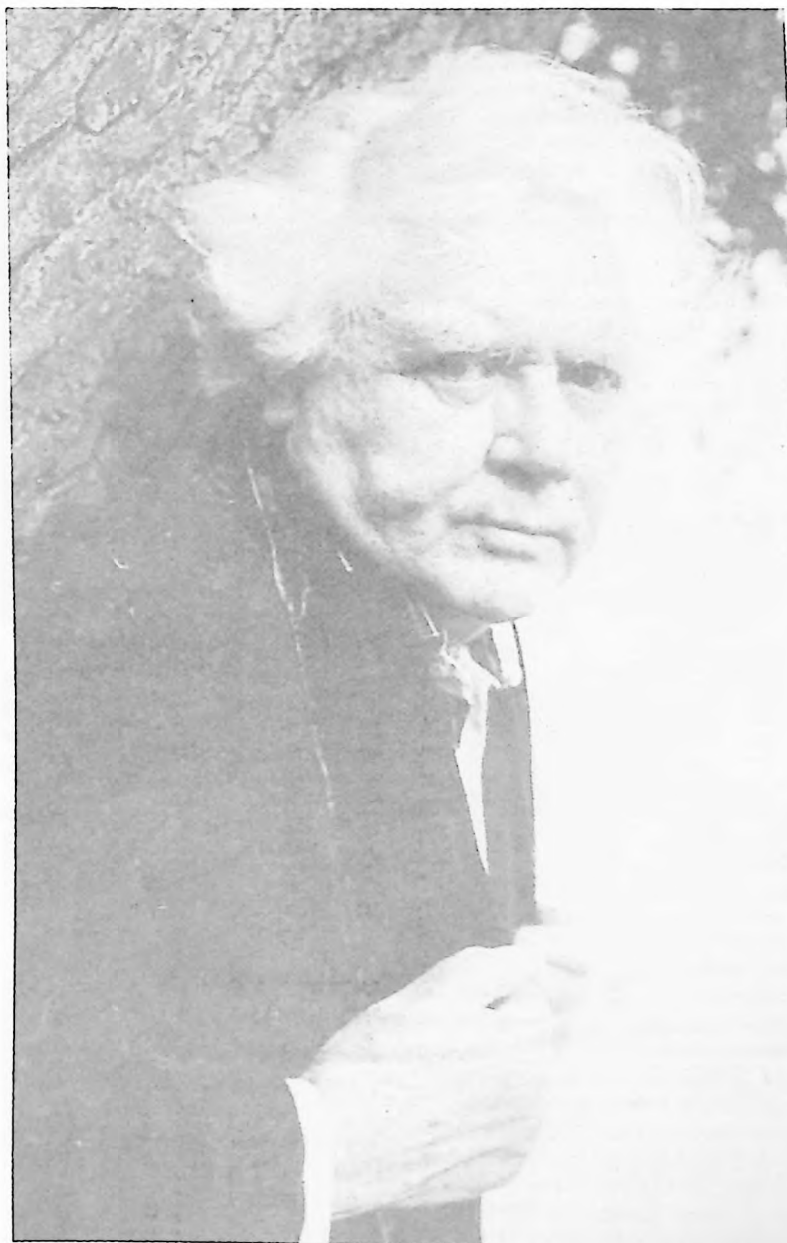
Cuando Megan Tresidder entrevistó a Ken Russell para el "Daily Telegraph" quedó un poco decepcionada porque no se había pintado las uñas ni lucía la sombra azul oscuro habitual bajo sus ojos. "Tengo puestas unas sandalias y medias rojas", respondió a manera de excusa el controversial cineasta que, para la cita portaba sobre los hombros una reluciente mantilla de seda...

Russell preparaba en ese momento el guión de su siguiente película. Curiosamente, sobre Uri Geller; un tema bien distante de los ambientes delirantes de sexo y religión que caracterizan al artista en su segunda etapa, con títulos como **Los Demonios** y **Valentino**. Tan disímiles, a su vez, de los documentales académicos que realizó en los 60 para la BBC y la que es, tal vez, su mejor creación: **Mujeres Enamoradas**.

Por cierto que Russell no la considera en tal nivel, aunque rechaza justificar su evaluación.

En cambio se explaya en contra de los críticos, a los que compara a las madre selvas que se adhieren a los álamos y crecen y crecen a sus expensas, hasta sofocar al árbol impetuoso al que deben la existencia.

Siento que todos los críticos parecen pensar que, de alguna forma, yo estoy trampeando, tomando la opción fácil de incluir monjas histéricas o lo que sea dentro de mis películas. Pero lo que nadie parece entender es lo difícil que es hacer películas. Una vez que estás en el estudio, tienes 50 personas que tra-



Ken Russell

bajan para ti y las diriges lo mejor que puedes. Es como una función y una vez que comienzas, estás dentro de ella y a su servicio.

Tampoco acepta Russell la observación de la periodista sobre el recuerdo que guardan los espectadores -de monjas histéricas, crucifijos, flagelaciones, sexo y más sexo- de sus creaciones.

Se trata -explica- de gentes con un bajo nivel de retención, que recuerdan lo que quieren recordar. Porque, obviamente, una mujer desnuda es más excitante que un poste telegráfico desnudo. Pero el punto es que cada uno dice que son esos mis leitmotiv y lo consideran como una broma, cuando en realidad tienen mucho que ver con la historia. La gente trivializa lo que hago y separan una escena de un film entero que dura dos horas y media.

¿Recuerda usted a Jiri Menzel?

Quienes evocan la frescura de la cinematografía checoslovaca que precedió a la invasión soviética del 68 y fue asfixiada por el régimen comunista que forzó el exilio de las figuras máximas de aquel grupo -Milos Forman e Iván Passer- recuerdan que Jiri Menzel brindó entonces una de las películas más divertidas.

Trenes Cuidadosamente Vigilados, junto a Los Amores de una Rubia de Forman y Un Día un Gato, nos acercó a la psicología de un pueblo encerrado entre montañas y circundado de potencias, que nunca ha perdido de vista esta desventajosa posición y desde tiempos inmemoriales aprendió a vivir a media máquina entre el discurso oficial y el disimulo.

Menzel no escapó. Realizó más tarde una comedia ambientada en Praga en los años 50, que fue prohibida y se exhibió únicamente en 1993 en Berlín (donde obtuvo el Oso Dorado); hizo teatro como director e intérprete en varias capitales europeas, y regresa ahora con otra producción hilarante -La Vida y Aventuras Extraordinarias del Ciudadano Iván Chonkin- presentada con éxito en Cannes.

ruso que aterriza en una aldea remota, donde se le olvida. La ociosidad del soldadito en un lugar semejante le lleva a entablar relaciones con un microcosmos de funcionarios mediocres que son desensambrados, precisamente, en el curso de esas "extraordinarias" andanzas.

Filmada con un elenco ruso excelente, la obra que sirvió de inspiración a Menzel fue pasada de con-



Menzel (izquierda) con Gennadi Nazarov, estrella de *The Life and Extraordinary Adventures of Private Ivan Chonkin*.

Es un largometraje en la línea del otro clásico de la literatura checa -El Buen Soldado Schweick- y como él significa un enfoque burlón del espíritu nacional. Que, como indica en entrevista a Mary Blume en el International Herald Tribune, hunde sus raíces tan atrás como el siglo XIV, cuando el movimiento herético de Jan Huss fue, literalmente, incinerado con su inspirador.

Desde entonces hay un pensamiento oficial y otro no oficial. Cada uno aprendió a pensar de dos maneras -de acuerdo y subversivamente- porque los checos son siempre escépticos y el saber sobrevivir lo llevan en la sangre, expresa Menzel.

Iván Chonkin, su héroe, es un recluta enviado por la burocracia militar en 1941 a custodiar un avión

trabando a París y publicada en 1969 y traducida posteriormente en veinte idiomas. Por ello, Vladimir Voinovich, el autor, fue despojado de la ciudadanía y tuvo que escapar al Occidente, de donde regresó en alas de la Perestroika.

Veinte años más tarde, en medio del aplauso general...

crítica y dejada de lado por el público japonés, a quien la memoriosa y notoriamente autobiográfica narración provoca, más bien, bostezos y fastidio.

En el ocaso de una carrera espectacular, Kurosawa parece atrapado en el dilema clásico del Gran Hombre: nadie se atreve a contradecir sus indicaciones en el set o en el cuarto de montaje; pero sin ese reto artístico y una edición cuidadosa no puede ese gran hombre



Akira Kurosawa

Kurosawa, en decadencia

Akira Kurosawa ha sido huésped permanente de esta columna en su primer decenio. No sólo porque el cineasta es a la altura de sus 83 años uno de los últimos mamuts del Séptimo Arte, sino porque no cesa de dar motivos a la prensa para ocuparse de cada nueva producción.

La más reciente es **No, todavía no**, y como las dos precedentes es catalogada como un fracaso por la

hacer grandes películas, sentencia el comentarista T.R. Reid, en el *Washington Post*.

Para él, cada cuadro es virtualmente perfecto, como la presentación en un exquisito restaurant japonés, donde hasta el último garbanzo y la ramita de perejil están colocados para reforzar el efecto estético. Pero, al final, es una película carente del fuego y el dramatismo de las inolvidables creaciones de Kurosawa que lo pusieron, sin duda alguna, en el panteón de los genios.

No, todavía no, se basa en un libro del ensayista y pedagogo Hyakken Ushida y resalta la dimensión de un personaje fundamental en la sociedad confucionista -el sensei- el maestro cuya palabra es guía, mucho después de haber abandonado el aula; el mentor que está presente, siempre, en nuestra vida.

Es, en cierto sentido, el caso de Kurosawa, a quien figuras destacadas del cine, en el Japón y el exterior, admiten como la influencia más decisiva en sus carreras.

Sólo que no ha funcionado cinematográficamente al fallar el ingrediente emotivo que hace valedera cualquier creación artística y, en general, humana.

Es, a fin de cuentas, una retirada estratégica del maestro hacia un tema menos espinoso que el de su film precedente, **Rapsodia en Agosto**, centrado en la bomba atómica, que mereció un tratamiento negativo de la prensa occidental.

Pero el problema, según Reid, es que para evitar motivos de irritación dentro del público, Akira Kurosawa lo ha matado de aburrimiento.

Sudáfrica espera "su" película

Como Hemingway, Sudáfrica ha sido desafortunada en sus encuentros con la pantalla, y es de esperar que la nueva situación política, tras el arribo de Nelson Mandela al poder, el 10 de mayo, proporcione una atmósfera más adecuada a la ponderación justa del Apartheid instituido en 1948.

Las películas producidas por Hollywood en los años más recién

tes, padecen de dos defectos primordiales: un enfoque superficial y, a resultas de ello, un tono excesivamente panfletario que, a la postre, disminuye o anula la intención de denuncia.

Se trata, en lo esencial, de films como **Cry Freedom** de Richard Attenborough, consagrado a la figura del luchador democrático Steve Biko y su martirio a manos de la policía sudafricana, que muestra un cuadro sin relieve del movi-



Danny Glover como el sargento Micah Mangena, un oficial de policía sudafricano, en **Bopha**.

miento de resistencia y soslaya las diferencias ideológicas de los muchos sectores de la mayoría de color; o **The Power of One**, sobre un muchacho blanco que es discriminado por utilizar el idioma inglés en lugar del afrikaans.

La crítica local se ha referido usualmente con ironía a este género de enfoque que, según dicen, cabrían en la categoría general de "Adolfo Hitler vs la familia Cosby", por su discurso maniqueo de blancos malos y negros buenos que sufren sus vejaciones.

Una falla comprensible porque nos hallábamos ante producciones que estimulaban la movilización contra la filosofía del Apartheid y su práctica, y que paulatinamente cede terreno a un tratamiento de matices más ricos.

En 1987 se había intentado algo en tal dirección con **A World Apart**, sobre la experiencia de Shawn Slovo, hija del dirigente del Partido Comunista sudafricano, que según

la crítica habría captado correctamente el ambiente emocional; y en marzo pasado, se estrenó el largometraje **Bopha**, dirigido por el actor estadounidense Morgan Freeman, que intenta descifrar el entramado social.

El héroe es un sargento negro de las fuerzas policiales, encargadas de reprimir la violencia en uno de los *townships* donde el gobierno racista confinó a la población negra dentro de la mayor miseria.

Bopha se sitúa en 1976 y plantea la camaradería del suboficial con su superior, un capitán blanco, que es hecha más compleja con la inclusión de un tercer personaje, un adolescente activista, hijo del suboficial.

Sudáfrica ha de perder, en lo sucesivo, alguna porción del atractivo fílmico que la automática alineación en el combate anti-Apartheid ofreció durante medio siglo. Pero el cambio debería propiciar una ola de largometrajes que revelen, a plenitud, las condiciones de ese régimen humillante.

Y, más interesante aún, del proceso de reconstrucción económica y reconciliación nacional que ahora lideriza Nelson Mandela. Para cauterizar el odio racial y poner en marcha uno de los países que contarán en el planeta en el próximo siglo.

Pretoria, mayo 1994.

Destrucción de un barrio negro en la película de 1987, **Cry Freedom**.



COLOREANDO EL RETRATO CONVERSACION CON FERNANDO CARRIZALES

TOMÁS RODRÍGUEZ



Milton Becerra. París, 1992. Fotografía b/n con viraje y acuarela.

Con motivo de la adjudicación al fotógrafo Fernando Carrizales de la tercera categoría del Premio Luis Felipe Toro, CONAC, 1993 (serie 13 retratos) y de la exhibición de su obra en la muestra *Series y ensayos* (del 7 de agosto al 25 de septiembre) en el Museo de Bellas Artes, el investigador de este Museo Tomás Rodríguez conversó con el autor en torno al retrato fotográfico, el color y la fotografía como concepto.

- ¿Qué significa el retrato fotográfico en tu trabajo?

Para mí la técnica del retrato es el equivalente a la entrevista, es una forma de conocer al otro. Dentro de mi trabajo fotográfico hay dos cosas: observación del entorno, mi proyección de cómo veo lo que me rodea y observación del otro; así caigo en el retrato. El ansia por el retrato viene porque durante quince años no tuve maestros y el otro artista se me convirtió en el maestro; cómo hacía el otro

para expresarse. Y empleé la cámara para descubrirlo. El retrato me parece que es eso, conocimiento del otro.

La fotografía da además una dimensión al conocimiento del otro muy interesante, porque es una imagen congelada que expresa toda la humanidad del ser que tú retratas, cómo lo ves, cuál es tu aproximación a ese ser humano y qué es lo que percibes de él.

ese *pro*, ese juguete con ese ojito que está en la fotografía hice una serie que me parece que va al concepto de la fotografía en sí, que es el ojo que ve, el ojo que es visto.

- ¿Por qué incluyes en la serie un único retrato anónimo?

En este trabajo de 13 imágenes está la fotografía de Adelle, que es un personaje desconocido, pero ése soy yo como artista, yo como hace-



Sin título. Caracas 1977. Fotografía b/n con viraje y acuarela. Reproducción: Orlando D'Elia.

- ¿Al elaborar los retratos trabajas también conceptos?

El retrato es una técnica, pero el sabor de todo es el concepto. La primera foto de la serie **13 retratos**, el retrato de Adelle (Nº1 s/t), corresponde a una etapa en la que hacía *fashion*, y con ella en particular desarrollé una obra muy interesante, porque su figura es muy surrealista para mí, y mi trabajo ahora lo puedo considerar surrealista. Son elementos que se combinan en atmósferas que no corresponden a ellos mismos; con ella, con

dor de imágenes y ella como anónima al lado de los otros. Trabajo el retrato en vertientes, el de desconocidos y el de personajes públicos. Ella significa la creatividad libre, del ojo que ve, de ese texto de Khalil Gibrán sobre el ojo que ve una montaña que los demás sentidos no perciben. Después están los retratos de esos artistas que son conocidos, pero son conocidos bajo una imagen que no necesariamente corresponde a lo que ellos íntimamente son. Mi conocimiento de esas personas no sé si se ajusta a la imagen preconcebida que se tie-

ne de ellos en la sociedad. Esa es mi imagen.

Dónde está el caos

- Tus series no sólo están basadas en un tema sino también en conceptos. ¿Qué opinas sobre lo que es una serie fotográfica?

He pensado mucho en eso, ¿qué es una serie?, es una sucesión consecutiva, secuencial de algo, pero, ¿el factor consecutivo está fuera



Jesus Soto. Caracas 1977. Fotografía b/n con viraje y acuarela.

de tí o está dentro de tí? Difícilmente me ha podido salir una serie donde la secuencia estuviera fuera de mí, esté allí, esté dada. Por el contrario me he dado cuenta de que puedo establecer la secuencia en base a mí, en base a mis procesos internos. Para mí una secuencia es como escribir, la fotografía es para mí la escritura, pero la escritura musical.

- ¿Haces un trabajo de investigación en tu fotografía?

Lo que investigo son conceptos, *eros* y *thánatos* han tenido mi mente ocupada durante los cuatro últimos años. Ahora estoy reflexionando sobre el *caos*, no ya en esa bipolaridad de *eros* y *thánatos*, estoy pensando en el *caos*, aplicando los conceptos de turbulencia dentro de mi trabajo. Eso va a influir en mis series, busco las turbulencias dentro de un proceso que puede ser previsible. Una secuencia siem-

pre es previsible, lógica, lineal, en cambio el concepto del *caos* no lo es, es aleatorio. En este momento lo que más me interesa en la serie **13 retratos** es dónde está el *caos*.

- ¿Cuál sería tu concepto de esta serie?

Mi concepto, lo que quiero expresar es: mi amor por la belleza del otro, cómo percibo al otro, ese otro famoso, inalcanzable, que en mi caso gracias a la cámara fotográfica, se presenta como un ser

aún la fotografía no ha nacido. La intervención no es sólo al nivel del coloreado, la intervención también se hace en el laboratorio; yo no cumpla normas comunes de copiado, el *back ground* lo oscurezco más, esa es una intervención, yo le doy un marrón oscuro que sirve para resaltar.

- *¿La fotografía en blanco y negro sería tu boceto?*

Es la fotografía en proceso. Todavía no creo que en ese rollo que sacaste de la cámara estén unas imágenes latentes. El concepto de imagen latente es uno de los más interesantes que tiene el hombre ahora. Mi imagen es latente hasta el momento en que decido no intervenirla más; hasta que digo basta. Pero se convierte en imagen latente para el espectador, para mí como espectador también, porque esos colores van a ser información para el cerebro. Esto me obliga a ver esa realidad fotográfica distinta. Entonces me pregunto ¿qué estoy viendo? El cerebro está obligado a abrir un casillero nuevo, ¿es foto blanco y negro?, no, tiene color, pero los colores no son reales, ¿cómo clasifico esto?, ¿es pintura?, no es pintura porque tiene realismo fotográfico, ¡pero no es la persona como es!; no es como la otra persona la ve, eso me parece interesante.

- *¿Esa imagen latente puede durar años en tu trabajo fotográfico?*

Años, en esa serie hay fotografías que nunca había copiado, por ejemplo la de Alfredo Boulton. ¿Entonces a qué corresponden?, los colores corresponden a la época del año 93, cuando la pinté, pero la imagen fue hecha mucho antes.

- *¿Los colores en tus fotografías son inconscientes u obedecen a otras causas?*

Los colores son inconscientes pero no absolutamente, porque hay un proceso de reflexión; en la foto de Rafael Barrios la aplicación de colores es más fuerte, más estridente, que en la mayoría de mis obras, es mi equivalente a lo que él hace. Cuando veo las esculturas

común, los dos hemos estado en un mismo sitio, muy humanamente. El otro concepto de la serie además de enaltecer la belleza del otro, es ese otro que también es creativo, que también ha tenido una experiencia de vida tan difícil o más que la mía, y que ha encontrado su propio camino, el cual observo de esta manera.

- *En el retrato de Carlos Zerpa no aparece Carlos Zerpa, ¿estamos hablando de otro campo del retrato?*

Lo maravilloso de la fotografía es que es oscuridad y claridad, es física y química, el retrato fotográfico es la dualidad maravillosa de la fotografía, ¿el retrato fotográfico debe incluir a la persona dentro de la imagen?, o ¿es un retrato fotográfico también la huella que la persona deja?: esa es la huella de Carlos Zerpa. Ese momento de vida vino después de un performance, pero ahora lo que más me interesa no son las imágenes que hice de él tomándose la lata de Ketchup o rasgando cosas. Me importa más su huella. Ese retrato en particular es la huella que deja un ser humano.

Veo en colores

- *¿Dónde comienza la intervención de la fotografía?*

Desde que tomo la foto, el negativo, veo en colores, pero esos colores no son los de la realidad, ahí me encuentro con otros colores. Yo fotografío en blanco y negro, pero el negativo cuando lo copio en el papel, no es todavía la fotografía, ese blanco y negro después del fijador va al viraje en sepiá y luego al coloreado, a la etapa de color; y

de Rafael Barrios siento que él está rompiendo los límites del equilibrio, y en su fotografía quiero romper el equilibrio de los colores, colores muy fuertes que están desequilibradamente, caóticamente conviviendo allí y que también expresan inconscientemente la época en que fue hecha la fotografía.

- *Hay fotografías en tu trabajo que no están muy intervenidas, que son más parecidas a un iluminado.*

Son indicativos de la relación con el retratado, por ejemplo, Milton Bercera ha sido como mi hermano en una determinada época en París. Hubo una relación muy suave, muy humana, que se refleja en la fotografía que hice de él.

- *¿Qué significado tienen las rayas trazadas con el creyón?*

Para mí las rayas son un elemento turbulento dentro de la aplicación del color en la fotografía en blanco y negro. Turbulento porque es imprevisible, es un gesto impulsivo que entra en el caos. Mi idea es que ese color sea producto de la luz que aparece en la fotografía.

La Fotografía me hace a mí

- *¿Cómo seleccionas el material que vas a trabajar?*

Bueno, va por temas, por épocas. Mi trabajo está íntimamente ligado a mi vida, no puedo decir que estoy trabajando, estoy viviendo. Pienso que la fotografía me hace a mí.



Alfredo Boulton.

- ¿Qué piensas de la fotografía?

Yo soy una persona muy visual, creo que la fotografía es un lenguaje que se expresa en términos no verbales, y en tanto lenguaje es como más me ha interesado, porque es una forma de expresarme. La fotografía, si la asumo como lenguaje, tiene una gramática, una sintaxis; tiene distintas formas de narrativa. Cuando uno comienza a tomar fotografías las hace como al voleo. Al principio yo me veía haciendo artículos, complementos circunstanciales, adjetivos, conjugando verbos; pero cuando tuve un maestro en Canadá, me dí cuenta de que eso tiene un orden, una sintaxis, unas reglas gramaticales; que si bien te puedes expresar diciendo: casa, la, es, eramos, juntos, puerta, y eso puede tener un sentido, es necesario, sin embargo que el artículo preceda al sustantivo y el verbo debe tener un tiempo para determinar las cosas. Es entonces cuando empiezas a elaborar tu propia imagería, tu propio lenguaje, no solamente un mundo de imágenes donde vives, sino que al mismo tiempo empiezas a elaborar tu propio código de expresión, eso para mí es la fotografía. Un lenguaje mediante el cual me expreso.

Divertimentos Fotográficos

- ¿Qué le pides a tu trabajo?

Yo le pido a mi trabajo que sea divertido e interesante. Todas esas fotografías han sido para mí momentos divertidos, divertidos en el sentido de *divertimento*. La fotografía para mí es la posibilidad que tiene el niño en mí para expresar-



Carlos Zerpa. Caracas. Fotografía b/n con viraje y acuarela.

se, para salir a recrearse. Y esto trae algo interesante, la creación, la creación que tiene que ser recreación, porque uno como ser humano lo que puede hacer es recrear, y yo asumo ese concepto bajo el escrito *sensu* infantil de recreo, el recreo tiene que ser divertido y al mismo tiempo interesante, o sea, que haya curiosidad de ir descubriendo cosas. Lo que más me gusta de mi trabajo es la palabra novedoso, eso me impulsa más. Cuando el trabajo se ha establecido y ha llegado es como la muerte, es como volar en círculos.

- ¿Dónde sientes que estás ahora?

¿Dónde estoy yo ahora en 1994, después de haber tenido un maestro, después de haber tenido alumnos?; creo que ahora con la adjudicación de los Premios Luis Felipe Toro y FAMA en apenas unos meses el destino se manifestó y me está convirtiendo en *brujo*, en el estricto y humilde concepto de Carlos Castaneda -se refiere al libro *Las enseñanzas de Don Juan*. Ya hay procesos que yo domino, puedo provocar procesos, ya sé dónde puedo dirigir el avión. Siento que tengo que aprender mucho y sé que tengo algunas armas que me ayudan a tener más fe en mí. No soy un virtuoso, soy un trabajador. Las cosas que me han salido es por trabajo, por darle, no soy de los que hacen las cosas sin trabajo.

FOTOGRAFIA CUBANA DE LOS 90s Tirando la piedra y escondiendo la quinta pata

JUAN ANTONIO MOLINA
LA HABANA, 1994.

Después de una velada en la casa de mi amigo, el fotógrafo Manuel Piña, en el cálido barrio habanero de La Ceiba, me dispuse pacientemente a esperar el ómnibus que me conduciría a mi casa. En la acera frente a la parada un tropel de vecinos se disputaban los turnos para comprar la cerveza que venderían al día siguiente en la bodega. Eran las tres de la madrugada.

La Avenida 51 estaba completamente vacía, lo cual hacía aún más excéntrica la violencia en torno a la puerta de la bodega. Un hombre atravesó el grupo casi sin reparar en nadie. Parecía medio anormal, vestía una ropa muy sucia y cargaba un saco que imaginé lleno de desperdicios recogidos en los latones de basura.

Encendí un cigarro para dar tiempo a que llegara el ómnibus. El hombre mugriento se me acercó y con un gesto elegante y sobrio, sacó de la jaba cinco panes redondos que depositó en mis manos, dejándome completamente estupefacto. Se alejó unos pasos y se sentó. Yo contemplaba ora los panes, ora la figura de aquel tipo extraño. Los panes estaban calientes y olorosos, se veían recién hechos, y eso me abría aún más el apetito. Al fin el hombre habló:

-Yo trabajo en esa panadería ahí en la esquina. Siempre estoy allí de madrugada; puedes ir y preguntar por mí cuando quieras pan-. Hizo una pausa y agregó: Ahora lo que necesito es un cigarro.

Comprendí la insinuación y le regalé tres cigarrillos al tipo. Entonces llegó el ómnibus y me fui comiendo aquellos panes que se me antojaban divinos. Los borrachos que viajaban a esa hora me mira-



Ramón Pacheco, s/t, 1992.

ban con envidia. Los negros guapos, muy frecuentes en la ruta 61, me daban sitio, condescendientes con un tipo tan sorprendido y feliz. Al fondo de la guagua, dos mulatos grandes mantenían inmovilizado en el piso a un cerdo de unas 200 libras. El animal estaba tranquilo y agotado. Se notaba que había hecho un viaje muy largo.

Manuel Piña se rió mucho cuando le hice el cuento. Así es la Avenida 51 -me dijo- Y no te hagas el sueco.

El hizo una serie de fotografías en la Avenida 51, y precisamente por no ser sueco es que las imágenes le salieron tan frías. Se nota cierta alevosía detrás de cada toma, y no hay en absoluto ningún efecto de sorpresa, sino más bien cierta azarosa clandestinidad. El fotógrafo no estaba frente a la realidad, sino como disimulado en la realidad. La incomodidad del fotógrafo es notable, y el resultado es una perspectiva desacostumbrada, carente de frontalidad. Los sujetos parecen maniqués andando por la cuerda floja, sobre un espacio deshumanizado.

No es raro experimentar ese tipo de sensación frente a la nueva fotografía cubana. Por ejemplo, en una foto de Rogelio Alvarez se hace difícil distinguir desde cierta distancia si una figura es humana o si se trata de un maniquí. Identificada ya la imagen (una estatua abandonada entre las ruinas de un estadio de base-ball) hay que sortear la cómoda trampa de calificarla como surrealista y pasar a otra cosa. Porque la imagen puede dar pie para mucho más que un simple ejercicio de clasificación. Por ejemplo, se me ocurre (con algo de pedantería, no lo niego) una evocación al concepto de ruina como categoría de la

cultura, a lo que contribuiría en mucho la cita sutilísima a cierta escultura helénica, o incluso a algún paradigma de la manquedad como es la Venus de Milo (la estatua fotografiada por Rogelio representa un jugador de base-ball, pero le faltan los brazos) o una visión existencialista del individuo, visto en su imperfección, su falta de autonomía y su inconsistencia ante los límites que le impone la misma cultura.

Hay otra foto de Rogelio que puede ser descrita como la coincidencia fortuita de tres féretros con una carretilla. Los féretros me recuerdan las figuras rígidas e incitantes de tres monjas, puestas en crisis por la presencia de la carretilla, que funciona como un catalizador semántico. Ante esa carretilla, las reflexiones sobre la vida y la muerte, Dios, el sexo y el destino humano pudieran parecer totalmente fuera de lugar; sin embargo, todos las aceptaríamos, igual que aceptaríamos que de pronto uno de los ataúdes nos diera la bendición, o nos guiñara un ojo, o nos abriera las piernas, para irse después volando en la dichosa carretilla. Eso es lo que tiene esa imagen de sacro y de diabólico, de poético y de vulgar, de buñuelesco, que es decir de trágico y cómico a la vez.

En una fotografía de José Ney, en la que se aprecian unos jóvenes subiendo a la cama de un camión o una carretilla de baranda alta, la posición de un par de guantes, lanzados por uno de los individuos, sugiere un par de manos intentando agarrarse a una reja. Esta impresión se acentúa por la apariencia de jaula que tiene el espacio, artificialmente cerrado por el encuadre y distorsionado por el ángulo en que se ubicó el fotógrafo, así como por la distancia focal de la óptica utilizada. En otra imagen del mismo autor, una capa y un sombrero, recostados a unos sacos, aparentan la figura de un hombre que duerme y se cubre el rostro.

Todos esos efectos -defectos para aquellos que consideran como una imperfección la carencia de una óptima claridad visual- responden a una estética, según la cual la fotografía debe aprovechar las capacidades del medio para amplificar las contradicciones del contexto. Si algún defecto real posee esta esté-

tica, se trata de la manera en que ha sido desvirtuada por algunos fotógrafos, atrapados por la búsqueda de un surrealismo tardío y gratuito, amén de poco convincente, o una banalidad per se de la representación, cuando no abocados en pos de un pintoresquismo parcializado, o -peor aún- en pos de un «humorismo» fotográfico de gusto dudoso.

El crítico Jay Murphy publicó en *Third Text* (# 20, Londres, 1992) un artículo que tituló «Los Jóvenes inquietos en La Habana». Aunque el texto nunca me pareció más que simplemente aceptable, el autor lo cierra citando a Baudrillard, con una frase que me parece magnífica para comprender mejor el campo en se que está moviendo la más reciente fotografía cubana.

Dice Baudrillard, según Murphy:

«...La definición de la realidad se convierte en: Todo a lo que se le puede hacer una reproducción equivalente... En la frontera de este proceso de reproductividad, lo real es no solamente todo lo que puede ser reproducido, sino lo que ya es siempre reproducido. Lo hiperreal».

El quid de la cuestión parece estar en que los fotógrafos cubanos están como descubriendo la reproductividad de ciertas zonas intangibles de la realidad. Es decir, haciendo «reales» -si seguimos el juego de Baudrillard- aquellas zonas que hasta el momento habían permanecido marginadas de la realidad. Al ser representadas estas zonas adquieren una nueva calidad ontológica; se vuelven irrefutables.

Lo curioso es que este acuña- miento de lo real da como resultado una imagen mágica. Mirando de pronto las fotos de la Avenida 51 me parece que fueron hechas en otra ciudad de otro país cualquiera.

cursos sobre lo real. Estos discursos hacen de la realidad una institución más, y «ningunean» todo lo que sea incompatible con esa institución, desde los ángeles hasta los pederastas, desde la polución hasta la prostitución, desde un paraguas sobre una mesa de disecciones, hasta un cerdo de 200 libras viajando de noche por la ciudad.

Un buen ejemplo son los personajes que fotografía Juan Carlos



José Ney, 1991.

No un país conocido, sino otro que hubiera inventado el mismo fotógrafo. Pero es como si ese país ya uno lo hubiera visto en sueños. Como aquellas fotos de interiores que hacía René Peña allá por el año 1991, que yo sentía tan cercanas y a la vez tan lejanas de mí, y que me provocaban una nostalgia de un presente nebuloso y subterráneo.

Esa es la magia de lo marginal. La capacidad que tiene para hacernos sentir que estamos ante algo no del todo real. Y uno disfruta el placer de la transgresión; porque comprende que «lo real» no es verdaderamente lo real, sino los dis-

Alom. Parecen personajes inventados, carentes de un referente «real», como surgidos de un campo ingobernable, fantasmagórico. Es como si estuvieran en una dimensión fronteriza entre la vida y la muerte, en un limbo de olvido y de negación constante.

No creo que esos limbos hayan interesado antes a la fotografía cubana postrevolucionaria. Sigo pensando que esa fotografía se (con) formó en el espacio de lo hiperreal. Aunque me desmientan algunas fotos de Corrales, Korda, Mayito o Marucha, sigo viendo por una parte una fotografía acomodada en lo irrefutable («lo que siempre es repro-

ducido») y por otra parte algunos coqueteos que no rebasan el nivel de las posibilidades folcloristas que ofrecen siempre los límites.

No dudo que en principio la estética populista de la fotografía cubana postrevolucionaria, en su aspiración a convertir en héroes a sujetos típicos (y en sujetos típicos a los héroes) y en su atracción por lo simbólico, lo vulgar, lo intrascendente, lo cotidiano y lo folklórico, indistintamente, haya sido una de las formas más efectivas de librar una «guerrilla semiológica» contra los estereotipos de la iconografía massme-diática dominante en la cultura prerrevolucionaria. El hecho

samente esta carencia de héroes, con la que se lanza una pedrada a lo épico. Nadie se asombre si al despertar mañana descubre como un hecho patético que después del protagonismo democrático que alcanzaron los ómnibus y las multitudes, ahora los nuevos protagonistas de la fotografía cubana son los cerdos.

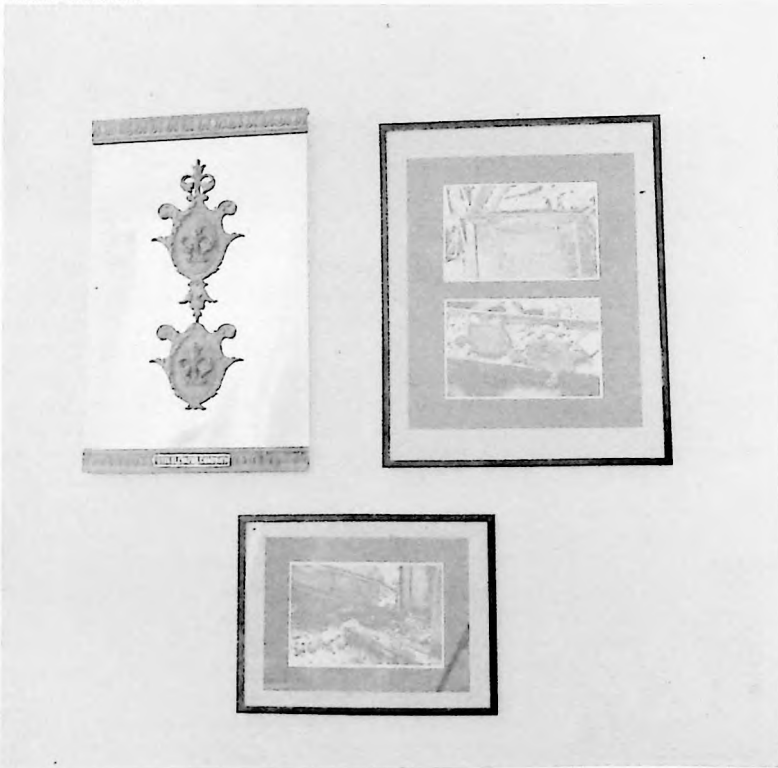
de que los macheteros tantas veces fotografiados durante los años 70 posaran en ocasiones como si estuvieran ante la cámara de Elías Ibañez, sólo viene a demostrar que no se trataba de una lucha fácil. Pero igual las nuevas prácticas fotográficas intentaron el desmantelamiento de los nuevos estereotipos. Cuenca, Gory, Torres Llorca y Fors, entre otros, develaron las posibilidades estéticas de la imagen fotográfica como medium; pusieron en duda la finitud del acto fotográfico y la totalidad de la imagen; deconstruyeron la «objetividad» de la foto y exhibieron su entramado ideológico. Con tales precedentes se entiende mejor que Manuel Piña fotografíe el malecón habanero para elaborar un discurso sobre los emigrantes; o que Ramón Pacheco escoja para retratar los viejos, los tipos peligrosos, los pobres, las jineteras, o que Carlos Garaicoa construya instalaciones donde la fotografía además de documento es una forma de intervención reproductiva de lo real.

La afición de estos fotógrafos por los márgenes de la realidad no se reduce a la representación de personajes típicos o «muestras» individuales de un mundo al que ellos pertenecen, lo mismo con cámara que sin ella. Ellos no son simples intermediarios entre el «mundo» y el público, por eso no pueden, ni quieren, disimular el origen «bajo» de la cultura que portan. No me sorprenderá saber que algún fotógrafo se apareció de madrugada en la panadería de la Avenida 51, y a cambio de unos panes hizo toda una serie de fotografías al panadero mugriento. Lo interesante es que ya en estas fotos el panadero no será un «héroe». Lo nuevo en la fotografía cubana actual es preci-

Juan Carlos Alom, s/t, 1991



Carlos Garaicoa.

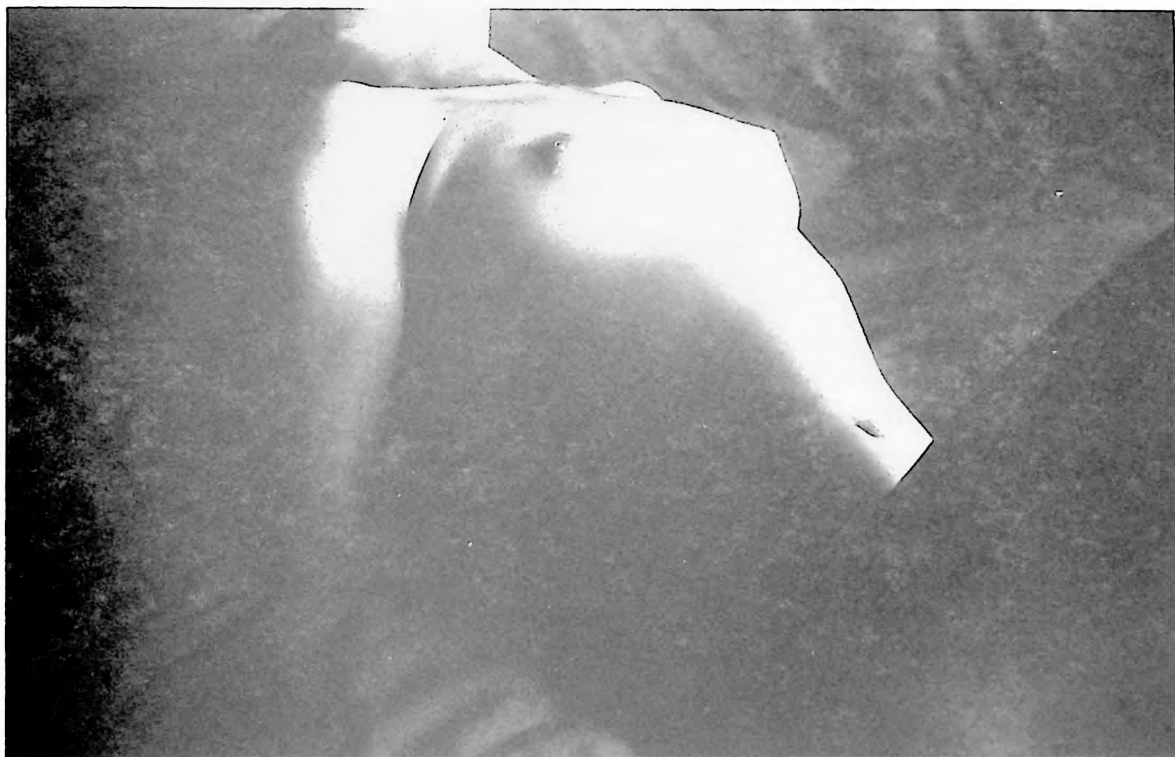


FOTOGRAFIA

BRASSAÏ

LA CAMARA LENTA

MARIAN CASTILLO



BRASSAÏ. *Desnudo*. ca. 1931-1932.

"(...) Si las luces del París contemporáneo son más numerosas y más resplandecientes, la sombra, que es la inteligencia secreta de la luz, está poblada. Los límites del conocimiento son también bastante hipotéticos. La fotografía se sirve de la luz para estudiar la sombra. Revela a los pobladores de la sombra. Es un arte solar al servicio de la noche". Pierre Mac Orlan reflexionaba así en 1930 sobre las mismas sombras a las que Brassai dio volúmenes y texturas hasta convertirlas en poesía.

El Palacio de la Fotografía de París presentó, después de su in-

auguración en la Fundació Tàpies de Barcelona, la muestra de 150 fotografías **Entre el recital poético y la expresión esencial** de Brassai.

Brassai es el nombre con el que se conoce a Gyula Halasz (1899-1984), fotógrafo francés por adopción, nacido en Brasso, la actual Brasov rumana.

El nacimiento de esta exposición en la Fundació Tàpies empezó hace al menos 30 años, cuando Tàpies triunfaba con su Comunicación sobre el Muro y dejaba constancia de la influencia que había recibido de los graffitis de las paredes de Pa-

rís, que Brassai había fotografiado y publicado en los números 3 y 4 de la revista *Minotaure* en 1933. Manuel Borja-villel, actual director de la fundación catalana, recogió ese dato y trabajó sobre él hasta conseguir la muestra de la que hoy podemos disfrutar. Para ello viajó varias veces a Francia, para revisar junto a Gilberte Brassai -viuda del fotógrafo- el extenso archivo de negativos y positivos que Brassai había dejado. Se inclinaron por escoger trabajos representativos, pero también los nunca expuestos, el resultado consta de tres secciones bien diferenciadas. La primera se

encasillamiento en el surrealismo que muchos le atribuían.

Cuatro años más tarde se traslada a París, ciudad en la que siempre había querido vivir y comienza a trabajar como periodista, colaborando con artículos deportivos para periódicos húngaros y alemanes. Es 1924, el mismo año en que André Breton, en el Manifiesto Surrealista, dice que a partir de aquel momento el escritor debía evitar la longitud

compone de los trabajos publicados por Brassai en *Minotaure*, obras muy cercanas al surrealismo, como las Esculturas Involuntarias o los Objetos a Gran Escala; la segunda, de las que realizó durante sus correrías nocturnas por el París de los años treinta y la tercera, dedicada a los graffitis de los muros y la serie de placas manipuladas titulada *Transmutaciones*.

Todas las fotografías han sido copiadas del negativo original -siguiendo los detalles técnicos que el mismo autor había escrito para cada una- exclusivamente para esta muestra, que luego de París, irá a Salzburgo, Kassel y Madrid.

Para Brassai, al contrario de muchos fotógrafos, el trabajo de laboratorio forma un todo unido a la propia mirada en el momento en que ésta se posa sobre un ángulo para destacarlo de su contexto banal. El revelado, para Brassai, no es un simple estadio técnico. Los encuadres, el tipo de papel y el formato de la copia tienen una importancia vital en el resultado del trabajo. El todo del hacer fotográfico se encuentra representado en esta exquisita muestra.

Periodista, dibujante y escultor. Fotógrafo, pero antes poeta.

En 1920 llega Gyula Halasz a Berlín después de estudiar un par de años en la academia de Bellas Artes de Budapest. En la ciudad alemana se reúne con artistas como Maholy-Nagy, Kandinsky y Kokoschka. Tenía 21 años y Goethe pasa a ser uno de los maestros que marcaron su filosofía de vida. En una ocasión llegó a decir que Goethe era para él su mayor encuentro, rechazando así el



BRASSAI. *La fille au billard russe*. París, ca. 1932.

inútil de la descripción. Esta postura permite el paso decisivo para que la imagen fotográfica encuentre un lugar privilegiado, al poder sustituir descripciones verbales. Las revistas ilustradas se multiplican y la fotografía se sitúa en el lugar

que ha mantenido hasta hoy, entre las bellas artes y los medios masivos. En esta década de los años veinte, la evolución de la fotografía se unió a la literatura, que ya había sufrido esa transformación en el siglo XIX al adentrarse en el perio-

dismo. El discurso artístico de Brassai se incluye en este contexto, entre el arte y la técnica, entre lo externo y lo interno, entre luces y sombras.

Inmerso en el movimiento cultural de la época y para ilustrar él mismo sus artículos periodísticos. Halasz se inicia en la fotografía. Aprende la técnica acompañando a su compatriota André Kertész a realizar varios reportajes, aunque siempre afirmarí que uno de sus modelos a seguir era el fotógrafo Atget, a quien había conocido hacia 1925.

En 1932 adopta el nombre de Brassai, con el que será mundialmente conocido y se convierte en asiduo colaborador de la revista *Minotaure*, sus fotografías acompañarán textos de Breton, Paul Eluard y Robert Desnos. Para hacer él mismo sus copias instala un cuarto oscuro en el hotel donde vivía. Vagabundea por París junto con sus amigos, aunque nunca realizó más de 24 tomas por noche, debido al peso de las placas fotográficas.

Comienza a fotografiar los graffitis de París y publica un texto titulado "De los muros de las cavernas a los muros de las fábricas", y en 1958 volvería a hablar y a escuchar de los muros: "Como nuestros lejanos ancestros, el niño se debate en la noche.(...) Y es una angustia parecida la que atrae hacia los muros a los retrasados, los simples, los inadaptados, los desheredados, frustrados y rebeldes -todas las revoluciones han nacido en los muros- a todos aquellos que tienen algo que reprochar a la soledad o a la existencia. Porque el muro exorcisa". Su trabajo fotográfico de los graffitis mezcla el carácter maravilloso del encuentro fortuito en los muros de la ciudad con el mundo primitivo de la pintura rupestre.

Llevaba un registro minucioso de los graffitis, que en ocasiones llegaban a tener el carácter de obra colectiva, y los fotografiaba en distintos momentos, algunos hasta diez años después de la primera vez, ofreciendo así un documento valioso de las consecuencias del paso del tiempo.

La década de los 30 es la de la búsqueda constante, Brassai experimenta además con todas las posibilidades de las técnicas de laboratorio. En 1934 realiza la serie *Transmutaciones*, dibujando sobre las placas negativas, convirtiendo los cuerpos desnudos de mujeres en frutas e instrumentos musicales al pasarlos al papel.

Conoce a Picasso y, en casa de éste, a Dalí y Gala. Fotografía el taller del pintor malagueño, así como los de Aristide Maillol y Alberto Giacometti.

De esta época son sus Esculturas Involuntarias, realizadas en colaboración con Salvador Dalí y publicadas en *Minotaure* en 1933. Son objetos insignificantes, como un ticket de autobús o un trozo de jabón, que gracias a la iluminación lateral, los contraluces y a la macrofotografía toman formas avasalladoras, los detalles de textura y el volumen las hacen muy cercanas a lo onírico.

Hasta 1935 capta la luz sobre placas emulsionadas, ese año compra una cámara Rolleiflex comenzando a trabajar además en película de formato medio, e inicia una serie de reportajes para la agencia fotográfica Rapho.

Es importante recordar que las fotografías de Brassai estaban destinadas de antemano a su publicación y por lo tanto no deben ser separadas de su conexión con el texto. La copia fotográfica para

Brassai es un puente entre la imagen concebida por el artista y su reproducción en una revista ilustrada o libro, que era su único fin. Por eso no se debe fetichizar una copia original de Brassai, pues al hacerlo se exaltan aspectos irrelevantes de su trabajo y se omiten otros esenciales: la letra impresa. Las fotos de Brassai tienen una riqueza poética enorme por sí mismas, pero tienen también una lectura establecida por su relación con el texto escrito.

La participación de Brassai en el grupo surrealista fue intensa, tanto de relaciones personales como de trabajo artístico, aunque él nunca perteneció oficialmente a este movimiento y se hiciera eco de las nuevas preocupaciones intelectuales que surgieron en la década de los 40, entre ellas la cultura popular.

Mac Orlan precisaba que una imagen es "potente, en el sentido de que pone en marcha todos los engranajes de la imaginación", y el blanco y negro de Brassai conduce directamente a ese mundo desconocido, del que se nutre la literatura.

Durante 25 años, desde 1937, Brassai colabora también con la revista *Harper's Bazaar* y lo lleva a viajar por muchos países a relacionarse con artistas de distintas ciudades del mundo. Sus retratos de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Thomas Mann son ampliamente conocidos.

Brassai no deja de escribir, introduce textos y fotos en las revistas *Picture Post*, *Coronet*, *Realites*, *Labyrinthe*, y en 1939, para la revista *Life*, realiza retratos de Picasso en su taller. Henry Miller publica un artículo sobre Brassai

donde lo reconoció como El Ojo de París.

Luego llegaría la guerra, Brassai no quiere dejar Francia y se devuelve a París desde Cannes para buscar sus negativos. En esos años se dedica a dibujar, al verse privado de su derecho a trabajar por negarse a pedir un permiso impuesto por los alemanes. Picasso le preguntó una vez por qué se dedicaba a explotar una mina de plata (la fotografía) si tenía entre sus manos una de oro (el dibujo).

Desde 1943 y hasta 1946 Brassai fotografía las esculturas de Picasso y va tomando notas de sus comentarios, nunca uso un magnetofón, prefería gularse por la memoria, diez años después publicaría *Conversaciones con Picasso*.

También prepara decorados fotográficos para ballets y comienza a exponer de forma individual. Se interesa por el cine y en el año 57 experimenta con la fotografía a color.

A partir de 1968 se dedica a la escultura y a publicar algunos libros sobre Henry Miller, el *París Secreto de los Años 30*, *Palabras en el Aire*, donde plantea los problemas de la transposición del lenguaje hablado a la escritura, y en 1982 publica *Los Artistas de mi Vida*, un reconocimiento a sus amigos que es casi un resumen de su vida.

No invento nada, lo imagino todo

Aunque Brassai fotografiara todo tipo de escenas, las calles mojadas de París, los monumentos entre la niebla, las prostitutas, algunos objetos pequeños, esculturas, retratos de artistas, son un discurso constante que identifica su obra. Una realidad planteada desde su



BRASSAI. *Masques et visages*. Rue Mèdèah, n.d.

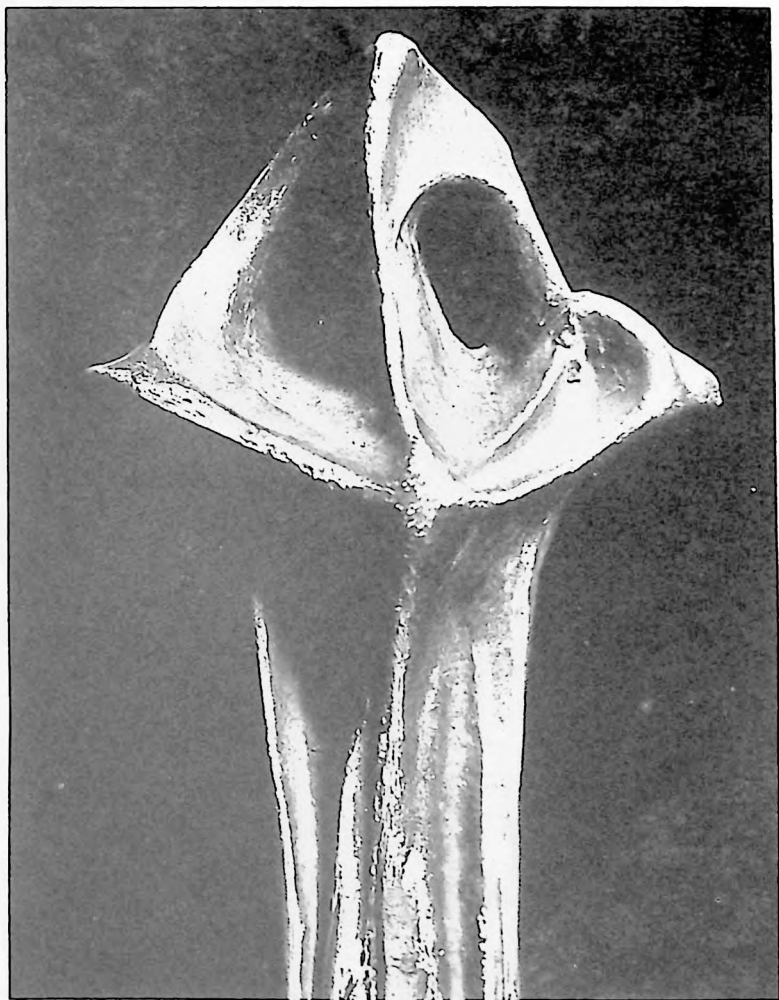
visión personal para hacernos reflexionar. En el blanco y negro de Brassai se descubre una participación total entre el fotógrafo y la toma. Sus prostitutas y maleantes no han sido captados por sorpresa por un ojo indiscreto, posan para él, con tranquilidad y firmeza en la mirada.

Pocos fotógrafos se han interesado tanto por la vida -por la vida interior- y dejado de lado la inestabilidad del movimiento como Brassai. "Cuando hago el retrato de una persona me gusta fotografíarla en la inmovilidad de su rostro, restituir a cada uno su soledad. La movilidad de un rostro es siempre un accidente. En cambio yo busco lo permanente".

Participa y muestra unos seres arraigados al suelo, prefiere fotografiar unas bailarinas en la concentración de un ejercicio lento, en lugar de captarlas en un salto o en un movimiento complejo y engrandecedor.

Las luces y las sombras hacen que los volúmenes de las cosas sobresalgan en la imagen, los negros muestran líneas, curvas, siluetas. Las luces, los blancos, se meten escurridizos por el encuadre, detrás de un árbol, de una farola bajo la lluvia, salen de un neón detrás de la niebla. Su París de noche está lleno de poesía. Sus objetos a gran escala se agigantan mágicamente detrás del lente. De su paso por los talleres de artistas, salen esculturas misteriosas, rincones abandonados, gatos y compañeros. De su encuentro con los muros quedan hechiceros de rayas sobre las paredes, y ojos que miran fija y profundamente. De su paso por las ciudades quedan señoras que venden billetes de lotería y discuten sobre el tiempo, mientras detrás de ellas posa tranquilo y sonrosado Joan Miró.

Brassai es el fotógrafo de la lentitud, de esa lentitud de la vida en sí misma. El fotógrafo de los surcos en las paredes y en los rostros. El fotógrafo que quiere restituirnos a cada uno nuestra soledad.



BRASSAI. Mange-moll Paris, 1933.

Gabriel Díaz



Pibes sin calma

«Cuando creía que el alma se me rompía en pedazos comencé este trabajo. Seguramente las fotos sirvieron como excusa para acercarme a estos corazones quebrados que el Poxiram no puede pegar. Quizás lo que busco son espejos y en la búsqueda agradezco a Miki, Pablo, Carlitos, Horacio, El Chino, César, Jorgito, Muleta, Dante, Polaco, Gabriela, Vanesa, Murdok, Lorena, Morado, Goyo, Toscanito, Luis, Acevedo, Jonatan, Nico, Paco, Oscar, Adrián, y a tantos otros 'Pibes sin calma' por permitirme compartir pedazos de sus vidas en este Buenos Aires».

Gabriel Díaz



Buenos Aires, al igual que otras ciudades latinoamericanas tiene en sus alrededores una población marginada social y geográficamente.

Algunos chicos dejan sus hogares o son expulsados por sus familias, la mayoría de ellos se va a la ciudad. En sus hogares les falta alimentación, son maltratados, son obligados a salir a trabajar y en algunos casos no tienen padres, encontrando en la ciudad una forma de subsistencia. Estos chicos tienen entre 6 y 13 años, el último informe del UNICEF calcula que son 6 mil. Duermen en plazas, andenes de trenes o bajo una autopista; otros concurren a hogares religiosos y algunos, los menos, son seducidos por homosexuales, ellos duermen, comen y se visten mejor. La mayoría de las chicas vuelven a sus casas por las noches porque corren el riesgo de ser abusadas.



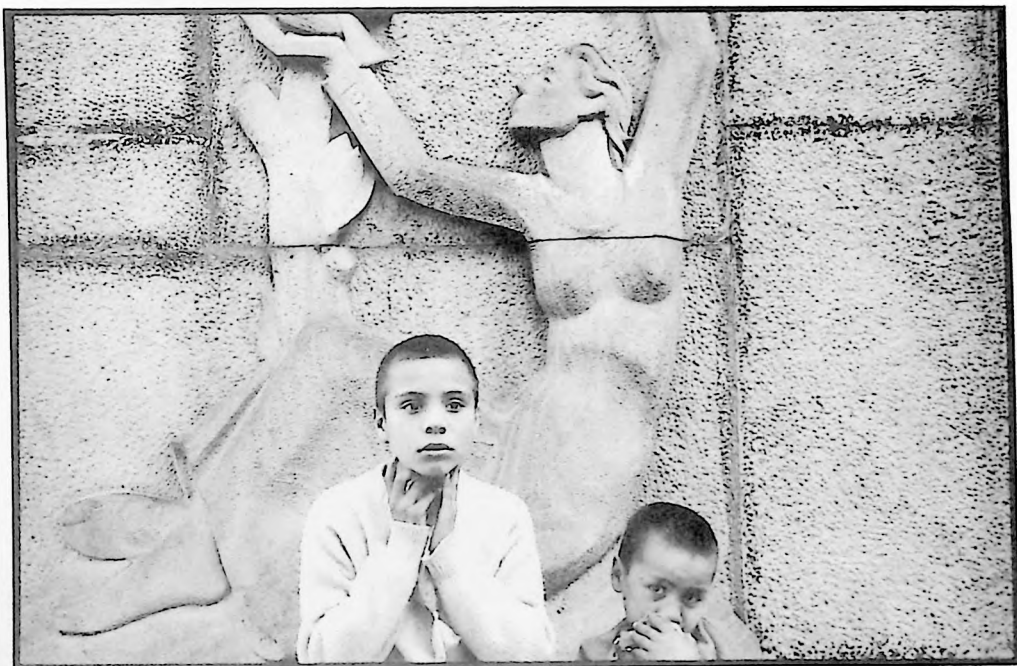
Pasan largas horas en la calle sin tener actividad, aspiran pegamento (Poxiram), lo que les produce alucinaciones y les quita el hambre.

Algunos abren las puertas de los taxis para obtener algún dinero. Son perseguidos por la policía que bajo la presión de la gente (denuncias de robo, generalmente) los atrapa en «razzias nocturnas», son llevados a la comisaría y el juez los traslada al Instituto correccional de menores. Al tiempo son dejados en libertad o se escapan por la deficiente atención, y vuelven de esta manera a la calle.

Las personas que se acercan a ellos están, o bien vinculadas con la policía, con el periodismo, o a algún grupo religioso.

Temen perder lo único que poseen, su propia libertad.

Intentan sobrevivir mendigando o robando, escapando de los abusos policiales y generan un sistema de defensa frente a una sociedad que los margina porque no soporta convivir con ellos en esta ciudad.



Gabriel Díaz

(Buenos Aires, Argentina, 30/11/1965).
Comenzó su trabajo fotográfico en 1985; actualmente se desempeña como reportero gráfico en la agencia DyN. Ha realizado numerosas exposiciones dentro y fuera de su país, entre ellas:

- 1988 Escuela de Arte Fotográfico Avellaneda, Muestra individual.
- 1989 Muestra Anual de Reporteros Gráficos, Buenos Aires.
- 1989 Galería de Arte Fotográfica de Serbia "USUF" dentro de la colección "La Fotografía Argentina de Hoy", Belgrado, Yugoslavia.
- 1989 Muestra Itinerante "Imágenes de los Argentinos" Puerto Rico, República Dominicana y México.



- 1989 Facultad de Arquitectura, Universidad de Buenos Aires, Muestra individual.
- 1990 Alianza Francesa de Buenos Aires, Exposición Colectiva.
- 1990 FotoEspacio, Centro Cultural Recoleta, Muestra "Los Otros".
- 1990 FotoEspacio, Centro Cultural Recoleta, Exposición colectiva, "Cinco Años de FotoEspacio".
- 1991 Fotogalería 22, Museo de Artes Plásticas de Chivilcoy, Muestra "Los Otros", Buenos Aires.
- 1991 Libro "Buenos Aires, Una visión Fotográfica" Ed. Fotomundo.
- 1992 Fotogalería Fundación Andy Goldstein, Muestra individual.
- 1992 Muestra colectiva Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- 1992 Colección Centre Regional de la Photographie, Nord pas de Calais, Francia.



- 1993 Fotogalería 22, Museo de Artes Plásticas de Chivilcoy, Muestra individual.
- 1993 Fotopostal. Ediciones La Azotea. Mención concurso Fundación Andy Goldstein.
- 1993 Encuentros en Mérida, México. Colección Encuentros. Exposición colectiva.
- 1993 Encuentro de Fotografía Latinoamericana Venezuela. Dentro de la exposición colectiva, Romper los márgenes.









Jorge Rivas-Rivas



Foto: Serge Picard

Jorge Rivas Rivas (Altamira, Venezuela, 1958). Realizó estudios en la Universidad de París VIII, obteniendo el Diploma del Instituto Politécnico de Artes Cinematográficas (1981-1985). Ingresó en el Programa de Estudios Audiovisuales de la City University of New York (1984-1985). En el lapso 1985-1987 acude a los talleres de Expresión Fotográfica en el American Center de París. Participa en los Talleres de Fotografía dirigidos por el fotógrafo y músico canadiense Scott Macleay (1989-1990). Ha mostrado sus trabajos en exposiciones colectivas e individuales. Una de las primeras se realiza en 1987, bajo el título **Autoportraits**.

Encuentros Fotográficos de Artes y Galería Shop Photo Montparnasse. Bajo el título «La Fotogra-Latino-Americaine en Europa» Exposición Itinerante Bruselas, Basilea, Huelva, París (1988). Una exposición individual en la Escuela Kergomard Sarcelles con el nombre de **Enfance Plurielle** (1989). En los espacios del Ateneo de Caracas, se expone la muestra denominada **Evocaciones Rituales** entre las fechas 27 de septiembre al 25 de octubre de 1992. Este último trabajo fue visto en el Espace Latino-Americain en París, en el mes de noviembre.

*El niño
tema querido, manoseado, marchito.*

*El niño
expuesto, trocado, sucio
a través del tragaluz de adultos
enternecidos pero también pervertidos.*

*Cómo superar este estado de cosas,
darle su frescura, su desenvoltura aparente,
su espontaneidad su verdad,
sin interpretar, ni desviar...*

*Tras estas incertidumbres
Jorge Rivas-Rivas eligió «capturarlos»
en directo, o bien en poses consentidas.*

*Dos vertientes del niño,
siempre en un juego, su juego de chistes furibundos.
Anular las distancias, entrar en su universo, subrepticia, suavemente.
Cámara en mano, altura del rostro o del cuerpo, Jorge
atrapa las miradas curiosas, las muecas insolentes, las
gargantas desplegadas, la proximidad de los seres en libertad.*

En el papel la línea de horizonte huye, los movimientos estallan.

*Todos los niños parecidos y tan diferentes, de Sarcelles
a Altamira y Mérida, de Nueva York a La Habana,
de aquí y de allá, horizontes inexplorados...*

*En su dualidad, se entregan primero, enteramente,
la mirada furtiva, pensativa.
Luego, semiaprisionados, se escapan, se disimulan
trás la máscara de la exuberancia.
Y después aún, solo entonces,
posan disponibles, atentos,
creativos en su narcisismo halagado.*

*John, Quimberly, Mario
recorrido libre en el país de la infancia,
recuerdos borrados de emociones paroxísticas, suspendidas a los
ritos de recreos vigilados.*

*Valerie Hamon
Traducido al español por Marcelo Sztrum*

Infancia Plural



Sarcelles, 1988.



Tríptico (1) Sarcelles, 1988.

PORTAFOLIO



Triplets

Triplets (1) (2) y (3)





Trípico. Mérida, 1991.

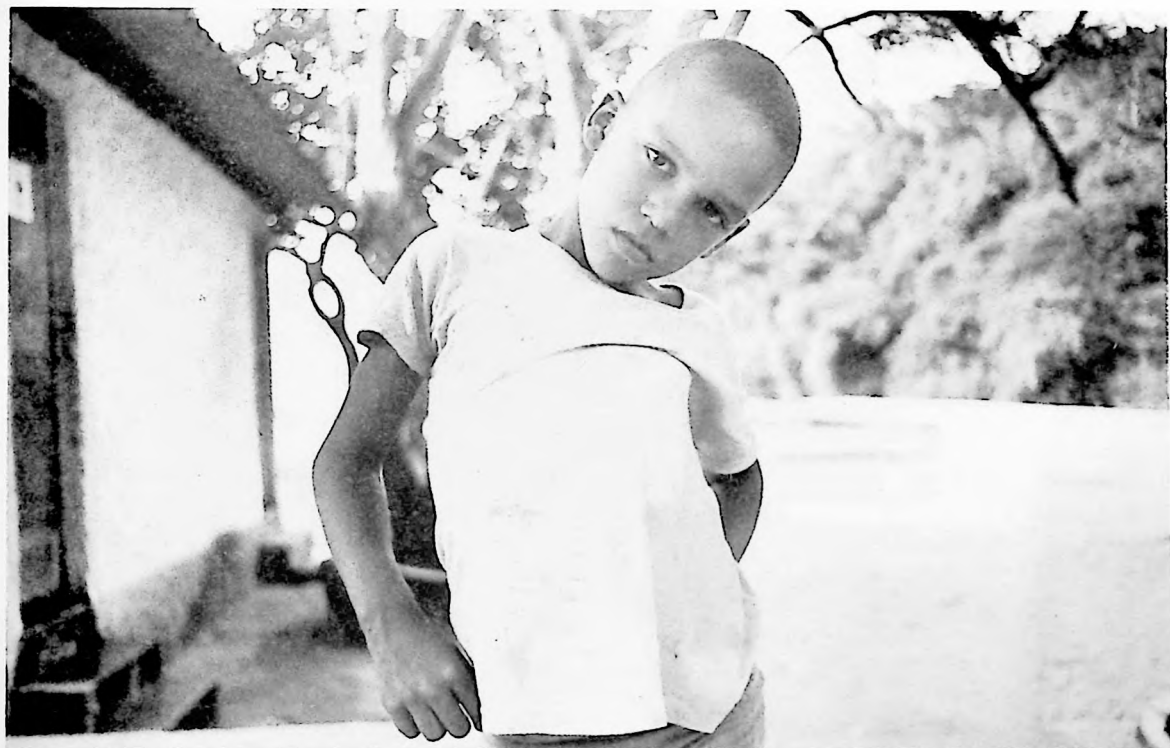


Sarcelles, 1988.



Sarcelles, 1988.





Niño en Chuspa, 1990.



Américo, Mérida, 1990.



Mérida, 1990.





Quimberly, Altamira, 1990



Silvia Oroz. CARLOS DIEGUES: OS FILMES QUE NÃO FILMEI. Río de Janeiro/São Paulo, 1984, Editora Rocco. 181 pp. 36 il.

Silvia Oroz. TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA: LOS FILMES QUE NO FILMEI. La Habana, 1989, Ediciones Unión. 203 pp. 38 il. (1ª ed.: Tomás Gutiérrez Alea: Os filmes que não filmé, Río de Janeiro, 1985, Editora Anima).

Bajo un mismo esquema, Silvia Oroz ha realizado dos libros que, mediante la entrevista, buscan revelar los motivos, las intervenciones, el arte y los azares implicados en el proceso de la creación cinematográfica. Se trata, por una parte, de un incremento de esa particular producción verbal que ha surgido a raíz de un desarrollo tecnológico -la grabación sonora-, alimentando y transformando la escritura en un sinfín de campos -periodístico, sociológico, psicológico, histórico y propiamente literario- con consecuencias diversas e implicaciones todavía insuficientemente teorizadas. Por otra, de una contribución a la vertiente que privilegia la experiencia del autor por encima de la "lectura", es decir de la autonomía de la obra. Sin duda, después del famoso libro *Le cinéma selon Hitchcock* de François Truffaut (Robert Laffont, 1966), este modo de escritura ha encontrado especial favor en el campo cinematográfico, transmitiendo el contagio

de la entrevista-conversación de la prensa y las revistas a los libros. Y es igualmente innegable que esta modalidad ejerce una fascinación extraordinaria en los lectores, por cuanto el creador cinematográfico ofrece al escucha una vivencia tanto espiritual como concreta, intelectual y anecdótica, sin necesidad de abandonar el tema, al reflejar fielmente el modo en que el cine se llega a hacer. Una conversación con un poeta difícilmente será tan entretenida.

En su primera acometida por este camino, Silvia Oroz presenta su idea en una breve introducción, en la cual lo sustancial está en identificar como propio de la creación cinematográfica el alternarse de *síes* y *noes* a causa del carácter concreto y complejo de la producción, y en afirmar la supervivencia de los proyectos no realizados en la obra realizada, como parte de la génesis de esta última. En efecto, en la larga conversación con Carlos Diegues, la intervención predominante de la entrevistadora provoca constantemente la relación entre lo hecho y lo no hecho, mientras que el enfoque de la evolución de la obra surge más espontáneamente del cineasta mismo que -aunque modesta o francamente declare no percibir sus películas en términos de obra, globalmente entendida- la va configurando con gran riqueza mediante la narración de tres líneas convergentes

de "acontecimientos": el entorno político y cultural, las búsquedas e intenciones personales, y la experiencia de producción y realización.

El libro, en este sentido, es un deleite. Carlos Diegues fue uno de los pilares del Cinema Novo desde sus comienzos: como cortometrajista se inicia en 1959 (a los 19 años de edad) y sus tres primeros largos (*Ganga Zumba*, 1964; *A grande cidade*, 1966; *Os herdelros*, 1969) fueron fundamentales en el movimiento. Extrovertido, relajado, reflexivo y de una vitalidad sin decaimientos, Diegues se construye en este libro, prácticamente, como un modelo de la intensidad y coherencia del cineasta brasileño por excelencia, el que está grabado en nuestra imaginación, es decir el que supo configurar el Cinema Novo, en cuya disolución supo negar la decadencia mediante la diversificación, la búsqueda incesante de una adecuación intelectual a los cambios sociopolíticos, y la permanencia de un agudo y totalizador sentido de lo popular nacional. La trayectoria que en el libro nos lleva en primera persona de *Ganga Zumba a Quilombo* (1984) se nos aparece como la emotiva confirmación de lo que Diegues cuenta que fue su posición cuando decidió "voltar para o Brasil" después de un autoexilio de dos años, en los tiempos más negros de la dictadura: "Nosotros estamos frente a la muerte y es preciso pasar por ella, de regreso a la vida".

Imposible adjudicar a causas de orden cualitativo la disminución de la emotividad que emana de una conversación, cuando el entrevistado es Tomás Gutiérrez Alea. Este, a menudo considerado como el mayor cineasta cubano, sintetiza en efecto el extraordinario éxito de una empresa que, fuera de toda duda, fue fruto de la revolución socialista: la cinematografía nacional como fenómeno unitario y significativo, inexistente en Cuba antes de 1959. Miembro del núcleo fundador, con Julio García Espinosa, José Massip y Alfredo Guevara, es también el autor del largometraje que, junto con *Lucía* de Humberto Solás, impuso esa cinematografía a la atención mun-

dial: *Memorias del subdesarrollo* (1968). Su lugar en la génesis y evolución del cine cubano es análoga a la de Diegues en el brasileño, pudiéndose incluso afirmar que *Memorias...* ha quedado como la marca más elevada y elocuente de un movimiento, tal como ha ocurrido con *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha.

Nos parece que son dos los elementos que hacen de esta conversación -dirigida por Silvia Oroz, también aquí, con gran competencia y agudeza respecto de la forma cinematográfica- un texto más distanciado, más racionalizado. El primero reside en el estilo habitual de conducta del propio Gutiérrez Alea, algo comedido, discreto y notoriamente elegante, en cierto sentido contrastante con la audacia temática y formal, el humor irónico y la complejidad de su obra. El segundo, sin embargo, es difícil de asignar a uno solo de los actores de ese largo diálogo. Se trata de la forma en la cual el contexto político se incorpora a "la exposición del fenómeno de la creación cinematográfica" -según las palabras de Oroz-, que en el caso de Carlos Diegues brota tranquila y lógicamente de sus relatos, explicaciones y reflexiones. En realidad, así ocurre también con Gutiérrez Alea, pero en su caso la entrevistadora solicita más de una vez precisiones o generalizaciones sobre el ICAIC y las condiciones de trabajo en Cuba. Demanda legítima, sin duda, y compartida, al parecer, por el entrevistado, que no se cansa de relacionar sus experiencias con situaciones, esfuerzos, defectos, rémoras y progresos de la revolución cubana. Y, sin embargo, gran parte de esas informaciones resulta innecesaria para seguir la ruta personal del cineasta, y poco novedosa si se considera la relativa abundancia y accesibilidad de este tipo de noticias en textos menos declaradamente dedicados a la obra y la personalidad de un autor. Lo curioso es que, Oroz como de paso y Gutiérrez Alea con precisión no exenta de cierta pesadumbre, ambos "hacedores" del libro tienen tanta conciencia de esta particularidad que la evidencian en sus textos introductorios. La en-

travistadora: "Este libro responde a la necesidad de mostrar cómo uno de los mayores cineastas contemporáneos construyó su filmografía inmerso en un proceso de cambios estructurales radicales...". El cineasta: "Cuando estoy fuera de mi país suelo tropezarme con gente que me mira como si yo fuera un bicho raro. Casi nunca pueden disimular su curiosidad y por lo general van a parar a las mismas cuestiones. Son las preguntas obligadas para las que se supone debemos tener bien ensayada una respuesta contundente... Y pienso que ha sido verdaderamente útil y estimulante... porque al transmitir esta experiencia [Silvia Oroz] está tendiendo un puente necesario hacia otros ámbitos y me permite encontrar respuestas más satisfactorias a algunas de aquellas preguntas obligadas de que hablaba al principio".

Quizás, si Silvia Oroz hubiera desplazado su capacidad de presión provocando en Gutiérrez Alea un tono más confidencial, más vivencial, o bien si éste hubiera matizado su sentido de la responsabilidad colectiva y dejado un espacio mayor a su viaje interior, este segundo libro habría resultado más próximo a la profundidad de la obra de la cual, en última instancia, trata.

AMBRETTA MARROSU

FROM INCAS TO INDIOS, fotografías de Werner Bischof, Robert Frank y Pierre Verger, introducción de Manuel Tuñón de Lara. Editor Robert Delpire, Zurich, 1956.

From Incas to Indios es una ventana al mundo de los descendientes del antiguo Imperio Inca en el Perú y Bolivia. Es una mirada de reconocimiento a la cultura del altiplano andino por medio de la cámara, que busca y atrapa en imágenes llenas de expresividad los aspectos más notables de estos pueblos.

Las imágenes de este libro provienen de la mejor tradición del ensayo fotográfico, tradición que han construido precisamente los fotógrafos que integran esta edición: Werner Bischof, Robert Frank y Pierre Verger, junto a otros destacados maestros de la fotografía directa.

Siendo un trabajo que fija su atención en la versatilidad de una cultura y que como tal posee diferentes caras, nos es posible confrontar la visión de cada fotógrafo, poniendo en evidencia los puntos de vista y preferencias, en cuanto a imagen, de cada uno.

From Incas to Indios

Introduction by
Manuel Tuñón de Lara

Photographs by
Werner Bischof
Robert Frank and
Pierre Verger



Por este motivo el libro ha sido dividido en cuatro capítulos: en el primero de ellos se plantea la relación del hombre con el medio geográfico; el paisaje y las vistas son protagonistas de este segmento. En el segundo capítulo las imágenes penetran en el interior de los pueblos, captan al hombre que se hace presente en las calles y recorren la vida en los mercados y las ferias. En el tercer y cuarto capítulo incursionan los fotógrafos en las manifestaciones de lo religioso, exponiendo el sincretismo de la religión Incaica con la católica, en la diversidad de ritos y fiestas que integran a esta nueva cultura.

From Incas to Indios es un libro que se disfruta doblemente, por un lado se encuentra el registro de estas comunidades casi míticas, donde el tiempo trans-

curre de otra manera y nos permite ojear el pasado de los pueblos americanos en sus culturas más originales. Por otra, nos entrega hermosas imágenes tratadas de manera extraordinaria, como era de esperarse, por fotógrafos que no sólo han desarrollado su carrera hacia el reportaje, sino también han integrado en sus fotografías valores estéticos y fuerza expresiva.

La importancia de este libro radica también en que publica las últimas fotografías captadas por Werner Bischof, quien siendo reportero de Magnum fue contratado para realizar este trabajo en el Perú, donde murió lamentablemente el 16 de mayo de 1954 -9 días antes que Robert Capa en Vietnam-.

La muerte de Bischof obligó a los editores a solicitar a Robert

Frank y Pierre Verger, fotografías que complementarán el trabajo de Bischof y que permitirán la realización del libro.

Luego de este proyecto Robert Frank recibió la beca Guggenheim, convirtiéndose en el primer fotógrafo europeo en beneficiarse con ella; al siguiente año realizaría su más famoso reportaje, *Les Américains*, desarrollado en Estados Unidos y el cual le dió reconocimiento internacional.

Pierre Verger estuvo estrechamente unido a los inicios de Magnum y participó como fotógrafo en algunos de sus proyectos.

Habría que señalar que esta edición corresponde a la versión en inglés del libro publicado el mismo año en francés con el título *Indiens pas morts*, que fue la primera versión de este ensayo fotográfico -la diferencia entre los dos títulos evidencia la variedad de enfoques al observar este libro-.

Acompañando a estas imágenes se encuentra una introducción de Manuel Tuñón de Lara, que trata el tema histórico y cultural de estas comunidades, sirviendo de apunte a las fotografías.

Un ensayo fotográfico implica reflexión, detenimiento en algo que se desea ahondar y atender; en este caso se hace evidente por lo demás, la vitalidad de una cultura que para el hombre de hoy «desciende» del mito a la realidad, del pasado al presente. De ahí ese título con connotaciones de decadencia: *De los Incas a los Indios*, revelando una pérdida de identidad gloriosa, de nombre propio que se diluye en un nombre genérico y despersonalizado. Queda al espectador al mirar las imágenes el descubrir que, quizás, esta integración de culturas es la nueva forma de un mundo que suma, y donde cada cual lucha por sostenerse en su propia identidad.

TOMÁS RODRÍGUEZ



Tierra de sombras, de Richard Attenborough.

Tierra de sombras

El noveno film como director de Richard Attenborough abre un paréntesis con lo que hasta ahora había sido su preocupación principal, la bibliografía épica. Interés que, no está demás anotarlo, desplegado en films como *Gandhi* (1982), *Grito de libertad* (*Cry Freedom*, 1987) y *Chaplin* (1991) -entre la primera y la segunda realiza, en Estados Unidos, el musical *A Chorus Line* (1985)-, puede ser visto como una grandilocuente reminiscencia de cierto cine épico inglés de importante repercusión durante los sesenta de la mano sobre todo del ya desaparecido David Lean (*Lawrence de Arabia*, 1962; *Dr. Zhivago*, 1965; *La hija de Ryan*, 1970). Pero las notables inconsistencias de la trilogía de Attenborough llegaban a extremos en *Chaplin*, por ejemplo, en donde el tamaño de la ambición, el de resumir, en un producto de dos horas, la vida y la obra de este genio, dio como

resultado una obra fría y bastante limitada.

Attenborough ha sido primero actor que realizador y su prontuario como tal es enorme. Su último trabajo fue el del abuelo del Parque Jurásico en el penúltimo exitoso mamotreto de Spielberg.

Como realizador ciertas inconsistencias parecen no abandonar al cineasta inglés, aún cuando *Tierra de sombras* se vaya por el camino del cine intimista y, en consecuencia, se antoje como un producto mucho más personal. No obstante esta sencilla historia de amor entre un escritor inglés y una poetisa norteamericana, en la Inglaterra de los años 50, me parece en mucho muy superior a su obra anterior. Y aunque el guión esté basado en una historia real, Attenborough hace suyos el argumento y, sobre todo, a los personajes, deteniéndose en la descripción del proceso interior de los mismos.

El film está dividido claramente en dos partes. En la primera se realiza un sutil retrato del mar-

cado conservadurismo de cierta clase bien pensante inglesa en la que el ascetismo social y el culto religioso son el estado perfecto, cuando no la paz o una felicidad ilusa. La llegada de Joy Gresham (Debra Winger), pues, indica una representación distinta a ese estilo de vida y también pone en evidencia el machismo implícito en ese modo de entenderla y de asumirla.

Medio judía, dice ser atea y con su hijo de unos 12 años, Joy viene a Inglaterra, huyendo de su insoportable marido, para conocer al escritor de libros infantiles C.S. (Jack) Lewis (Anthony Hopkins). Se contraponen así a un hombre bastante maduro, creyente, predicador, que vive con su hermano, igualmente mayor, y que nunca ha experimentado nada fuera de lo común. Su desinterés llega hasta las manifestaciones tradicionales del mundo exterior. Joy lo define muy bien cuando al expresarle él su fobia por el «turismo» ella le pregunta: «¿Acaso camina usted con los ojos cerrados?».

La segunda parte es la consolidación del romance entre estos dos seres tan disímiles cultural y vivencialmente. Se deja a un lado el marco social y se centra la atención en esta historia de amor signada por la desesperanza y la tristeza, la enfermedad de Joy, pero que también se caracteriza por una calmada entrega, por una respetuosa convivencia y por la presencia de unos claros y merecidos sentimientos de afecto mutuos. En este sentido, el romanticismo implícito en la búsqueda de un paisaje real representado en un cuadro, no debe ser visto como un hecho de extrema cursilería sino más bien como un motivo esencial en el disfrute de la vida. Es en esta segunda parte donde se completa la evolución interior de Jack. Frases como «El desear la felicidad es más importante que la felicidad misma», «Leemos para saber que no estamos solos», «¿Para qué amar si olvidarlo duele tanto?», denotan tres estados emocionales distintos del personaje. La primera nos remite a su primigenio estado «larval», es decir antes de la aparición de Joy y al que el título del film y el trabajo fotográfico de Roger Pratt hacen referencia; la segunda indica su aprendizaje en el conocimiento y el entendimiento de otras personas a través de la vía abierta por Joy; la tercera proviene de la dolorosa ausencia de ella. Y la tristeza, pues, deviene en que para Joy fue su último momento de felicidad, mientras que para él, fue el primero y, quizás, sea el único.

Lo que tiene en su contra, *Tierra de sombras*, es quizás el de ser un film tal vez demasiado obvio, demasiado verbal, demasiado expedito. El diálogo, a veces, parece innecesario como cuando en el hospital Joy le comunica a Jack que le nota distinto, reiteración de un detalle del que el espectador ya se había percatado. Y esto es debido al excelente desempeño de sus intérpretes, sobre todo Anthony Hopkins, quien está admirable en otra escena, la del hotel, en la que su torpeza para pedir el servicio, nos muestra, una vez más, su inexperiencia, produciéndose así un momento de amable hilaridad.

Después de convivir algún tiempo en su inmueble del West Side, los Lipton entablan amistad con sus vecinos, un matrimonio ya mayor pero pleno de vitalidad. La señora fallece repentinamente y una serie de episodios da pie para que Carol Lipton (Diane Keaton) comience por su cuenta a investigar los extraños sucesos. Su marido Larry (Woody Allen) un tanto escéptico al principio decide involucrarse participando con el apoyo de otros dos amigos (Alan Alda, Anjelica Huston), ambos escritores. Cada quién aporta su grano de arena

Difícil es, entonces, no sentirse conmovido por el respeto y el afecto hacia estos personajes.

Tierra de sombras no es un gran film, no creo tampoco que Attenborough haya pretendido hacerlo, pero las sutilezas en la puesta en escena caracterizada por su limpieza, la ausencia de una ingenuidad que pudo haber empañado todo el relato y el punto de llegada del film, el hecho vivencial como confrontación de un estamento social estéril, constituyen alcances en nada despreciables.

PABLO ABRAHAM

Tierra de sombras (Shadowlands). Gran Bretaña, 1993. *Dirección:* Richard Attenborough. *Guión:* William Nicholson. *Dirección de Fotografía:* Roger Pratt. *Música:* George Fenton. *Montaje:* Lesley Walker. *Diseño Vestuario:* Penny Rose. *Decorados:* Stuart Craig. *Intérpretes:* Anthony Hopkins, Debra Winger, Edward Hardwicke, Joseph Mazello, Julian Fellowes. *Producción:* Richard Attenborough y Brian Eastman. *Color.* 35 mm. *Distribuye:* Difax. *Duración:* 2 h. 11 min. *Estreno:* 25/5/1994.

Un Misterioso Asesinato en Manhattan

Un crítico ha señalado que Woody Allen con los años va dejando de ser una persona para irse convirtiendo en un conglomerado de ideas e imágenes. Su reciente via-cruces emocional regado por la prensa a los cuatro vientos quizás haya influido, por no decir bastante, en la concepción y posterior elaboración de **Un misterioso asesinato en Manhattan**, su obra más débil en mucho tiempo. El tema del film atrae, se disgrega en el camino y remonta en los momentos finales. Sus personajes son típicos del universo woody-alleniano: clase media intelectual, exitosos en sus profesiones, de conversación inteligente, con visitas periódicas al siquiátra y residenciados, por supuesto en Manhattan.



Diane Keaton y Woody Allen en **Un misterioso asesinato en Manhattan**, de Woody Allen.

interpretativo para ir dilucidando los bizarras enigmas.

La falla medular reside en el propio Woody Allen. Dirige como si su mente viajara por otras galaxias. Cierta dejadez intrínseca se revela en la dirección de los actores como si éstos estuvieran a la merced de la improvisación. Woody actúa como es él, sobreactúa en este caso, notamos más que nunca la poca versatilidad de sus interpretaciones. Este es su fuerte y su debilidad, es como oír el mismo CD pero en otros stéreos. Su talento mercurial lo lleva a polaridades extremas, de la comedia al drama sin el menor esfuerzo. El guión, compartido, tampoco ha sido trabajado a la altura de su capacidad y lo elabora como para salirse del paso, como si fuera un deber.

No hay duda que confrontamos situaciones hilarantes, plagado de frases chispeantes, inteligentes. El film está salpicado también de referencias a otros clásicos: el bus donde viaja una de sus víctimas se llama *Vértigo*, con clara alusión a Hitchcock; la

escena final (la mejor del film y la que la redime) recuerda a **La dama de Shanghai**, de Welles y a **Beltenebros** de Miró (aunque dudo que Allen la haya visto, éste es más bien un corolario de aquél), cuando las fuerzas contrincantes se encuentran en la dilapidada sala de cine y su posterior enfrentamiento.

El comienzo, mientras pasan los créditos, oímos la voz de Bobby Short cantando «I happen to like New York» de Cole Porter, reafirmando el amor que Allen siente por Nueva York. De los actores, Diane Keaton es la que mejor sale parada por su naturalidad y su vivacidad cerebral. Idem con Anjelica Huston pero en menor grado por aparecer menos en la pantalla. De todas formas es siempre una gran presencia. Alan Alda, por el contrario luce un tanto alicaído. Este ligero traspás de Allen es irrelevante. Mantener el espíritu creador alerta después de 23 películas requiere de un talante especial. Los altos y bajos forman parte de la naturaleza humana. Lo importante es seguir creando (in-

dependiente del éxito) que se convierte en el oxígeno vivificante de cada acto. Su extraordinario bagaje es un legado que habla por sí solo.

LUIS SEDGWICK BÁEZ

Un Misterioso Asesinato en Manhattan (Manhattan Murder Mystery). Estados Unidos. 1993. *Dirección:* Woody Allen. *Guión:* Woody Allen y Marshall Brickman. *Dirección de Fotografía:* Carlo Di Palma, A.I.C. *Son.:* James Sabat. *Montaje:* Susan E. Morse, A.C.E. *Vestuario:* Jeffrey Kurland. *Reparto:* Juliet Taylor. *Intérpretes:* Alan Alda, Woody Allen, Anjelica Huston, Diane Keaton, Jerry Adler, Lynn Cohen, Joy Behar, Ron Rifkin. *Producción:* Robert Greenhut. *Produc. Ejec.:* Jack Rollins y Charles H. Joffe. *Produc. Asoc.:* Thomas Reilly. *Co-Produc.:* Helen Robin y Joseph Hartwick. *Dis. Produc.:* Santos Loquasto. *Cía. Produc.:* Tristar Pictures. Inglés, sub-títulos español. *Color.* 35 mm. *Duración:* 1 h. 48. *Distribuye:* Cinematográfica Blancica. *Estreno:* 8/6/1994.

existían enfermedades, maldad ni guerra. Wanadi quiso hacer gente y envió un damodede, quien nació para hacer gente buena como en el cielo. Luego llegaron otros dos damodede. El primer espíritu se llamaba Seruhe lanadi, el inteligente, y con él trajo la sabiduría. Cuando nació cortó su ombligo y enterró la placenta. Wanadi estaba en lo más alto del cielo. No había animales, demonios, nubes ni viento. Todo era luz y alegría. La gente no podía morir. Los gusanos se comieron la placenta y, pudriéndose, nació un hombre, una criatura

En Territorio Extranjero

En el estrecho margen del delirio de Hunter, momentos antes de suicidarse, se almacena en él toda la consciencia del horror, la claridad que ofrece el desciframiento de los mensajes ocultos. Es a partir del convencimiento de Hunter que se desarrolla todo el discurso: se activa el salto atrás y el personaje nos cuenta el relato. Esta perspectiva, que por momentos podemos olvidar, determina el texto a todo nivel.

Tenemos dos niveles en el sumario de Hunter: hallamos superpuestos el recuerdo deforme y el recuerdo "realista". El primero se apoya principalmente en la manipulación explícita de la fotografía, el montaje y la banda sonora; encontramos entonces a una imagen empañada, de textura áspera y verdosa, velada y rara, mientras efectos visuales recrean hervores de nubes furiosas. La presencia apabullante de la banda sonora otorga las claves que en un principio fueron ininteligibles y predice los sucesos (recuérdese aquella escena en la que Frost desenfundada la bayoneta y simultáneamente escuchamos quejidos y gritos que se confunden quizás con los sonidos de la selva). El montaje, aunque no forma parte del recuerdo de Hunter, sirve para mostrarnos la particular visión del personaje, vehiculiza la narración acentuando el enrarecimiento de las situaciones por más cotidianas que aparentemente sean. Es así como la conjunción de los tres elementos (fotografía, banda sonora y montaje), contribuyen a exacerbar el frenesí que padece Hunter.

La otra cara del recuerdo procura anclarnos en la «realidad». La dirección de arte trata a los objetos como reveladores de las idiosincrasias en juego y su progresivo deterioro. Recordemos un caso específico: el caleidoscopio, como vínculo entre los dos grupos, marca asimismo la diferencia de las visiones de cada uno y su destrucción indica el deceso del contacto, articulándose además como pieza del engranaje narrativo en tanto vestigio de la matanza indígena. La



Eric Ekvall, Steve Ellery y Maya Oloe, en el film *En territorio extranjero*, de Jacobo Penzo.

elección de la perspectiva de Hunter excusa la manipulación de los códigos, por lo tanto la actuación podría estar bañada de la distorsión empleada, sin embargo la irregularidad de las representaciones que va de la obviedad en Gavilán hasta lo apocado en Hunter, resaltando Frost en el respeto a la natural riqueza del personaje, se observa confusa y desaprovecha el potencial expresivo de los personajes.

Luego de someter los hechos a un descarnado examen, Hunter alcanza conclusiones definitivas sobre la conducta humana, sin embargo a su análisis lo antecede un estudio de proporciones aún más vastas que convierte al relato del personaje en parte del planteamiento de una tesis. En el texto se distinguen fácilmente tres cuerpos: la narración de la leyenda indígena, la estadia de los ingleses en el territorio y finalmente los honores a quienes sacrificaron sus vidas por el progreso. El cuerpo introductorio lo constituye la concepción cosmogónica de los indígenas: antes el mundo entero era el cielo, no

ra fea y mala, cubierta de pelos como un animal. Este hombre tenía envidia de Wanadi y logró ser el dueño de la tierra. Por su culpa todos los seres humanos sufren y sienten hambre, tienen enfermedades, guerras y también mueren.

Esta interpretación del origen del universo presagia los sucesos del relato y presenta uno de los términos a ser contrapuesto en el desarrollo del conflicto. Un antagonismo esencial se manifiesta en el sentido que del tiempo y el espacio tiene cada grupo; los ingleses construyen el futuro mientras los indígenas custodian el pasado concentrado en un pedazo de tierra y se hacen obstáculo para aquellos extranjeros errantes que buscan en la tierra la sangre del progreso.

En el segundo cuerpo toma forma el sustento temático vaciado en la construcción de los personajes, sus acciones y cambios. Los indígenas, tratados como entidad global, ceden paso a una descripción más detallada de los visitantes, incluyendo en este bando a la figura mediadora, Ga-

vilán. Se establece entonces un primer eje entre Hunter y Frost quienes se complementan en un principio en sus diferencias gracias a la función de contrapeso que cumplen Constance y Gavilán. La ausencia temporal de Hunter y Constance motivada por el viaje que emprenden permite a Gavilán y Frost tomar posesión del mando y las decisiones, trastornando el equilibrio inicial. Adicionalmente, la desaparición de Constance deja a Hunter solo contra Frost y Gavilán, llevando a la desestabilización a sus últimas consecuencias. En este estado la racionalidad pende de un tenso hilo que limita con lo salvaje y que revienta en un roce cotidiano (pensemos en la escena cuando Frost despilfarra las últimas hojas de té).

Visto así, en abstracto, la estructura resulta coherente, sin embargo en el nivel más superficial del discurso se evidencian fallas en algunos personajes. En el caso de Gavilán, sus parlamentos ingenuamente obvios, redundan al explicar hechos completamente evidentes como, por

ejemplo, la patente ambigüedad del personaje y su conocimiento del misterio de la naturaleza. Asimismo, el tratamiento de su condición de mestizo no destaca por su agudeza: su ambigüedad en tanto aspecto esencial es un buen hallazgo pero vinculado a su mestizaje pareciera más bien producto de una imperfección racial. Constance goza inexplicablemente del privilegio de la comunión con los indígenas y su gratitud se justifica sólo en términos de respetar las leyes de equilibrio interno del texto (recordemos su función de contrapeso ya expuesta). Satisfactoriamente Hunter y Frost en su evolución natural y bien fundamentada se adaptan armónicamente a la narración.

En el transcurso de la narración se puede observar una «puesta en juego» del suministro de información. Así, la compleja red de comunicación está dispuesta de manera tal que la banda sonora está saturada de información transmitida por vías no convencionales para que sea percibida sensorialmente, prediciendo, avisando lo que se omite a su vez en la imagen. Este es el caso de la omisión temporal de la matanza indígena, ardid narrativo que sorprende a pesar de su oscura y torcida advertencia. En el último cuerpo, suerte de epílogo, irónicamente se sentencia la esterilidad no sólo de todas las muertes sino casi hasta de haber contado la historia. Se nos habla del poder devastador del progreso, pero esta moraleja se autodestruye en el vaticinio de la fatalidad; con el homenaje los hombres dejan atrás el pasado para continuar su camino hacia el futuro, en pos del progreso, cíclicamente o, como dice Hunter «siempre es igual».

Podríamos censurar lo pretencioso del texto por la vastedad del tema tratado y la ampulosidad de su expresión, mas a ello se le impone la decisión al riesgo y la certeza resultante. En *Territorio Extranjero* es apreciable por la sólida argumentación que respalda al estudio de lo salvaje en el hombre y por su reflexión sobre los valores de nuestra cultura. El film, como el suicidio de Hunter, es una gran mueca que



Belle Epoque de Fernando Trueba.

se burla estérilmente del progreso y de la estupidez humana.

**MAURIZIO LIBERATOSCIOLI
VANESSA H. MONTENEGRO B.**

EN TERRITORIO EXTRANJERO (Venezuela, 1993). *Dirección:* Jacobo Penzo. *Guión:* Jacobo Penzo y Frank Baiz Quevedo. *Dirección de Fotografía:* Gyula David. *Cámara:* Gioconda Berrios. *Música:* Juan Carlos Núñez. *Dirección de Arte:* José Rodríguez. *Escenografía:* Matias Tikas. *Casting:* Javier Mujica, Manuel Ferreira. *Sonido:* Héctor Moreno. *Mezcla:* Amando Dehesa, Orlando Andersen. *Montaje:* Sergio Curiel. *Utilería:* Erasmo Colón. *Vestuario:* Cape Grillet. *Maquillaje:* Rita Pérez. *Script:* Carle Tuas. *Intérpretes:* Eric Ekvall, Steve Ellery, Maya Oloe, Daniel López, Manuel Ferreira. *Productor Ejecutivo:* Livio Quiróz. *Dir. de Producción:* Consuelo Delgado. Español/Inglés. Color, 35 mm. *Duración:* 1h 40. *Estreno:* 20/4/1994.

Belle Epoque

Galardonada con unos cuantos premios Goya, incluyendo el de mejor film español de 1992, y nada menos que con el Oscar de Hollywood al mejor film en idioma extranjero, *Belle Epoque*, sin embargo dista mucho de ser la gran película imaginable ante tamaño reconocimiento dentro y fuera de su país. Mas bien evidencia, un tanto, esa agotada inspiración que viene afectando al cine español en los últimos años, a juzgar, al menos, por lo visto en los festivales anuales de esta cinematografía presentados en Caracas. No obstante, y dentro de la última de estas muestras, el film de Trueba era el único que podía verse con cierto agrado.

Es difícil escribir no muy a favor de un film que parece entusiasmar a buena parte del público que disfruta de los encuentros sexuales de su joven protagonista, Fernando (Jorge Sanz), seminarista desertor, con las cuatro hijas de Manolo (Fernando Fernán Gómez) en un pequeño

pueblo de la España de 1931. Por encima de una reflexión historicista o social, o sobre la conducta moral y sexual del período anterior a la gran contienda española, Trueba se plantea ante todo un gran divertimento aún contando con un argumento predecible y con un guión a ratos estático. Porque el interés se sitúa en la presentación de los personajes y en el lucimiento gracioso de éstos a lo largo de la historia más que en la historia misma. Están presentes: la viuda ardiente; la chica virgen que quiere dejar de serlo; la que no desea casarse con el tonto que la pretende; la lesbiana que por primera y última vez tiene sexo con un hombre; el cura poco ortodoxo pero divertido; la beata que intenta casar a su feo y tonto hijo; la estrella de la zarzuela venida a menos, su amante, un extranjero que ni sabe hablar bien el español, y su esposo, un viejo solitario que solamente puede tener sexo con ella. En fin un cúmulo bastante grande de personajes.

El desarrollo de la trama, entonces, se plantea no en el hecho de si Fernando va a acostarse o no con las cuatro mujeres, sino en qué condiciones, jocosas qué duda cabe, va a suceder. A esto se agrega el indispensable uso del diálogo y la frase oportuna y chistosa. En este sentido recuérdese la memorable sentencia de Fernán Gómez en la que enumera las instituciones más reaccionarias: la iglesia, el matrimonio y el ejército.

Pero la esterilidad de los encuentros se hace notoria por cuanto no significan un cambio determinado ni en el interior de los personajes ni en sus interrelaciones. A lo más que se llega es a que finalmente Fernando y Luz pierdan su soltería uniéndose en matrimonio. La llegada de la madre (Mary Carmen Ramírez), por ejemplo, cantando un trozo de zarzuela -sin duda el momento más delicioso del film, resuelto, además, mediante tomas generales en picado de Amalia desde las diversas ventanas de las habitaciones de la casa, como si se tratara de un escenario teatral-, presupone, momentáneamente, un giro importante en el rumbo a nivel argumental. Pero pronto nos percatamos que la entrada de este personaje es para agregarle más sabor a la cosa, algo por demás notablemente logrado debido al desempeño de la actriz, así como el del resto del elenco, en el que también sobresale el siempre inmejorable Fernán Gómez. Porque eso sí no ponemos en duda: si no fuera por el plantel de actores, *Belle Epoque*, sería una irrecuperable comedia, aún contando con su impecable producción y su agradable «look» en general.

Hemos dicho que Trueba nunca pretendió hacer una reflexión sesuda de la época, sin embargo el comienzo, con la muerte de los oficiales que capturan a Fernando, y el final, con el suicidio del cura y la desolación mostrada en el rostro de Manolo después de despedir a su familia, son los dos únicos momentos donde se nos da pistas acerca de lo que se avecina: ya las cosas no van a ser las mismas, ni idílicas ni de una sana espontaneidad sexual, como se ha mostrado a lo largo del film. Otro tanto, muy pequeño, a su favor.

PABLO ABRAHAM

BELLE EPOQUE, España, 1992.

Dir.: Fernando Trueba. *Guión:* Rafael Azcona sobre una historia de Rafael Azcona, José Luis García Sánchez y Fernando Trueba. *Dir. Fotográfica:* José Luis Alcaine. *Música:* Antoine Duhamel. *Escenografía:* Juan Botella. *Vestuario:* Lala Huete. *Sonido:* Georges Prat. *Montaje:* Carmen Frías. *Intérpretes:* Jorge Sanz, Maribel Verdú, Fernando Fernán Gómez, Ariadna Gil, Penélope Cruz, Miriam Díaz Aroca, Michael Galabru, Agustín González, Chus Lampreave, Mary Carmen Ramírez, Gabino Diego. *Producción:* Fernando Trueba, P.C., S.A. *Prod. Ejecutivo:* Andrés Vicente Gómez. *Color.* *Duración:* 1 h. 40 min. *Distribuye:* Korda Films. *Estreno:* 1/6/1994.

Baraka

Se entiende que el documental generalmente lleva todas las de perder ante el género de ficción -sea largo, medio o cortometraje- cuando el cineasta decide y puede realizar una película. Un ensayo, el primer filme o una producción de grado son los posibles motivos por los cuales se hace el subestimado «perdedor».

Quizás sea porque este tipo de producción se le tiende a encasillar en una sola forma de llevar a cabo. El reportaje, la entrevista, las imágenes acorde con la voz en off, la edición lineal, etc; son los métodos recurrentes del género documental, lográndose -en muchos casos- un total divorcio entre él y la ficción.

Es por lo contrario a lo anterior que *Baraka* ha impactado tanto a espectadores como a cineastas en todo el mundo. El documental realizado por Ron Fricke que recoge 96 minutos de puras imágenes sin palabras, es un perfecto ejemplo de cómo la

realidad y la recreación de la misma pueden compaginarse sin problemas en un mismo lugar.

Fricke, camarógrafo (y co-editor) de Geoffrey Reggio en su díptico *Koyaanisqatsi* («Vida fuera de balance», en Hopi Indio-1983) y *Powaqqatsi* («Vida en transformación»-1988), decidió crear su propio documental y durante siete años estuvo rodando alrededor del mundo para realizar su *Baraka* («Aliento de Vida» en Sufi antiguo), una introspección hacia nuestro mundo interior a través de un tour por 24 países del planeta, en donde destacan el Monte Everest, Ghiza, St. Peter's Square, Kuwait, Tokyo, Islas Galápagos, etc; mostrándonos variados aspectos de la vida terrenal, culturas y formas de ser.

La muerte y la vida, el eros, el hambre, la sociedad. *Baraka* toca estos temas sin llegar a ser moralizante pero sí acusador de lo que somos. Valga como ejemplo el pasaje de los pollitos «industrializados» que se baten entre

Baraka, de Ron Fricke.



ellos para conseguir un puesto en el canal que los lleva hacia el fin. Inmediatamente, el montaje nos lanza abruptamente a un Metro oriental en donde cada persona trata de procurarse un espacio dentro del tren.

Travellings y la velocidad lenta son dos técnicas que durante toda la película Fricke emplea para mantener viva *Baraka* de forma acertada (aunque puede llegar a cansar en algún momento, sobretodo si uno se atreve a desligarse del hechizo que esta película hace sobre uno). Durante esos 96 minutos, la simbiosis imagen-música llega a lo más profundo del ser provocando un estado esotérico en la oscura sala de cine, que se transforma en cavilación-meditación, ensimismamiento, en algunos casos llanto, y hasta una alegría sublime gracias a la fotografía del filme (70 mm).

Baraka, en resumidas cuentas, es el balance entre Hombre y Naturaleza. Desde el simio al comienzo del viaje, pasando por el avión que surca los cielos introduciéndonos a la ciudad para luego sacarnos de allí, hasta las últimas imágenes en donde Noche y Tierra se unen silenciosamente; esta experiencia de lo esencial de la vida debería ser, con seguridad, un hito del género documental y/o ficción. El espectador que le coloque la etiqueta, si puede.

CARLOS PAÚL ALFONZO
AVCC.

BARAKA. (Estados Unidos). *Guión y Dirección:* Ron Fricke. *Concepción de la idea y guión:* Ron Fricke, Mark Magidson y Bob Green. *Montaje:* Fricke, Magidson, David E. Aubrey. *Mús.:* Michael Stearns, Dead Can Dance, Somei Satoh, The Harmonic Choir, Anugama & Sebastiano, Kohachiro Miyata, L. Subramaniam, Monks of the Dip Tse Ling Monastery, Ciro Hurtado, Brother. *Produc.:* Mark Magidson. *Cia. Produc.:* Magidson Films, INC. Color, 35 mm. *Dur.:* 1h.36min. *Distribuye:* Cinematográfica Blancica. *Estreno:* 4/3/1994.



Robert Duvall en *El periódico*, de Ron Howard.

El periódico.

A Ron Howard ya lo conocíamos por un trío de filmes que tienen en común lo simple de sus historias, el manejo de personajes que son o tienen algo de míticos (la sirena, los extraterrestres y los inmigrantes), que además responden a los estereotipos más elementales del cine, y a la presencia de los grandes espacios desconocidos (el mar, el universo, las nuevas tierras) y los finales felices. Con *El periódico*, intenta modificar algunos de estos patrones que ya ha seguido desde hace algún tiempo, pero el resultado es más decepcionante que en *Splahs*, *Cocoon* y *Un horizonte lejano*; porque todo se queda en intentos.

En esencia la historia es más compleja de lo que aparenta. Sin embargo lo que se destaca en pantalla es lo obvio-elemental-superficial. El guión se nutre de detalles vacuos que le hacen quedarse en «...un día en la redacción de un periódico». Ética, conciencia, cambio social, solidari-

dad son elementos-palabras-conceptos tratados con timidez. Henry, el protagonista principal, es un héroe nacido de su propia ambición, más que por la toma de conciencia de lo que significa su trabajo, que mucho tiene que ver con esas características que deben alimentar la vida de un periodista. Por su parte, el espacio, aunque se reduce a la redacción de un periódico, sigue siendo uno amplio: Nueva York. El final ya se conoce.

El principal obstáculo que no logra salvar el filme es que trata a toda costa de presentar a sus personajes más allá del mito que se ha instaurado alrededor del periodismo, pero lo que logra es una caricatura demasiado forzada de la «normalidad»; igual situación ocurre con los tres filmes ya citados. En este sentido, las escenas que van desde la cena entre Henry, Martha y los padres de él, hasta el final del filme, son lo bastante representativas de ello; en especial, la escena de la pelea entre Henry y Alicia. El pe-

riodista situado más allá del bien y del mal, se ve burdamente dibujado entre escenas que pretenden ser risibles.

Con unos personajes así, la historia tiende a debilitarse, a hacerse comedia tonta. Con ellos se pretende armar, además con gran realismo, una historia que cubra «como el mundo puede cambiar en 24 horas», a través de un día en una redacción de un matutino. Aquí entra en el segundo, y más grave, obstáculo: el sensacionalismo y la ética periodística; que con unos personajes de historieta es imposible sostener, aunque ellos mismos se sostengan en su elementalidad que pretende ser complicada.

Al entrar en el terreno de la ética, al parecer entrando sin querer y con mucho desconocimiento, el guión se queda en destellos insuficientes, que resbalan, por lo rápido y mal planteado del asunto, que se hace entre imágenes galopantes hacia el final feliz. En vez de parar las rotativas, el guión debió detenerse

del Sun. Acción y descanso, así se va estructurando **El periódico**. El recurso se va haciendo, cada vez más, acelerado; hasta llegar al previsible final donde la calma, la felicidad, y el no problemas son entregados al espectador para que se vaya feliz y relajado a su casa.

Es una lástima que se desperdiciara esta oportunidad de hacer un buen trabajo sobre el mundo de la ética y del sensacionalismo periodístico; y que en cambio se tomara el rumbo de la facilidad, de una pretendida comedia que se base en el no pensar mucho y sí en la heroicidad batmaniana (por ser Keaton el protagonista e intentar remediar inconscientemente un problema de pérdida de algo) de un periodista, de un diario donde la ética es la inercia, instinto-elemental-superficial que ayuda a dormir en paz, aunque no de respuestas a muchas interrogantes: ¿es bueno, es válido, es correcto ese periodismo, ese periodista?

De todos modos los resultados no justifican la falta de conciencia periodística; era bueno decirlo.

JOSÉ ÁNGEL GUZMÁN P.

más en la conciencia periodística, aunque esto significase detener el ritmo del filme.

La explicación que da McDougal a Alice sobre la intención de Henry, no es más que un discurso de último momento introducido a la ligera y sin sustento a lo largo de la historia, como para poder creerlo. A Henry lo único que le importa es ganar, es dar el tubazo, es no seguir perdiendo frente a la competencia. Entonces, uno se pregunta ¿en qué momento Henry se preocupa realmente por los jóvenes negros acusados injustamente?

Una respuesta que procura dar el propio filme, es que se trata de un diario sensacionalista. No se miente, sólo se exagera (¿pero, qué pasa con eso? ¿es bueno o es malo? ¿es válido o no?) Es cierto, eso es el Sun de Nueva York; pero entonces, por qué McDougal tiene que explicárselo a la administradora Alice. Por muy ambiciosa que ella sea, lo debería saber; pero como el filme es ambiguo y los personajes también, todo se queda en la ambigüedad. Nada se cuestiona, nadie se cuestiona.

Al final sale la noticia correcta y la ética queda, aparentemente, inmaculada; aunque nunca la manejen o la conozcan los periodistas. El que medio la asoma es premiado con un despreciativo «Eres demasiado ético, lárgate». Todos felices, se dio el tubazo y se dijo la verdad (¡Qué suerte!), no hay problemas. Adiós ética, hola happy-end. El resto de las ideas manejadas en **El periódico** son menos que interesantes, porque repite lo que ya se sabía, sin ninguna novedad. El periodista es un ser humano como cualquier otro, sólo que trabaja en un periódico; un día en un diario es casi una locura; continúan los problemas raciales; el manejo injusto de la justicia...

Lo que salva al filme es el ritmo que le imprimen la cámara en mano y el montaje. Una atmósfera de angustia, un día que no es suficiente para todo lo que se quiere y tiene que hacer en un periódico va tomando forma; que por contrapartida, adquiere un poco de sosiego con las historias particulares de los miembros



Alec Baldwin y James Woods en **La fuga**, de Roger Donaldson.

El Periódico/The Paper. (Estados Unidos, 1994). *Director:* Ron Howard. *Guión:* David Koepp & Stephen Koepp. *Dir. Fotografía:* John Seale, A.C.S. *Dsño. Vest.:* Rita Ryack. *Montaje:* Daniel Hanley y Michael Hill. *Intérpretes:* Michael Keaton, Glenn Close, Marisa Tomei, Randy Quaid, Robert Duvall, Jason Robards, Jason Alexander, Spalding Gray, Catherine O'Hara, Jack Kehoe. *Productores Ejecutivos:* Dylan Sellers, Todd Hallowell. *Co-Prod.:* David Koepp. *Prod.:* Brian Grazer, Frederick Zollo. *Imagine Entertainment.* *Color. Distribuye:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 1 h. 52. *Estreno:* mayo 1994

La Fuga

En 1972 Sam Peckinpah dirige una intensa película basada en la novela de Jim Thompson. La versión del guión estuvo a cargo de Walter Hill y **La Fuga** de Peckinpah estuvo estelarizada por Ali McGraw y Steve McQueen.

La Fuga de 1994 está interpretada por Kim Basinger y Alec Baldwin, la dirige Roger Donaldson y nuevamente el guión está escrito por Walter Hill. No obstante esta nueva versión no logra sostener la intensidad de la primera, falta en ella la desbordante tensión sexual y el ímpetu implacable de la señora Mackoy para defender sus inte-

reses y los de su esposo. No puede atribuirse esto a un problema únicamente actoral ya que la selección de los protagonistas es bastante acertada, así los nuevos Mckoy responden a la imagen de un matrimonio con gran carga erótica y absoluta disposición para la vida aventurera.

Queda entonces en la superficie un problema de dirección, ésta resulta floja, Donaldson no logra atrapar el espíritu de la novela, ni de sus personajes para transmitirlos al film a través de sus actores. La Basinger hace bien lo que hace, que no es más que lo mismo de siempre, aunque con menos gritos. Alec Baldwin realiza correctamente su personaje sin ir más allá, lo que resulta una lástima en un actor de sus condiciones y su versatilidad, ya que él no es solo un protagonista bello sino especialmente un actor de carácter que sabe mimetizarse con los personajes que interpreta.

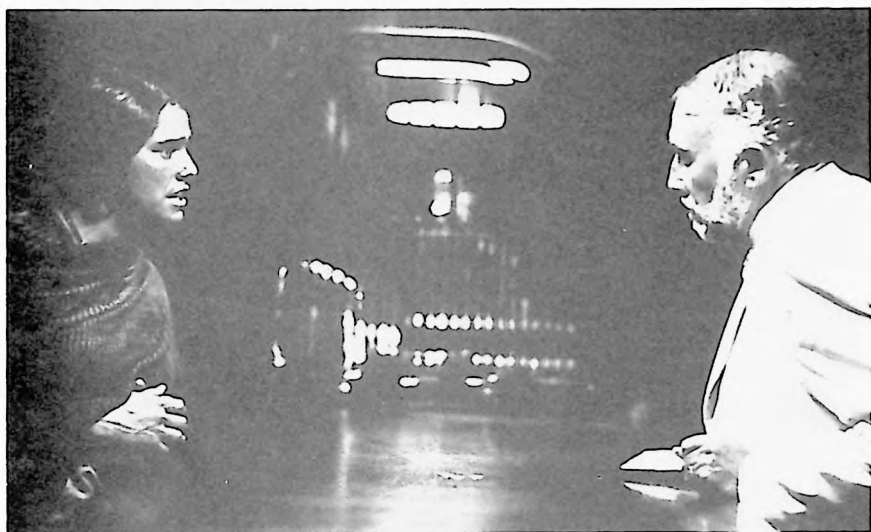
El personaje de James Wood pasa sin pena ni gloria y su desarrollo es poco claro aunque esto no difiere mucho en ambas versiones lo que por otro lado evidencia ciertas fallas de guión. Los personajes interpretados por Michael Madsen y Jennifer Tilly parecen unas caricaturas debi-

do a la exageración de las caracterizaciones.

Sin embargo **La Fuga** de Donaldson es una película entretenida sin mayores pretensiones, ni búsquedas formales, ni mucho menos conceptuales. Es una película para una aburrida tarde dominguera.

HORTENSIA PÉREZ
MACHADO

La Fuga/The Getaway. (Estados Unidos, 1993). *Director:* Roger Donaldson. *Guión:* Walter Hill y Amy Jones, basado en la novela de Jim Thompson. *Dir. Fotografía:* Peter Menzies, Jr. *Música:* Mark Isham. *Montaje:* Conrad Buff. *Intérpretes:* Alec Baldwin, Kim Basinger, Michael Madsen, James Woods, David Morse, Jennifer Tilly, James Stephens, Philip Hoffman, Royce D. Applegate, Burton Gilliam. *Prod.:* David Foster, Lawrence Turman y John Alan Simon. *Largo Entertainment.* *Color. Distribuye:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 1 h. 55. *Estreno:* 26/6/1994.



Tirano Banderas, de José Luis García Sánchez.

Tirano Banderas

Tirano Banderas tuvo el privilegio de inaugurar el pasado Festival Internacional de Teatro en Caracas. Bajo la batuta de Lluís Pascual, actual director del Teatro de Europa con sede en París, la obra fue el bodrio de la temporada. El **Tirano Banderas** que llegó acompañando al festival de Cine Español, sale más airoso. Pero no tanto. De todas formas don Ramón del Valle Inclán deberá sentirse más reconfortado esté donde esté.

La novela del áspero escritor viaja a la pantalla con los esfuerzos de Rafael Azcona y del propio José Luis García Sánchez, su director. El film nos ubica en un tiempo: «Santa Fè de...Tierra Firme, 192...» Por la geografía, modismos, acento, y vestuario de los campesinos semeja a México. (Fue filmada en México y Cuba). No importa, sabemos que ocurre en un país latinoamericano.

El general Santos Banderas (Gian María Volonte, a ratos sobreactuado), gobernante de turno ejerce la arbitrariedad a su antojo. La población sufre los rigores de sus desmanes. Todo

opositor es conducido al pelotón de fusilamiento y arrojado al mar para aperitivo de los tiburones. «Ya deben de estar hartos de comer tanta carne revolucionaria», dice uno de los personajes. Incluso sus amigos íntimos reciben igual trato en caso muestren resistencia a sus ideas. Varias historias paralelas no ahondadas ni hilvanadas restan fuerza a la película: los amores ilícitos del embajador de España, las facultades premonitorias de Lupe (Ana Belén), la hija demente de Banderas, las andanzas revolucionarias de su compadre, el coronel De La Gándara (Ignacio López Tarso). Pero lo que sí contribuye con el interés es la visión de Valle Inclán sobre el panorama latinoamericano y su vigencia histórica.

Países que siempre han dependido de potencias extranjeras para una cosa u otra, pueblos sumidos en la pobreza a causa de sus políticos y sus políticas y el extranjero oportunista hasta el extremo que conoce sus debilidades, su flojera y los explota para su propio beneficio.

Dirigido con soltura y apoyado en una hermosa fotografía y

música, José Luis García Sánchez consigue sin embargo actuaciones dispares. **Tirano Banderas** nos invita a una lectura o relectura de la novela de Valle Inclán.

LUIS SEDGWICK BAEZ

Tirano Banderas, (España. 1993). *Dirección:* José Luis García Sánchez. *Guión:* Rafael Azcona y José Luis García Sánchez. *Produc.:* Andrés Vicente Gómez. *Interpretes:* Gian María Volonte, Ana Belén, Manuel Banderas, Juan Diego, Aitana Sanchez-Gijón, Omar Valdés, Javier Gurruchaga, Ignacio López Tarso, Patricia Contreras, Patricio Wood, Daysi Granados. *Cía. Produc.:* Iberoamericana Films Producción, S.A. Español, Color. 35mm. *Dur.:* 1h.50. *Distribuye:* Cinematográfica Blanca. *Estreno:* 4/5/1994.

Derek, el Divino...

A estas alturas con Jarman retozando en el mismo cielo de Rock Hudson y Divine los tópicos saben a poco. Su cine de una soberbia militancia conceptual y política, no consiguió el formalismo necesario para convertir su arte en entretenimiento, y acceder a un espectro de público más amplio que decodificara la reivindicación de los derechos de la minoría a la que pertenecía. Jarman fungió como un cineasta militante que de una u otra forma abofeteó al conservadurismo de Miss Thatcher desde diferentes perspectivas, sea un video para Pet Shop Boys hasta una cruda denuncia autobiográfica que reconozca la segregación de la comunidad gay británica a través de diferentes décadas. Jarman entronca aquí con esa pluralidad de artistas como Jimmy Sommerville o Quentin Crisp que han convertido sus respectivos medios de expresión en una manifestación de principios, a veces proselitista.

Jarman nacido en Norwood (Londres) en enero de 1942 realizó estudios de inglés e historia del arte en el King College, en el 63 como estudiante de pintura del Slade School compartió aula con David Hockney. No deja de ser curioso cierta empatía estética en la película de Hockney a **A big splash** y los primeros Jarman.

Su primer acercamiento cinematográfico fue de la mano del eximio Ken Russell, quien aprovechando la experiencia de Jarman como vestuarista y director de arte de algunas óperas para la English National Opera, le ofrece crear la escenografía de sus películas **The Devil's** y **Savage Messiah** donde ya la iconografía cristiana apunta en una directriz revisionista.

Sebastiane (70), su primera obra, codirigida con Paul Humphres, propone un debut fiel y coherente con el desarrollo de sus películas posteriores. Un relato estructurado sobre la balanza homoerótica del cristianismo, deviene en el primer film de los 70 que legitima el discurso gay a través de un *softcord* hablado en latín, en el que se interrelaciona el binomio amor-poder con

el éxtasis místico. **Sebastiane** desarrolla a trompazos disruptivos la época del emperador Dioclesiano y su favorito, Sebastiane, capitán de la guardia de palacio, desterrado a una isla desértica donde guardias y gladiadores por única actividad tienen el juego y la espera, dando pie a diferentes esgarces amorosos. Finalmente Sebastiane prefiere morir como un mártir, fiel a sus principios místicos, que corresponder a su nuevo pretendiente Severus.

Preciosistamente fotografiada en las locaciones de Inglaterra, Cerdeña e Ibiza (sin acreditar), este cuento erótico sobre persecución, sexo y amor, puede considerarse uno de los grandes «Coming Out» de la historia del cine contemporáneo. La película funcionó decididamente bien en ciertos círculos intelectuales, en parte por la colaboración de artistas de la talla de Lindsay Kemp, Leonardo Treviglio y Brian Eno. Exhibida en el festival de Locarno, la película le abrió a su creador múltiples posibilidades.

Sus siguientes obras fueron **Jubilee** (77), regodeo vacuo de estructuras sincréticas, que retomara luego en sus últimas craciones. Y **La Tempestad**, una fallida intentona shakespereana, que hacía intuir el majestuoso **Prospero's Books** (92) de su compatriota Greenaway.

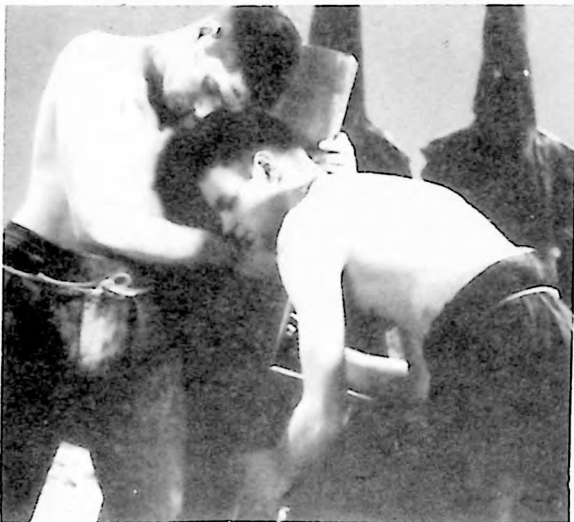
Continúa paralelamente sus actividades como diseñador y pintor, a principio de los 80 desarrolla una interesante actividad cortometrajista: **In the shadows of the sun**, **Waiting for waiting for Godot** (83), y la excelente **Imagining October**.

Su posición de cantor de las miserias y bienaventuranzas de



Sebastiane.

The Garden.



la vida gay inglesa se materializa en la primera parte de su autobiografía, **Dancing Ledge** y en la película **Angelic Conversation** (85).

Caravaggio (86) destaca prudentemente sobre lo anterior por diferentes razones, es el tratamiento contemporaneizado de un biopic, cuyos recursos expresivos más impresionantes son la inserción de tableaux pictóricos y desestructuración cronológica. **Caravaggio** es el fruto de varios años de preparación iconográfica, la cual queda patente en el tratamiento tenebrista que le da Gabriel Beristain a la fotografía.

El estilo austero, poético, intelectual y sofisticado sirve de soporte a la narración de episodios concatenados sobre la vida del notorio pintor renacentista Michelangelo Caravaggio; torturado por su amor al dinero, asesinado por amor, y lo que es más interesante la poética erótica del amor, dinero y asesinato. Utilizando actores ingleses quienes hablan moderno slang para inter-

pretar a renacentistas italianos, aparece por primera vez en la obra del autor la presencia de otra divina, Tilda Swinton, actriz indispensable en cierto sector del arte independiente británico y abanderada del New Queer Cinema.

Aria (87), fragmentos de óperas codirigido con Nicolas Roeg, Charles Sturridge, Bruce Beresford, Robert Altman, Jean-Luc Godard, Ken Russell y otros; destaca más por el caos presente en su falta de cohesión que por sus resultados conceptuales.

The last of england (87) y **War Requiem** (89), adquieren la pretensión de testamento, conllevando el sanbenito de «agotado» a un autor que no hacía más que preparar su verdadero y último renacimiento, con dos obras de ética incuestionable y estilos enfáticamente parecidos y distantes.

The Garden (89), revisión colorista del mito de Jesucristo, representado a través del amor entre dos hombres que permutan



The Last of England.

los sagrados misterios, con Tilda Swinton interpretando a una virgen María asediada por los medios de comunicación, sin llegar a alcanzar la serenidad que se espera de ella, como la Magdalena, una exquisita Drag Queen inspirada en algún personaje bíblico de Jack Smith, propone un contraste de política, intolerancia y segregarismo, construido con símbolos básicos y con Derek moribundo en una playa. **The Garden** plantea una reflexión cosmopolita sobre la integración de la anomalía y la normalidad en un mismo discurso, tratándolo con una dignidad positiva y ecléctica, que sale de su solemnidad avant

garde para permitirse algún momento de delirio camp. **The Garden** resulta la conclusión ética de una vida artística dedicada a la lucha activa contra la homofobia a través del cine.

Eduardo II (91), es la única obra de Jarman que ha conectado con el gran público. Ganadora del León de Oro a la mejor actriz en la Mostra di Venezia, y premio de la crítica en el Festival de cine de Berlín, proporcionaron al film una mayor distribución comercial de la que se hubiese esperado en un comienzo. Basada en la obra homónima de Christophe Marlowe, puesta en escena con una férrea propuesta del más puro

Edward II.



clacisismo vanguardista, con vestuario de Paul Smith y Hermes, el drama isabelino se convierte en un cuento trágico, político y circular sobre un rey gay que prefiere a su protegido Gaveston que a su esposa, la reina Isabella. El resultado es una metáfora en clave aperturista que ataca a la iglesia homofóbica y a la prensa británica, reivindicando los derechos sociales de la elección sexual. Jarman se vale de su mano de pintor, para plasmar con la fragilidad de un cristal de Lalique las tripas de un reino.

Eduardo II resulta la conclusión formal y conceptual de un trabajo en progresión que se complementa con **The Garden**, conformando ambas una dualidad autoral que constituyen el verdadero testamento de un santo, título de su última autobiografía.

Al final de su vida Jarman complementó tres proyectos: **Witteenstein** (93), fallido estudio de las circunstancias y pensamiento del filósofo, **Blue y Projections**, siendo este último una manipulación iconográfica en soporte de video sobre el trabajo de Pet Shop Boys.

LUIS URBANEJA



The Tempest.

Caravaggio. (Gran Bretaña, 1986). *Guión y dirección:* Derek Jarman. *Producción:* British Film/Channel Four/Nicholas Ward-Jackson Prod. *Fotografía:* Gabriel Beristain. *Montaje:* George Akers. *Música:* Simon Fisher Turner. *Intérpretes:* Nigel Terry, Sean Bean, Garry Cooper, Dexter Fletcher, Spencer Leigh, Tilda Swinton, Nigel Davenport, Michael Gough. 93 min.

Sebastiane. (Gran Bretaña, 1986). *Dirección:* Derek Jarman. *Fotografía:* Peter Middleton. *Diálogos en latín:* Jack Welch. *Intérpretes:* Leonardo Treviglio, Barney James, Neil Kennedy, Richard Warwick. *Producción:* James Mackay. 86 min.

The Garden. (Gran Bretaña, 1990). *Dirección:* Derek Jarman. *Fotografía:* Christopher Hughes. *Montaje:* Peter Cartwright. *Música:* Simon Fisher Turner. *Intérpretes:* Tilda Swinton, Johnny Mills, Kevin Collins, Pete Lee-Wilson. *Producción:* Jame Mac-kay. 130 min.

The last of England. (Gran Bretaña, 1987). *Dirección:* Derek Jarman. *Fotografía:* Derek Jarman, Christopher Hughes, Crith Wyn Evans, Richard Heslop, Tim Burke, Peter Cart-

wright, Angus Cook, John Maybury, Sally Yeadon. *Intérpretes:* Spring, Gerard MacCarthy, John Phillips, Gay Gaynor, Matthew Hawkins, Tilda Swinton, Spencer Leigh. *Voz:* Nigel Terry. *Producción:* James Mackay, Don Boyd. 91 min.

The Tempest. (Gran Bretaña, 1979). *Dirección:* Derek Jarman. *Guión:* Derek Jarman, basado en la obra de William Shakespeare. *Fotografía:* Peter Middleton. *Montaje:* Lesley Walker. *Intérpretes:* Heathcote Williams, Karl Johnson, Toyah Wilcox, Peter Bull, Richard Warwick, Jack Birkett. *Producción:* Guy Ford, Mordecai Schreiber. 95 min.

Jubilee (Gran Bretaña, 1978). *Dirección:* Derek Jarman. *Fotografía:*



Caravaggio.

The Last of England.



Wittgenstein.

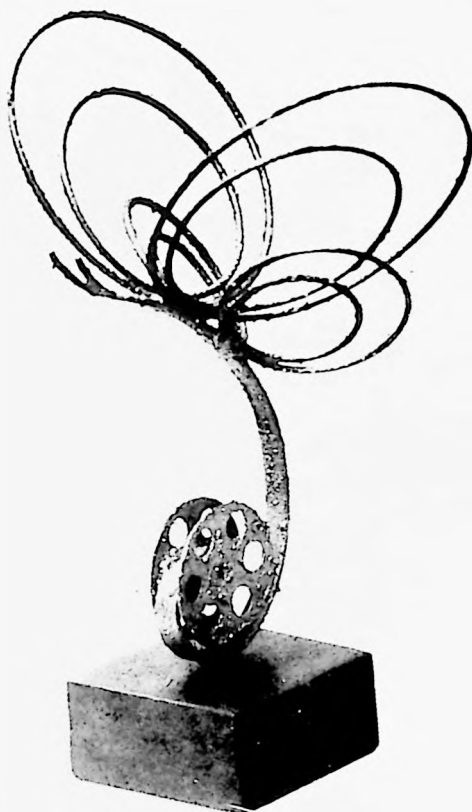
Peter Middleton. *Montaje:* Nick Barnard. *Música:* Brian Eno. *Intérpretes:* Jenny Runacre, Little Nell, Toyah Willcox, Ian Charleson. *Producción:* Howard Malin. 104 min.

Edward II. (Gran Bretaña, 1991). *Dirección:* Derek Jarman. *Guión:* Derek Jarman, Stephen McBride, Ken Butler, basado en la obra de Christopher Marlowe. *Fotografía:* Ian Wilson. *Montaje:* George Akers. *Intérpretes:* Steven Waddington, Andrew Tiernan, Tilda Swinton, Nigel Terry. *Producción:* Steve Clark-Hall, Anthony Root. 90 min.

Wittgenstein. (Gran Bretaña, 1993). *Dirección:* Derek Jarman. *Guión:* Derek Jarman, Terry Eagleton, Ken Eagleton, Ken Butler. *Fotografía:* James Welland. *Montaje:* Budge Tremlett. *Intérpretes:* Karl Johnson, Michael Gough, Tilda Swinton, John Quentin. *Producción:* Tariq Ali. 75 min.

The Angelic Conversation. (Gran Bretaña, 1985). *Dirección:* Derek Jarman y James Mackay. *Fotografía:* Derek Jarman, James Mackay. *Montaje:* Cerith Win-Evans, Peter Cartwright. *Voces:* Judi Dench, Paul Reynolds, Phillip Williamson. *Producción:* James Mackay. 81 min.

... es la magia del cine



**FESTIVAL
CINEMATOGRAFICO
INTERNACIONAL
DE ASUNCION**

6 - 16 de octubre de 1994

CINEMATECA DEL PARAGUAY

AMIGOS de la Cinemateca

Desde el momento mismo de su afiliación, los Amigos de la Cinemateca Nacional disfrutan, durante un año, de los siguientes beneficios:

- Entrada libre a todas las funciones regulares.
- Programación mensual gratis.
- Descuentos en talleres y seminarios.

REQUISITOS:

- 2 fotos tamaño carnet.
- Cuota de Afiliación:
Público en General: Bs. 6.000.
Estudiantes y mayores de 60 años: Bs. 3.000.

INSCRIPCIONES ABIERTAS

Para mayor información
llame al 571.0176 o al 573.8946.



FUNDACION
Cinemateca Nacional
El placer de la imagen en movimiento