

encuádre

REVISTA DE CINE



P.V.P. Bs. 300

NUMERO **51/52**
Consejo Nacional de la Cultura



CONAC
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

ENCUADRE. Directora: Carmen Luisa Cisneros. **Diseño y diagramación:** Alfonso Rondón. **Colaboran en este número:** Pablo Abraham, Carmen Luisa Cisneros, María Gabriela Colmenares, Héctor Concarí, José Angel Guzmán, Mauricio Liberatoscioli, Tania Machado, Ambretta Marrosu, Antonio Mazón Robau, Afranio Mendes Catani, Antonio Mendoza Wolske, Vanessa Montenegro, Silvia Oroz, Carmelo Ortega, Hortensia Pérez Machado, Nicola Rocco, Jorge Ruffinelli, Liliana Sáez, Luis Sedgwick Báez, David Suárez, Alberto Valero, Benjamín Villares, Maritza Zambrano.

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. Moises Moleiro. Elías Pino Iturrieta. Rafael Arráiz Lucca. **Representantes del Congreso Nacional: Principales:** Dip. Guillermo Yopez Boscán. Dr. Gustavo Arnstein. **Suplentes:** Dr. Alfredo Coronil Hartman. Thaelman Urgelles. **Representantes del Ministerio de Educación: Principal:** Dr. Freddy Arreaza Leañez. **Suplente:** Prof. Luis Valero Hostos. **Representantes del Consejo Nacional de Universidades: Principal:** Dr. Gustavo Luis Carrera. **Suplente:** Dr. Ramón González Paredes. **Representantes de la Confederación de Trabajadores de Venezuela: Principal:** Sr. Manuel Reverón. **Suplente:** Sr. Joaquín López Mujica. **Representantes de las Instituciones Culturales: Principal:** Dr. Manuel Vicente Magallanes. **Suplente:** Sra. Romelia Arias. **Directorio: Presidente del CONAC:** 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 Melvin. La Revista **ENCUADRE** circula bimestralmente editada por el Conac. Urb. El Silencio. Camejo a Colón, Torre La Oficina, Mezzanina. Telf.: 572. 86.80 - 572.86.57. Apartado Postal 50995 - Télex 26323 Caracas - Venezuela.

La revista **ENCUADRE** no se responsabiliza por las opiniones emitidas por sus colaboradores. Cualquier reproducción parcial o total de alguno de los contenidos de esta revista, deberá citar la fuente.

La revista **ENCUADRE** solicita estrictamente sus colaboraciones

SUMARIO

2 Editorial

3 Entrevista a Sergio Dahbar,
presidente del Centro Nacional de Cinematografía

6 Entrevista a Fernando Rodríguez,
presidente de la Fundación Cinemateca Nacional

12 Entrevista a María Teresa Boulton,
directora de Cine, Fotografía y video del CONAC

14 Venezuela a orillas del Cantábrico.
Festival de Biarritz

22 Entrevista a Sergio Cabrera

24 Hombre mirando al sudeste:
último diálogo con Hugo Soto (1953-1994)

31 Hugo Soto

32 NOTAS DE ROMA

41 GRAN ANGULAR



45 Leonardo Favio y su cine

DETRÁS DE LAS CÁMARAS



60 Karibe con tempo
Conversación con Diego Rísquez



76 Sicario.

Entrevista a José Novoa

88 Postmodernismo y formalismo:
el monopolio de la visualidad

CINE E HISTORIA

91 Industria cinematográfica en América Lati-
na: un paradigma de modernidad - años 30-40-50

109 LIBROS

CRÍTICA



112 Vidas cruzadas

113 Tan lejos, tan cerca

114 Asesinos por naturaleza

115 Wyatt Earp

116 Viaje a la esperanza

117 Ava y Gabriel

119 Cuatro bodas y un funeral

120 Mi Vida

121 True Lies

122 Uno contra otro

VIDEO

123 Video-arte, gesto y mirada.
Entrevista a Nela Ochoa

127 Entre la transición de los mitos.
De Marilyn a las computadoras.
Entrevista a Octavio Getino

129 La historia verdadera
de Pepita la pistolera.

130 NOTICIERO DE LA IMAGEN

El contenido de este número de la revista *Encuadre* no se aparta de nuestra línea editorial. Están las secciones fijas; está la reseña de Luis Sedgwick Báez del Festival de Biarritz dedicado este año a Venezuela. También dos nuevas firmas aparecen en este número: Jorge Ruffinelli, escritor y catedrático de la Universidad de Stanford entrevistó al actor Hugo Soto y, Antonio Mazón Robau, historiador y crítico cinematográfico cubano diserta sobre *Postmodernismo y Formalismo*.

Asimismo ofrecemos dos nuevos *Detrás de las cámaras...* de los films **Karibe kon tempo** de Diego Rísquez, entrevistado por Ambretta Marrosu y, **Sicario** de José Novoa, abordado por Mauricio Liberatoscioli y Vanessa Montenegro.

Con la aspiración de permitir un acercamiento para la comprensión del panorama cinematográfico nacional desde la óptica de los nuevos gerentes que lo administran, ofrecemos entrevistas realizadas a Sergio Dahbar, presidente del Centro Nacional de Cinematografía, a Fernando Rodríguez, presidente de la Fundación Cinemateca Nacional y a María Teresa Boulton, directora general sectorial de cine, fotografía y video del Consejo Nacional de la Cultura, en relación a los proyectos y programas que desarrollarán en breve plazo.

Hemos reservado también para esta ocasión, el inicio de una nueva sección sobre cine e historia. Silvia Oroz y Afranio Mendes Catani, investigadores y educadores brasileños inauguran la sección con la ponencia *Industria cinematográfica en América Latina: un paradigma de modernidad*.

¡Hasta el próximo número!

SERGIO DAHBAR

PRESIDENTE DEL

CENTRO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

CARMEN LUISA CISNEROS
FOTOGRAFÍAS: NICOLA ROCCO

- Para comenzar me gustaría conocer cómo está organizado el Centro Nacional de Cinematografía y cuál es tu percepción global del Centro?

- **Sergio Dahbar:** De la organización no te puedo hablar mucho porque estamos trabajando en ella. Para diciembre estará listo un trabajo que estamos haciendo, a instancia del Comité Ejecutivo, que estableció la necesidad de hacer un taller sobre la base de la Ley de Cine que nos crea, para analizar cuál es la misión del CNAC, cuál es su visión y estrategia de trabajo y cuáles van a ser sus objetivos, y establecer a partir de allí la estructura organizacional que nos va a acompañar; porque muchas veces en las instituciones se copian organigramas que no responden para nada a lo que son las necesidades de la institución, sino que son simplemente un cuadro copiado de otra institución similar, no hemos querido hacer eso, queremos que la evaluación nazca de acá mismo.

Junto con ese grupo de trabajo que se está encargando de tareas muy concretas, existe un Consejo Nacional Administrativo, que está determinado por la Ley y tiene 21 miembros que representan a Ministerios, instituciones culturales, gremios, a Asociaciones, a Cámaras, a Sindicatos, y es un ejemplo de la mayor pluralidad posible, que está a la cabeza de la institución.

- ¿A la cabeza, por encima del Comité Ejecutivo?

- Si, bueno la instancia principal con la que trabaja el presidente del CNAC es el Consejo Nacional Administrativo, en el sentido que es el que establece ciertas estrategias de trabajo, establece programas, establece el presupuesto; todo esto está determinado por la Ley de Cine.



Sergio Dahbar

El Comité Ejecutivo, además del presidente, está integrado por tres miembros naturales designados por los gremios que son Fernando Duprat por la Cámara de la Industria del Cine y del Video, está Solveig Hoogesteijn por la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos y Delfina Catalá por la Cámara Venezolana de Productores de Películas de Largometraje, cada uno con sus respectivos suplentes. Los representantes oficiales son Leonardo Pizani y Nelson Rivera, estos dos miembros acompañan al Comité Ejecutivo junto con los miembros de los gremios y conmigo en el día a día de la institución, todo lo que son decisiones, aprobación de financiamiento, también las políticas de estrategia y todo lo que tiene que ver con el funcionamiento del Centro.

Hay también unas Comisiones que estudian los proyectos que se presentan al CNAC en busca de financiamiento.

- ¿Quién determina qué películas se van a hacer?

- La Ley establece, al igual que en Foncine, la existencia de tres comisiones. Esas comisiones están a punto de ser instaladas y ellas tienen que estudiar su propia reglamentación interna para ver qué tipo de proyecto van a estudiar y ellas van a ser las que van a dar una opinión sobre un proyecto determinado y luego el Comité Ejecutivo -como se hacía también en Foncine- es el que aprueba y le da curso.

A grandes rasgos la ley establece la focalización de unos puntos muy importantes. Uno que tiene que ver con todo lo que es el país, con un escenario para atraer inversiones y que pueda venir gente del exterior a filmar, en ese sentido, es importante crear un catálogo de las locaciones que tiene el país pero también un catálogo de permisología necesaria para poder filmar; que tipo de técnico tenemos, qué han hecho esos técnicos. Ese punto es importante porque antes estaba



Sergio Dahbar.

muy desperdigado o no se hacía ese trabajo. Eso apunta un poco a la creación de una Comisión de Cine, lo que llaman en Estados Unidos *Film Commission*, que son comisiones que allá funcionan por Estado y en otros países por país, y que establecen cuáles son las posibilidades que tiene el país para ofrecerse para filmar.

- *¿Con el interés de buscar coproducciones?*

- Coproducciones y buscar dinero para el país. Ofreciendo sus técnicos, ofreciendo sus espacios, ofreciendo su naturaleza. De hecho, esto ha crecido tanto en el mundo que ya existen unos encuentros de Film Commission que se intercambian información, posibilidades de trabajo. Esa sería un área de trabajo muy importante que habría que desarrollar.

Hay tres comisiones, una, es la de proyectos, otra es la de los premios a la calidad.

- *¿Van a mantener la comisión de los premios a la calidad? En Foncine nunca funcionó, prácticamente no existió.*

- Pero la ley la establece. Lamentablemente no establece ese precedente.

- *¿Cuál va a ser la línea de trabajo?*

- El CNAC al igual que Foncine participa como socio de esas películas y establece puntos de encuentro entre esos proyectos y otros fondos que pudieran venir, no estoy diciendo que el CNAC se ofrece a conseguir dinero, lo que creo es que hay que buscar mecanismos de encuentro entre las instituciones, entre países, entre fondos existentes, para ver la posibilidad de que un proyecto que ya esté asociado con el CNAC pueda optar a otras asociaciones y a otros fondos, porque en muchos casos el dinero que tiene

el CNAC no da para hacer toda la película. Entonces una línea sería ayudar o hacer posible la conexión con otros fondos de dinero para que el proyecto tenga más recursos. Supervisión de los fondos que se entregan, cómo se usan y qué posibilidad de retorno al CNAC tiene ese dinero. Esta es una tarea de mucha supervisión y de cuidado del dinero y encuentro con otros dineros para hacer cine.

Hay una tercera zona de trabajo que tiene que ver con la supervisión, pero tiene que ver más con circulación. Ok, tenemos un país donde se pueden hacer películas, tenemos unos técnicos, tenemos también las películas pero tenemos que ver también dónde van a circular esas películas. Porque no puede ser que después de todo el esfuerzo que se ha hecho, esas películas mueran en el olvido; eso tiene que ver con un programa que establece la ley que es supervisión a las salas de cine: ver en qué estado están, qué proyectos se pueden crear de fondos de apoyo a una sala que proyecte cine nacional, ver cómo se pueden compartir riesgos para que la película pueda estar en cartelera y pueda el público verla. También planificar la presencia internacional de esas películas, porque hasta la fecha, aunque los cineastas siempre puedan quejarse, existe una salida de dinero muy fuerte que no tiene ningún tipo de retorno ni ningún tipo de realidad concreta de lo que regresa, es decir, vamos a festi-

vales, participamos, gastamos sumas increíbles en stands en diferentes mercados pero no tenemos ningún retorno de nada, entonces ese es un dinero a fondo muerto. Hay que estudiar el sentido real que tiene esto porque no puede ser la idea de que el Estado de dinero para todo.

Nos interesa apoyar todos los proyectos que apunten a formar y a mejorar el cine, no solamente dando dinero, sino mejorando sus productores, mejorando sus guionistas, mejorando las diferentes instancias del producto que creemos hace falta.

- *¿Cómo lo van a enfocar?*

- La escuela de cine de Mérida está solicitando apoyo, no digo que nosotros podamos dar todo, pero esa es una manera de apoyar un proyecto concreto.

En este momento Fundavisual Latina está estructurando un seminario para empresarios de la producción, para mejorar el nivel de los productores que hacen cine, creo que es una tarea muy concreta que el CNAC está apoyando para que se produzca; para 1996 el Ministerio de Relaciones Exteriores acaba de ofrecer a Venezuela un Seminario para trabajo de guiones, a través de especialistas, en este sentido, en el país hay muchas instituciones que están interesadas en apoyar y promover y entre ellas el CNAC quiere ser un poco el líder de estas iniciativas, buscando apoyo en instituciones

como el Sundance en Estados Unidos, que se ha dedicado a trabajar el tema de los guiones.

Es el desprendimiento de todo lo que la ley le propone al Centro para líneas de trabajo, evidentemente toda ley es muy general, acumula una serie de decisiones y de objetivos y la tarea que estamos llevando adelante es organizar eso dentro de una estructura organizativa aquí adentro, pero, para poder organizar tenemos que saber adónde vamos, qué tipo de metas nos vamos a proponer a corto plazo, cuáles son prioritarias, junto a otras que pueden ir esperando. Es un proyecto de una envergadura grande y hemos solicitado un presupuesto muy grande.

- *¿Se conoce el aporte presupuestario de 1995?*

- La cifra que hemos pedido es de 1.800 millones de bolívares, el presupuesto de este año es de 150 millones. Evidentemente es una cifra muy alta pero también muy sostenida sobre la base de la penuria y las dificultades que hemos tenido porque no se le ha dado jamás al cine el dinero que necesita.

- *Parece que existe la intención de apoyar al cine.*

- Sí lo hay. Lo hay de parte de las autoridades del Conac, lo hay de parte del Ministerio de Secretaría de la Presidencia, lo hay de parte del Congreso. Hay un gran apoyo.

- *¿Cómo se va a dividir ese aporte, qué porcentaje se destinará a la producción?*

- La ley establece el 60% a la producción. El resto sería para proyectos de formación, para proyectos de presencia del cine venezolano en el exterior, para establecer algunas líneas de tra-

bajo sobre comercialización, es decir vamos a tener unos agentes asociados para no mantener una burocracia que verdaderamente no trabaja, sino unos agentes que vendan, que conviertan al cine en negocio; eso, invertir en ese tipo de cosas, pero eso a veces no se entiende muy bien, porque se quiere crear una burocracia que dice que vende cuando en realidad no vende.

- *Eso es lo que hemos tenido hasta ahora, porque en realidad los que venden realmente son los propios cineastas que van por ahí colocando sus películas de manera individual, pero ese sueño de la comercializadora jamás se concretó.*

- *¿Cómo está planteada la relación con los distribuidores?*

- Me lo estás preguntando por la negociación que existía, el problema es que el Directorio de Foncine no llegó a firmar ese acuerdo, digo problema porque no está resuelto. Ahora, el Comité Ejecutivo está estudiando todas las fases de lo que fue esa negociación para tomar una posición al respecto.

- *¿Conservas al personal que se desempeñó en Foncine?*

- Sí, algunas personas se quedaron. No se quedó todo el personal porque fue liquidada la institución y cambió de reglamentación legal, antes dependían de la Ley del Trabajo hoy de la Ley de Carrera Administrativa. En base a una encuesta que hice y de reunirme con ellos, opté por unas personas que tenían gran experiencia de trabajo que era importante conservar para darle continuidad a las cosas que sí funcionaban y que estaban bien.

No es mucho el personal que se quedó, más bien es mayor el número de personal nuevo, todos están contrata-

dos, no hay nómina ni nada todavía porque la idea es que cuando establezcamos todo el tren de organización se ordenará la nómina.

Yo diría que hay que recalcar muchísimo que el CNAC no quiere ser un banco y que hay que cambiar de alguna manera la mentalidad de los cineastas de que todo el dinero y todos los esfuerzos tienen que venir del Estado. Yo creo que el CNAC tiene que aportar por Asociación porque es lo que establece la ley, pero también tiene que ser un generador de proyectos, de búsqueda de recursos, de apoyo a la formación, de muchas áreas que den verdadero sentido al proyecto. Ahí es donde el CNAC puede convertirse en una institución de una jerarquía realmente importante que pueda demostrarle al país que tiene un alto nivel de eficacia.

- *Eso está muy bien, ¿pero se podrá hacer?*

- Ahí está el reto, hay que verlo, no hay que prometer tanto sino tratar de trabajar.

- *¿Quieres agregar algo para cerrar? ¿Te sorprendió el nombramiento, lo esperabas?*

- No. Me sorprendió mucho como a todo el mundo. No era algo que estaba esperando ni buscando, nunca me he movido con demasiada facilidad buscando cosas públicas, cuando me han llegado, me han sorprendido siempre como esta vez y trato de hacerlo lo mejor que puedo, y que se entienda que todo comienzo de institución no es fácil y que estamos trabajando muy duro para eso.

FERNANDO RODRIGUEZ

PRESIDENTE DE LA CINEMATECA NACIONAL



Fernando Rodríguez. Foto: Nicola Rocco.

CARMEN LUISA CISNEROS

Fernando Rodríguez, filósofo y crítico cinematográfico es el nuevo Presidente de la Fundación Cinemateca Nacional, sustituye en el cargo, desde hace unos meses, al cineasta Oscar Lucien quien encabezó el cambio radical que hoy presenta la Cinemateca Nacional.

A continuación ofrecemos una entrevista realizada a Fernando Rodríguez en la que nos detalla los proyectos de expansión en marcha, con marcada preocupación social, eje de la nueva administración.

- **Fernando Rodríguez:** Yo había dicho al inicio de la gestión que si bien pretendía un cambio bastante sustantivo de las políticas de la Cinemateca, creía que había que conservar las funciones inevitables y necesarias, y creo que hemos caminado bien en ese sentido genérico; el estilo de programación profusa, una sala especializada, y, en otro orden, hemos mantenido la conservación, yo diría que de manera creciente. En la investigación estamos

tratando de remodelar un poco porque había llegado a un cierto estancamiento, estamos redefiniendo políticas de investigación. Hemos mantenido prácticamente a todo el personal que existía, los cambios han sido mínimos.

- **Carmen Luisa Cisneros:** Cuando asumes el compromiso de dirigir la Cinemateca te planteas efectuar algunos cambios en el orden establecido por la gestión anterior?

- En la línea mayor, para no entrar en cosas más pequeñas, creo que ese concepto de Cinemateca tan especializada, tan europea, no es viable en estos países con penuria audiovisual y cinematográfica.

El promedio de entrada a la sala de la Cinemateca es de 37 personas por función. Yo creo que esa sala tiene que ser elitesca, tiene que haber una sala en el país que cumpla esas funciones dirigidas a un público especializado, estudioso, y eso lo vamos a mantener. Lo que pensamos es liderizar los circuitos alternativos, allí la Cinemateca tiene que jugar un papel importante.

- ¿Qué se ha hecho en este sentido?

- Hemos trazado unos planes que están todos como en despegue en este momento: con la Biblioteca Nacional tenemos un programa bien ambicioso que es pasar cine en video en las 22 bibliotecas centrales de los Estados semanalmente, y luego, en el interior de los Estados se llevaría en los bibliobuses que ya están dotados con video y algunos con 16 mm. Eso nos permite llegar a un público muy amplio. Hay hasta bibliobongos que irán por el Amazonas.

- Como en el viejo INCIBA con el Plan Piloto Amazonas.

- Ese acuerdo se firma los primeros días de noviembre, claro que es un feliz apoyo de la Biblioteca Nacio-

ENTREVISTA



Fernando Rodríguez. Foto: Nicola Rocco.

nal que es muy amplia y sistemática, con el aporte nuestro.

- *¿Qué va a aportar la Cinemateca en este programa?*

- La programación, los videos, el material de apoyo, la asesoría, la formación de los cuadros que van a trabajar en el programa, y ellos, la infraestructura y el personal. Hemos colaborado mucho con ellos, repotenciado algunos bibliobuses que estaban dañados. Vamos a adquirir el bibliobongo.

- *¿Está estructurado o todavía están en esa etapa?*

- Ya está listo, estamos buscando la fecha para firmar, por razones de

prensa, y a partir de esa fecha se iniciará el programa.

Otro es el de los liceos, un poco complicado eso...

- *¿Por qué?*

- Porque había que buscar la juntura con el Ministerio de Educación, no es fácil entrar en casa ajena. Pero con los estudiantes tutores, que son estudiantes de alto nivel que liderizan, con bastante espontaneidad a sus compañeros que tienen retardo en los estudios -ya se hizo un pequeño piloto en el liceo Tito Salas- y la idea es entrar ahora en los liceos más grandes de Caracas. Estos estudiantes tutores cuyas funciones está en fomen-

tar la actividad cultural, deportiva, en sus liceos, serán los promotores internos del proyecto. Entonces nosotros iremos allá con películas, videos, mayoritariamente videos. Hemos comprado algunos proyectores de video.

- *¿La Cinemateca pone los videos, equipos?*

- Sí, equipo y personal, un cineforista, la idea es que los muchachos aprendan a discutir para defenderse de las imágenes. Se ha retardado por el inicio de clases. La idea es como sembrar... es complicado, incluso el diálogo, no se como ponerlo pero estos muchachos de este liceo se fueron de la proyección de **El ciudadano**





El grupo Maroma actúa para los niños en la plaza de los museos.

Kane. Pero nos hemos dado cuenta que los niveles son muy bajos, en encuestas que les hemos pasado quieren cine de terror...

- *Precisamente por eso es importante un programa de esta naturaleza. ¿Cuál va a ser la programación?*

- María Gabriela Colmenares está elaborando otro menú, a partir de esta experiencia. Pero yo creo que no hay que perder el contacto, si nos ponemos muy académicos nos quedamos solos, mucha discusión, creo yo. Que ellos vean la película que quieren ver y uno los ayuda un poco a pensar.

- *Esa es la vía, creo. No es que quieren ese cine, no conocen otro, y quieren ver lo que están acostumbrados a ver.*

- Cuarenta años de TV no han pasado en vano. Creo que si esto progresara debería llegar a una especie de instalación más formal de los estudios audiovisuales en la educación secundaria. Que por lo menos tengan las herramientas críticas.

- *Claro, pero un programa como este no funciona sin un verdadero apoyo, especialmente del Ministerio de*

Educación, que se implemente en todo el país porque es muy hermoso pero difícil de sostener.

- En el Directorio del Conac están buscando la manera de implementar el proyecto de Caldera. Y creo que el cine va a jugar un papel de punta, porque el cine trabaja sobre un público constituido. Si van a haber recursos adicionales el próximo año, pudiera este programa llevarse a una escala mayor.

Otro programa que nos gusta mucho y estamos realizando con el INAM, la Fundación del Niño y la Alcaldía está



En la plaza de los museos.

dirigido a niños muy pobres, la mayoría de ellos no ha visto cine en salas. Estamos llenando la sala de la Cinemateca y de La Previsora, se les pasa películas, luego tienen una actividad con Viveca Baiz -tenemos 5.000 zootropos que donó la Alcaldía- se les da un refrigerio y, estamos combinando con la Galería de Arte Nacional para que vean las exposiciones. Hemos tenido inconvenientes técnicos, problemas con los autobuses, las vacaciones escolares, pero estamos llenando la sala de niños en las mañanas. Ese

programa ya lo llevamos a Maracay, a la sala Corpoindustria.

- *¿Lo llevaron ustedes o fue iniciativa de ellos?*

- Es un convenio entre la Cinemateca, la sala de Corpoindustria que dirige Livio Quiróz y la señora Tablante que dirige allá la Fundación del Niño.

Las funciones dominicales infantiles son gratis para los niños.

El jueves próximo (27 de octubre) firmaremos un convenio entre las siete salas de arte: Cinemateca, Previsora, Benacerraf, Celarg, Cine Prensa, Patio Trigo (Valencia) y Corpoindustria

(Maracay), firmarán también el CNAC y FEVEC.

- *¿Cuál es ese convenio?*

- Una mutua cooperación entre las salas. La primera iniciativa concreta es una cartelera de cine cultural, eso potenciaría mucho la promoción en la prensa, y pensamos que la desemboadura mayor sería la creación de una importadora de películas, puede ser vía CNAC; ya hay algunas ofertas internacionales de estas cinematografías marginadas, hay interés y si disponemos de un piso de 7 salas se pudiese distribuir en Venezuela. Si no-

Octubre 1994



DOMINGO
11:30 am

TRES CUENTOS INFANTILES
Venezuela, 1977

EL ESPANTAPAJAROS
Venezuela, 1990

WANADI
Venezuela, 1981

MANZANITA
Venezuela, 1978

KARINA
Venezuela, 1977

DOMINGO
11:30 am

LA BATALLA
DEL CHOCOLATE
Japón, 1988

"MAGA DE PAPEL"
con la poetisa Dina Liza

DOMINGO
11:30 am

LA MUERTE DE UN GENIO
Japón, 1991

DOMINGO
11:30 am
y
30

SIMÓN BOLÍVAR,
ESE SOY YO
Venezuela, 1993

CONVERSACION
con Edmundo Aray
el Domingo 30 de Octubre



Domingo Infantil

sotros logramos meter 10 o 20 películas al año, por varias vías, creo que empezariamos a modificar y pluralizar bastante la cartelera. Creo que el fenómeno que se va a dar es que estas salas van a crecer porque las salas han cerrado y las ciudades piden cine porque al fin y al cabo la gente va al cine y entonces quien compra es el Estado porque los otros se han retirado, y entonces de repente vamos a tener un circuito alternativo bien fuerte en un país que no tiene mayor cultura cinematográfica.

Ciudad Bolívar está construyendo un complejo cultural que tiene teatro, música y cine. En Mérida hay mucha gente solicitando que en el "Tulio Febres Cordero" se destine un auditorio para cine. Se está adquiriendo el viejo cine Paramount de Cumaná. En Margarita, la gobernación va a adquirir un cine en La Asunción, también hay una oferta de la concha acústica de Porlamar. En Delta Amacuro hay una sala de 900 butacas y están buscando asesoría y ayuda. En Barinas el cine "Orlando Araujo" necesita 9 millones para terminar de equiparlo.

- ¿Qué papel jugaría la Cinemateca dentro de este circuito?

- Yo creo que el circuito puede ser un gran unificador de estas cosas y en la medida que vaya creciendo se justifican las posibilidades comerciales reales. Hay que coordinar políticas con las alcaldías, gobernaciones, Fomento, por otra parte la Ley de cine es reiterativa en la idea de formar circuitos, apoyar la exhibición.

- ¿Hay algún plazo para cumplir con esta etapa o cada uno está trabajando por su cuenta hasta lograr equipar las salas y ponerlas en funcionamiento?

- Bueno, ya veremos cómo se hace. Está el plan Cinemateca-CNAC que contempla unos millones para equipar salas y esa podría ser una vía para que algunos se sumen; claro, uno de los objetivos mayores del circuito es fomentar justamente que crezca el circuito, y hemos tomado la definición de sala de arte como distinta del cine club y no hemos llegado a una definición muy precisa.

Pablo Antillano está haciendo el proyecto para buscar una imagen, haciendo hincapié en la calidad de estas



Fernando Rodríguez en su 40 cumpleaños, con sus hijos y otros niños

salas que es bastante buena. El plan de lanzamiento del circuito está listo -afiches, folleto común donde se anuncian unas a otras, la cartelera de todas, los próximos estrenos-.

Otro proyecto que tenemos es sacar una colección de videos para comercializarlos. Ya compramos doce títulos italianos de los años setenta y ochenta (**Padre Padrone**, **Identificación de una mujer**, **Ginger y Fred**, **La nave va**, **Cristo se detuvo en Eboli**, **Nostalgia**, entre otros), Margot Benacerraf nos cedió **Araya**, esperamos colocarlos pronto.

- *¿Qué pasó con el terreno adquirido para la instalación de la cava-depósito de películas?*

- Sí, se adquirió ese terreno que luego no sirvió por problemas de humedad y de filtraciones, pero hoy está valorado en unos treinta millones. Lo de la cava lo hemos postergado porque estamos estudiando una oferta de la Biblioteca Nacional y, luego está lo de la nueva sede que se construiría en el terreno aledaño al patio de las esculturas en el Museo de Bellas Artes; en ese terreno de 2.400 metros vamos a levantar las instalaciones que

tendrán más de una sala de proyección, cafetería, espacios al aire libre, oficinas.

Por último, ante la breve experiencia que hemos tenido, todo sería más difícil sin el apoyo del Ministerio de Educación, la Biblioteca Nacional y el convenio con las diferentes salas. Yo diría que en la cooperación está la clave.

MARIA TERESA BOULTON

Directora General Sectorial de Cine, Fotografía y Video del **CONAC**

CARMEN LUISA CISNEROS

Fotos: Nicola Rocco.

La Dirección de Cine, Fotografía y Video está en reestructuración actualmente. Sergio Dahbar (Presidente del CNAC), Fernando Rodríguez (Presidente de la Fundación Cinemateca Nacional) y yo, estamos estudiando cuáles son los programas que van a ir a la Cinemateca, al CNAC y cuáles van a quedar en la Dirección de Cine del Conac. No hay que olvidar que el Conac es la institución rectora de la cultura en Venezuela y puesto que el cine es cultura no es recomendable que desaparezca la Dirección de Cine del Conac. La idea es no duplicar esfuerzos y orientar bien los recursos.

Lo que sí se está desarrollando mucho más son los programas de fotografía. Por otra parte, la Dirección es de cine, y el 80% del dinero y de mi tiempo se lo dedico al cine, dejándome poco espacio para la fotografía, si tengo que ver menos con cine me podré dedicar a la fotografía.

Vamos a hacer un Centro de Fotografía. Eso toma tiempo porque de la noche a la mañana, en una Dirección donde no existía nada de fotografía no se pueden hacer grandes cosas, porque los fotógrafos para pensar que ya tienen apoyo del Conac para formular proyectos, que van a tener un respaldo cultural, tienen que organizar sus ideas.

Ahora, tenemos la revista **Extra Cámara** que sale en noviembre y va a profundizar sobre temas escogidos especialmente. El primero está dedicado al Modernismo, el modernismo en la fotografía; el segundo número va a estar dedicado a la Amazonia.

También tenemos el Banco de Imágenes, que van a ser ensayos fotográficos sobre lugares, geografía, historia, sucesos, memoria del país. Vamos a tratar de que se aborden temas no



María Teresa Boulton.

usuales, no nos interesa por ejemplo otra investigación sobre Juan Félix Sánchez o los diablos de Yare, no hay fotógrafo que no haya hecho los diablos de Yare. Entonces, nos dedicaremos a explorar e investigar cosas que tengan que ver con la economía del país, también, porque parecería que los fotógrafos se han dedicado fundamentalmente al folclore y a los pueblos abandonados pero Venezuela no es un pueblo abandonado. Venezuela tiene ciudades, tiene una economía, tiene gentes que están haciendo muchas cosas y eso no se está registrando. Parecería que Venezuela es un campo de olvido y eso no es así. Vamos a llamar a concurso: los fotó-

grafos presentarán sus proyectos, que más o menos, comprenderá un ensayo fotográfico de unas 30 fotografías, pero no será una serie de fotos sueltas sino algo que cuente una problemática; luego, una comisión o jurado escogerá diez proyectos, para los cuales hay unos 500.000,00 bolívares para cada proyecto.

En un plazo de un año o un poco menos, lo ideal sería que entregaran el resultado antes del año, para volverlo a hacer el año siguiente.

Nosotros en el CONAC, no tenemos un archivo de fotografías debidamente acondicionado, por eso hemos establecido un convenio con la Biblioteca Nacional, que sí lo tiene. La Biblio-

teca Nacional va a poner en este Banco de Imágenes Conac-Biblioteca Nacional, sus propias colecciones de fotografía, y vamos a digitalizar todo, va a ser muy importante para la investigación de la imagen en Venezuela. Ese programa tiene presupuestado cinco millones de bolívares para el año próximo. Este año ya empezamos, hicimos 4 proyectos con fotógrafos conocidos: Sebastián Garrido, Luis Trujillo, Anabel Méndez y un trabajo sobre *El Amazonas de Oro* de Ernesto Morgado y Francisco Castillo.

Lo otro es el Centro Nacional de Fotografía y Video que va a funcionar en las instalaciones de la Biblioteca Nacional en el Foro Libertador, en un gran espacio de 400 metros, de tres niveles. Ya está aprobado el dinero para acondicionarlo y ahí empezará a funcionar la Escuela Superior de Fotografía.

Lo ideal es que la Escuela tenga su propia sede después, y ese espacio quede como centro que reúna la biblioteca, la librería y una sala de proyección.

Estamos preparando el pensum curricular, ya se había trabajado un poco en la Administración anterior con Ildemaro Torres, de la cual yo participé, empezamos a trabajar para una Escuela de Artes Audiovisuales con Menciones, una de ellas fotografía; esa es una base, y hoy, la Coordinación de Docencia del Conac y la Dirección de Cine y Fotografía estamos terminando el proyecto.

Serán estudios de 5 años para el fotógrafo que desee obtener una licenciatura y de 3 años para el que aspire a salir como técnico superior.

Espero que la Escuela comience a funcionar a finales de 1995. De todas maneras los cursos que vamos a dictar en el CELARG si empezarán. Lo que trato de hacer es que no sean cur-



Maria Teresa Boulton.

sos inútiles sino que las personas puedan optar por un cierto crédito que pueda valerles luego para la Escuela. Hemos comprado libros para enriquecer la biblioteca de fotografía. Todo eso va a pasar al Centro de Fotografía. También vamos a organizar una exposición de fotografías y videos con su catálogo, porque hay muchas ocasiones de intercambio cultural con otros países y es importante tener paquetes preparados porque es nuestra imagen en el exterior.

Además, estamos ayudando a otros centros de fotografía a organizarse, damos subsidios. En Mérida, donde ya existen dos centros: Fundaimagen y la Fundación para la investigación de la fotografía, de Luis Trujillo; estamos en conversaciones con la Alcaldía, con Manuel de la Fuente, para alquilar una casa y hacer un Centro de la Imagen donde funcionaría un lugar de investigación de la fotografía, archivo y talleres, que de algún modo me gustaría que se imbricaran dentro de la Escuela Nacional de Fotografía, que tengan

relación curricular.

En Maracaibo ya existe la Escuela de Fotografía, pero me gustaría hacer un centro similar al de Mérida. En Clarines hay un centro y, en Maracay también. Lo interesante fuera que a través del Conac se articularan y eso es lo que estamos tratando de hacer. Para el año '95 estamos preparando un programa para TV, en el Canal 8 o 5, con entrevistas a fotógrafos y cortometrajistas y proyecciones de las obras. Serán programas de media hora.

Las cosas se tienen que ir desarrollando, es muy bueno saber que hay un decidido apoyo a la fotografía de parte del Conac, ahora tenemos que generar toda esta comunicación para que en la medida que vengan los proyectos ir incrementando el presupuesto.

FESTIVAL

VENEZUELA A ORILLAS DEL CANTABRICO

BIARRITZ '94

LUIS SEDGWICK BAEZ

El nombre rememora años dorados de fausto y esplendor. Cuando Eugenia de Montijo, la esposa de Napoleón III lo escogió como sitio de veraneo las testas coronadas de toda Europa llegaron a Biarritz acudiendo a su llamado. Décadas más tarde y entre las dos Grandes Guerras vivió también momentos de apogeo. Pero ahora que los vientos soplan más liberales Biarritz es conocido dentro del mundo filmico por su festival.

Su experiencia en el cine remonta a 1949 cuando la ciudad fue centro del Festival Maldito ideado por Jean Cocteau y el Marqués Pierre D'Arcanges. También pasó fugazmente por Biarritz el Festival Nacional de Audiovisual y Comunicación. Recién en 1992 el festival se centró en el cine y la cultura de América Latina que fue dedicado en ese entonces a México. En 1993 fue Chile país anfitrión y en 1994 le tocó el turno a Venezuela. 1995 será Colombia.

Una retrospectiva de los mejores films venezolanos fueron presentados. He aquí la lista: **De como Anita Camacho se levantó a Marino Méndez** de Alfredo Anzola, **Disparen a matar** de Carlos Azpúrua, **Pequeña revancha** de Olegario Barrera, **Araya** de Margot Benacerraf, **La balandra Isabel llegó esta tarde** de Carlos Hugo Christensen, **El pez que fuma** de Román Chalbaud, **Macu** de Solveig Hoogesteijn; **País Portátil** de Ivan Feo y Antonio Llerandi, **Jericó** de Luis Alberto Lamata, **Un sueño en el abismo** de Oscar Lucien, **Los muertos si salen** de Alfredo Lugo, **La casa de agua** de Jacobo Penzo, **Orinoko Nuevo Mundo** de Diego Rísquez, **El cine soy yo** de Luis Armando Roche, **Golpes a mi puerta** de Alejandro Saderman, **La Boda** de Thaelman Urgelles, **Por los caminos verdes** de Marilda



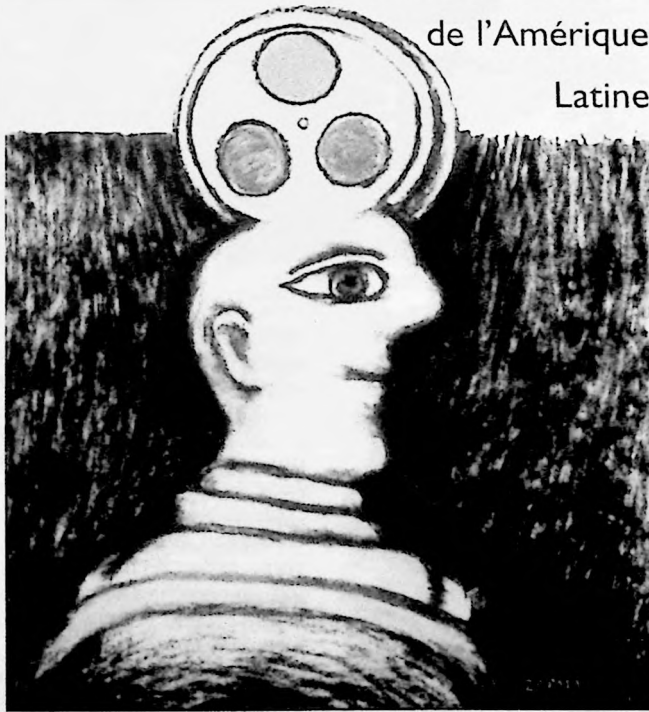
Vera, **Crónica de un subversivo latinoamericano** de Mauricio Walerstein, **Oriana** de Fina Torres. Dentro de los cortometrajes figuraron **Wanadi** de Armando Arce, **Manos**

arriba esto es un atraco de Carlos Castillo, **El cuatro de hojalata** de Alberto Monteagudo, **Mayami nuestro** de Carlos Oteyza, **Parque Central** de

27 Septembre - 2 Octobre 1994

Festival International de Biarritz

Cinemas et Cultures
de l'Amérique
Latine



Action Cinéma
PHILIP MORRIS CS INC.

Andrés Agusti, Pancho Quilici de Philippe Toledano.

Por Biarritz desfilaron una pléyade de cineastas venezolanos, productores, actores, críticos, camarógrafos, empresarios cinematográficos, ligados

todos a los menesteres de esta profesión. También participó un contingente de escritores (Salvador Garmendia, Milagros Mata Gil, el filósofo José Antonio Briceño Guerrero), fotógrafos (Vasco Szinetar con una exposición de

sus obras en el Palacio del Festival) y artistas (Zapata, cuyo afiche hacía notar la presencia de Venezuela por toda la ciudad, amén de sus caricaturas expuestas en un salón) y el Maestro Jesús Soto que llenó con su persona y obra los vastos espacios del recientemente renovado Casino. Venezuela entregó lo mejor de sí y así lo sintió esta porción de la costa vasca francesa. Trajo consigo tres importantes premios: El premio de los "Dos Océanos" otorgado a Salvador Garmendia por su libro *Cuentos cómicos* que será traducido al francés, el Sol de Oro como mejor película a *Sicario* de José Ramón Novoa y *Calle 22* de Mariana Rondón como mejor cortometraje.

Sicario fue sin dudas la mejor película del festival. Cuando un respetable señor sentado a mi lado me dijo: "Y no se sienten mal ustedes los venezolanos al haber ganado el premio", le contesté ipso facto "¿Y por qué?" "Pues parecería que fuese hecha una concesión al ser Venezuela país anfitrión", me contestó. El azar coincidió que el país anfitrión se llevase el máximo galardón. (En San Sebastián, *Días contados* de Imanol Uribe se llevó también la Concha de Oro, quedando el premio en casa) Pero aún así, pues las escogencias son subjetivas tengo argumentos suficientes para defender a *Sicario* como película independiente de su nacionalidad. (La presidente del Jurado fue Aurore Clément, aquella de *Lacombe Lucien* de Louis Malle y *Paris-Texas* de Wim Wenders, pues Chantal Ackerman, la cineasta belga no pudo venir).

Que tiene fallas *Sicario*, si las tiene. (El personaje pivotal de Jairo Mejías interpretado por Laureano Olivares es dúctil en el movimiento pero inexpresivo para transmitir lo que siente y pretende hacer). El film es la iniciación sexual y delictiva de un

Rodrigo D entrenado por el Cartel de Cali y elevado a la ficción. Una trama bien planteada, hilada y desarrollada se observa desde el comienzo. Muy bien ambientada donde aflora todo un espectro de la corrupción en todos los distintos estratos del poder. Otra persona me preguntó si la película, que se ubica en Colombia, traería problemas con ese país le contesté que por qué? Es como si un cineasta colombiano decidiera filmar una película en Venezuela sobre los corruptos de siete suelas de este país. Además, el sitio es irrelevante. **Sicario** podría haber sido filmada en Brasil (las favelas) o Nueva York (el Harlem latino) y el resultado sería el mismo.

Calle 22 fue una sorpresa. De apenas 23 minutos, este cortometraje combina elementos de enfoque técnico original en una trama cautivante, personajes reiterativos que acentúan el interés, algo de la *Diva* de Beineix dentro de un film armado por alguien que sabe lo que hace. Del corto al lar-



Disparen a matar de Carlos Azpúrua.

Jericó de Luis Alberto Lamata.



gometraje hay sólo un corto trecho. Esperamos ansiosos, Mariana, tu próximo opus.

El Festival arrancó con **Fresa y chocolate** (Cuba) de Tomás Gutiérrez Alea. Exhibida y premiada con antelación en Venecia y luego en San Sebastián, logró acaparar entusiastas comentarios. El film se ocupa de David, un homosexual declarado que se siente atraído por Diego, un militante castrista. Al entrar en su coto particular Diego va descubriendo placeres y sensaciones que nunca antes había experimentado: comidas que lo deslumbran y lecturas que lo sacuden intelectualmente. Del rechazo inicial cede paulatinamente a la comprensión. Más que una crítica a la situación contemporánea (los omnipresentes vigilantes de la cuadra, del inmueble, del partido, las colas, la carestía, la hambruna), el film es una elegía a los valores immanentes de la cultura



Pequeña revancha de Olegario Barrera.

cubana, a sus músicos, a sus arquitectos, a sus literatos de cualquier época que dieron renombre a su país y que permanecen independientes de los regímenes de turno no importe el tiempo de duración. Las actuaciones son espontáneas y sus diálogos inteligentes y verosímiles. Del mismo director de **Memorias del subdesarrollo**, ese clásico latinoamericano.

Dos films **Matar al abuelito** de Luis Carlos D'Angiolillo y **Perdido por perdido** de Alberto Lecchi que le tocó clausurar, fueron mostrados recientemente en el ciclo de cine argentino en Venezuela. Alguien comentó: "Por fin dos películas argentinas que terminan bien". Con un tema molieresco el primero, pero sin las implicaciones del avaro, una familia hambrienta de dinero desea que el viejo patriarca (Federico Luppi) muera para heredar y transformar la mansión en otros intereses. Pero la llegada de una criatura especial (Inés Estevez) como del otro mundo se encarga de devolverlo a la

vida de los sentidos renaciendo a una segunda primavera. Un final similar al de **Thelma y Louise** pero con ribetes mágicos (el propio director me confió que no la había visto pero cómo expli-

car eso al público). Cuando Federico Luppi baila con su pareja a través del parque nos damos cuenta que D'Angiolillo es un poeta de la imaginación.

Con visos de "thriller", **Perdido por perdido** hecha con pocos recursos tiene el mérito de prestar atención a lo esencial. Una historia bien cimentada sobre una pareja que se ve involucrada en un robo y que debe huir. Fluida e inteligente, aplaudimos el final. Otra crítica a la burguesía con poder económico y político y una excelente actuación de Enrique Pinti.

Rey y Reina (Cuba) de Julio García Espinosa plasma con extraordinario humor la realidad cubana de nuestros días. "Hay que abrir la ventana, Reina y dejar que corra un poco de aire", le dice su antigua patrona (Coralía Velez) al regresar de Miami para conocer La Habana y encontrarla dilapidada y cayéndose a pedazos. El film adolece de un enfoque convencional en su tratamiento de la relación Reina (Consuelo Vidal consciente que la filman) y su perro Rey. La escena

País Portátil de Ivan Feo y Antonio Llerandi.



de los perros (lo mejor del film junto con la actuación de Coralia Velez dentro del Club Tropicana) buscando su comida en un monte de basura como zamuros detrás de su rey es de antología y con visos de documental. Un film que deja una puerta abierta a la esperanza.

De Vicente Aranda ya conocíamos **Amantes**, ahora se presenta con **Intrusos** (España) exhibida fuera de concurso. Imanol Arias es Angel quien retorna a Santander después de una ausencia prolongada. Llega depauperado hasta el punto de pedir limosna en la calle y dormir en los bancos del parque. Se encuentra por casualidad con su primera esposa (Victoria Abril) que lo dejó para casarse con su mejor amigo (Antonio Valero). Pero Angel sabe que sus días están contados por una enfermedad mortal que lo carcome. Es acogido en la casa y antiguas pasiones explotan. El diálogo es un tanto literario que se prestaría más para una narrativa. No creo que nadie hable así en un lenguaje de todos los



La Boda de Thaelman Urgelles.

días. Los personajes no son nada académicos ni mucho menos. El guión tampoco explica mucho de las situaciones, que son importantes para entender el motivo de las acciones res-

tándole fuerza a la película como un todo. Muy bien ambientada, con la claustrofobia morbosa y sexual tan afín a Aranda y con espléndidos actores.

En el título ya está implícita la muerte. **La tercera margen del río** (Brasil) de Nelson Pereira dos Santos nos muestra a un padre de familia que escoge abandonar a su mujer e hijo para adentrarse en el río y desaparecer. Su hijo le trae comida colocándola debajo de unas piedras como siempre lo ha hecho. Ya crecido se casa y tiene una niña con poderes sobrenaturales. Su mundo es el sertao. Pero cuando una banda de forajidos infligen la paz de la familia huyen a la ciudad. Allí la niña realiza milagros pero el acecho continúa. Basado en varios cuentos de Guimarães Rosa, el film mezcla de mito y realidad, capta durante la primera parte y con parquedad de diálogo pero con profusidad de imágenes la vida en el sertao al borde del río. Esta magia visual contemplativa intrínseca en la historia, poco a poco

Alfredo Anzola dirige a Elba Escobar y Víctor Cuica en **De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez**





Macu de Solveig Hoogesteijn.

se diluye al llegar a la ciudad. Las imágenes, sobre todo la escena de la seducción es tan torpe, gratuita y recargada que el film cae por su propio peso. Una pena pues el tema se prestaba para tanto. El final es similar a **Matar al abuelito**, pero nuevamente sin la poesía de aquel. La música, un acierto, es del gran Milton Nascimento. El realismo mágico, salvo escasas excepciones debería quedarse anclado en la literatura.

El jardín del Edén (México), la nueva realización de María Novaro, aquella de **Danzón** defraudó. La temática concierne a los *wetbacks*, los espaldas mojadas, aquellos mexicanos que cruzan ilegalmente la frontera de los Estados Unidos. No existe una línea coherente en su narrativa estructural, más aún no fluye, las imágenes son demasiado pensadas que le restan espontaneidad. Peor aún, el film carece de estilo. La simbología de las ballenas que atraviesan los mares territoriales para dar cría tiene su punto pero en la película esta idea aparece reiterativa. También la premisa que el Edén está del otro lado es algo trillado pero real. Podría haber sido tratado con un enfoque más per-

sonal. Sin embargo la Novaro nos proyecta escenas valiosas: cuando dos parejas bailan en un sórdido bar, o dos mujeres que se retratan imitando un cuadro de Frida Kahlo o la india que lleva cargada en su espalda un montón de jaulas con pájaros multicolores, son hermosas imágenes aisladas y

desligadas de su contexto justamente por quererle dar demasiado énfasis a ellas. Otro ejemplo de película donde predominan las buenas intenciones.

Arturo Ripstein nos tiene acostumbrados a unas puestas en escena demasiado densas, teatrales y rebuscadas (**La reina de la noche** que competía en San Sebastián sobre la vida de Lucha Reyes, la cantante mexicana de rancheras es un ejemplo de ello). En **La mujer del puerto** (México) Perla, una joven prostituta hija de otra, ejerce su profesión en un burdel desahuciado. Su espectáculo de Sirena es tan triste como patético. Aparece el Marro con quien entabla una relación amorosa sabiendo después que es su propio hermano. Sabemos también que mató a su padre cuando niño, naciendo luego una niña fruto incestuoso con su hermana. No importa, todo sigue igual con los mismos cómplices (la madre, el pianista) pero en otro lugar. Entre Sófocles y **Querelle**

Un sueño en el abismo de Oscar Lucien.



FESTIVAL



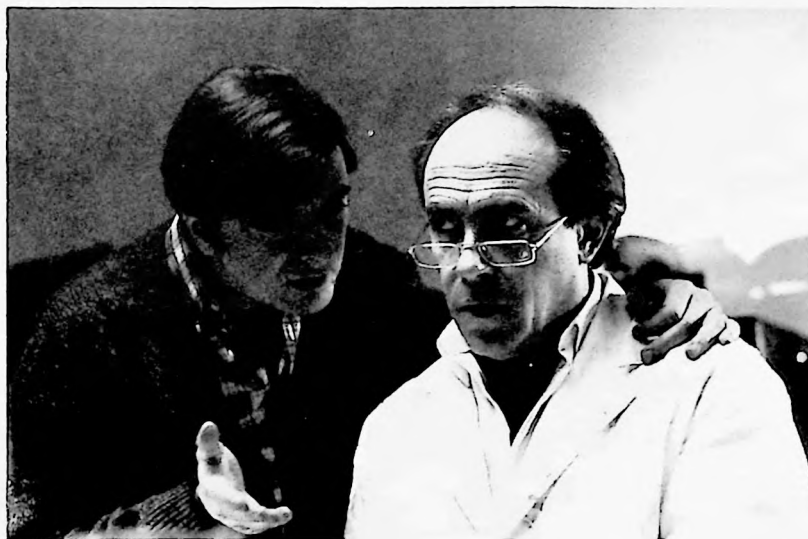
El silencio de Neto de Luis Argueta.

de Fassbinder hay en toda la película un regodeo expreso en las escenas de morbo (práctica de aborto con un gancho de ropa) que la cámara se vuelve adicta incitando a muchos espectadores a salir de la sala y proferir epítetos contra el film y su director.

Esta práctica enfermiza de un respetable director como Ripstein desinfla una obra como restaba también fuerza la mirada ya enfermiza de Pier Paolo Pasolini en *Salo*. No es cuestión de mostrar, es cuestión de cómo se muestra y el arte está precisamente en el manejo del enfoque. El diálo-

go es lánguido como las escenas y parecería que estuviéramos saliendo de una pesadilla.

De San Sebastián ya habíamos tenido buenas noticias sobre *El silencio de Neto* (Guatemala) primer largometraje de este país exhibido en un festival internacional. Es la visión de un niño frente a lo acontecido en la Guatemala de los años 50 cuando la CIA intervino para evitar que el gobierno cediera el poder a los comunistas. Aunque algunos personajes no están bien delineados y con la consabida retórica de los films latinoamericanos



Alberto Segado y Atilio Veronelli en *Matar al abuelito* de Luis César D'Angiolillo.

cuando se ocupan de la política, amén de ciertos estereotipos (comportamiento de los militares), el film tiene su mérito por fusionar imágenes oníricas con naturalidad y plausibilidad intelectual.

Algunas escenas (cuando el padre debe recoger sus pertenencias del escritorio al haber sido cesado en el trabajo) son demasiado rápidas y no convencen. Daría la impresión que el involucrado sabía de antemano lo que le iba a ocurrir y este no es el caso. Esta distorsión en el debido "tempo" impide un film coherente. Dirigido con sobriedad y sensibilidad *El silencio de Neto* de Luis Argueta es un film digno y sin pretensiones. De allí su valor y su postura capaz de competir en cualquier festival.

Reportaje a la muerte (Perú) de Danny Gavidía es una historia con pies y cabeza cuyo dramatismo va incrementando en medio del torbellino presidia-

rio. La trama involucra a la esposa del embajador de Venezuela en Lima en momentos cuando donaba un televisor a los presos. Dos grupos en pugna cuyo objetivo es controlar la vida interna de los reclusos la toman como rehén junto a otros oficiales. Una periodista con experiencia previa en este tipo de situaciones de violencia es contratada para cubrir el secuestro. Una serie de elementos afloran: realizar el reportaje pues el rating aumenta, la masacre vista como un espectáculo público que pasa en directo por las pantallas, la preocupación de afinar aspectos técnicos (cómo encuadrar, editar) mientras los presos se mueren dentro, invitan a la reflexión por ser síntomas de nuestro acontecer mundial. La ética del comunicador social versus la maquinaria empresarial y comercial que maneja por detrás la situación está llevada con verosimilitud y seriedad. Estupenda-

mente ambientada y actuada por el equipo de presos, que parecen presos de verdad, este primer largometraje de Gavidía, un peruano con estudios de derecho y cinematografía tiene un aval para el futuro.

PALMARES

Gran Premio Sol de Oro: *Sicario* (Venezuela) de José Ramón Novoa.

Premio Especial del Jurado, exaequo: *Esa vieja canción* (Brasil) de Carlos Diegues y *El silencio de Neto* (Guatemala) de Luis Argueta.

Mejor actor: Miguel Angel Sola en *Ya una sombra pronto serás* (Argentina) de Héctor Olivera.

Mejor actriz: Inés Estevez en *Matar al abuelito* (Argentina) de Luis Carlos D'Angiolillo.

Premio al mejor cortometraje: *Calle 22* (Venezuela) de Mariana Rondón.

Premio del Público: *Aguilas no cazan moscas* (Colombia) de Sergio Cabrera.

ENTREVISTA

SERGIO CABRERA

TANIA MACHADO



Sergio Cabrera. Foto: Paula Segovia.

Sergio Cabrera (Medellín, Colombia, 1950), es uno de los más aplaudidos directores cinematográficos latinoamericanos de nuestros días. Conocido en nuestro país por la exitosa miniserie *Escalona*, es el director del film *La estrategia del caracol* galardonada en Venecia, Biarritz, Valladolid, Huelva y La Habana. El film cuenta la sutil historia de una rebelión en la que un grupo de inquilinos recurre a ingeniosas salidas para evitar un desalojo, y dejando a un lado sus intereses personales sufren todos una serie de trans-

formaciones. Este film es un tributo a la originalidad en la búsqueda de soluciones propias, tanto políticas como particulares; ser creativos e independientes a nivel mental es su propuesta.

A pesar de haber obtenido el premio nacional de guiones, reconocimiento que consiste en el financiamiento de la producción; *La estrategia...* se realizó gracias a Caracol Televisión, la paciencia del equipo técnico y artístico, y las tarjetas de crédito de Cabrera, puesto que la producción quedó sin respaldo estatal debido al

cierre de Focine (órgano que respaldaba la cinematografía colombiana), viéndose su director en la necesidad de dirigir varios comerciales de televisión en pleno rodaje, para conseguir dinero para la filmación.

Después de haber visto *La estrategia del caracol* en una de las salas de cine del Festival de Cartagena, le hice una pequeña entrevista a su realizador:

Tania Machado: *¿Qué opina sobre el cine colombiano y la desaparición de Focine?*

ENTREVISTA



Sergio Cabrera: De hecho no creo que exista el cine colombiano, ni el cine venezolano, ni nada. Existen cineastas colombianos, cineastas venezolanos, pero el cine, ese negocio que consiste en hacer películas sistemáticamente...

- *Cómo industria...*

- Ni siquiera como gran industria, como cine, como una cosa que existe permanentemente, en Colombia por lo menos no existe, no se está haciendo ni siquiera una película al año en este momento. Yo creo que tiene problemas muy de fondo y la desaparición de Focine pienso que puede ayudar a despertar un poco la situación y a tratar de buscar un mecanismo que permita hacer más cine; pero por el momento casi todas las posibilidades están en la iniciativa privada de los directores y privada de la industria privada. No soy muy optimista con respecto al cine como industria en Colombia.

- *La estrategia del caracol puede ser un buen ejemplo de lo que se podría hacer, tengo entendido que tiene inversión de la televisión.*

- Bueno, sí. De lo que se podría hacer. Pero como yo trabajo en Caracol Televisión logré hacer un arreglo con ellos que garantizaba una promoción en T.V. y el apoyo en el lanzamiento publicitario de la película. Para mi próxima película ellos están interesados en coproducir, pero esto es una cosa que he logrado a nivel personal pero no es muy representativo de lo que pasa en Colombia.

- *¿Por qué diría usted que hace cine? Con tantas dificultades...*

- Yo hago cine porque me divierte, porque puedo contar historias que pienso que se deben contar. Puedo pensar y reflexionar, y eso me agrada, pero para vivir hago otras cosas, hago cine casi como un hobby. Yo vivo



Frank Ramírez y Fausto Cabrera en *La estrategia del caracol* de Sergio Cabrera.



de la televisión y del cine publicitario, y el cine lo hago como una especie de revancha porque yo estudié cine y pienso que es justo insistir en hacer lo que quería hacer cuando era joven.

- *¿Hacia dónde diría usted que se dirigen los cineastas latinoamericanos?*

- Siento que hay una especie como de nueva generación de cineastas latinoamericanos que están muy preocupados por encontrar a su público, y que

de hecho algunos lo han encontrado con éxito en sus respectivos países y que como que se ha empezado a abandonar un poco la idea de que el cine tenía que ser político y que tenía que estar al servicio de ideas muy precisas, a la larga puede redundar en un cine más dirigido al público, me parece que eso es importante. Y de alguna forma pienso que en la parte financiera se han encontrado nuevas soluciones con los sistemas de fondos de garantía, y en la distribución, ese sueño de un cine continental, que se vea en todos los países de América Latina, está un poquito más cerca que antes, no mucho pero sí se vislumbra.

En Colombia mi película ha sobrepasado de lejos a *Parque Jurásico*, que es la película más taquillera en los últimos cinco años o algo así, y esa es la prueba de que a la gente no solamente le gusta sino que también prefieren el cine nacional, y yo estoy seguro de que si la película se lanzara bien en Caracas le iría bien, no hay ningún motivo para que no le vaya bien en Caracas o en Buenos Aires, y viceversa, las películas venezolanas aquí también podrían tener mucho éxito.

Durante muchos años, quizás siglos, ha habido gente interesada en hacernos creer que somos muy diferentes, que tenemos acentos diferentes, que no nos entendemos, que no nos queremos, y nosotros mismos nos hemos creído ese cuento que desde luego es mentira porque somos mucho más parecidos de lo que cualquiera podría imaginarse. Yo estoy hablando contigo y no siento que estoy hablando con un extranjero de Venezuela igual podrías ser de Popayán, o de..., da lo mismo, no creo que los problemas de nacionalidad entre nosotros sean tan fuertes como para impedir comprender las historias que contamos.

IN MEMORIAM

HOMBRE MIRANDO AL SUDESTE: ULTIMO DIALOGO CON HUGO SOTO (1953-1994)

JORGE RUFFINELLI (*)



Hugo Soto en *Hombre mirando al sudeste* de Eliseo Subiela.

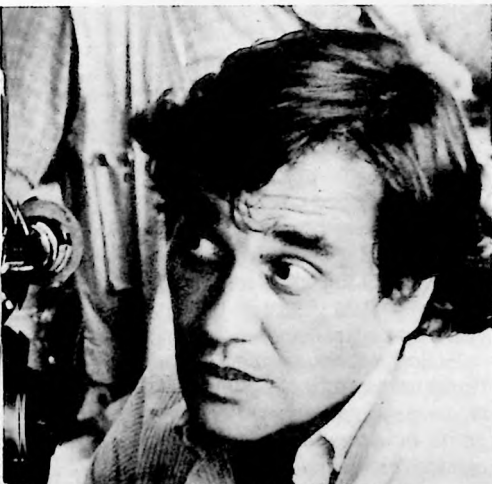
Robert Redford le confesó una vez a Eliseo Subiela que le envidiaba el hallazgo de aquel actor, con aquel rostro único. En 1986, cuando *Hombre mirando al sudeste* ayudó decididamente a recuperar al cine argentino de la atonía que venía padeciendo, la figura de Hugo Soto fascinó a los espectadores, y entregó poderosas imágenes difíciles de olvidar. Su aparición enigmática a la vez que beatífica como Rantés, en el hospital psiquiátrico; sus diálogos de lógica imbatible con el médico (Lorenzo Quinteros); el misterio de su relación con *La Santa* (Inés Vernengo); su ascendiente misterioso sobre los demás habitantes del manicomio; la costumbre de pararse inmóvil en el patio, durante horas, mirando en dirección sudeste. O aquella epifanía, el momento emocional del concierto en que, como en un trance, Rantés se aproxima hasta el Maestro, le quita suavemente la batuta e intenta seguir dirigiendo -escena ésta que Richard Gere repite paso a paso en el film *Mr. Jones* (1993), sin que se haya intentado siquiera cambiar la Novena Sinfonía de Beethoven-. Conocí a Hugo Soto en Buenos Aires mientras preparaba un documental y un libro sobre el cine de Eliseo Subiela. Consideré fundamental conversar con él, quien había actuado en *Hombre mirando al sudeste* y en *Ultimas imágenes del naufragio*, realizado en las esculturas sexuales de *El lado oscuro del corazón*, y participado en otra media docena de films. Nacido en Buenos Aires en 1953, Soto se dedicó mucho tiempo a estudiar teatro, y formó parte del Teatro Municipal San Martín entre 1978 y 1986, aparte de ser reconocido como un pintor de talento. Almorzamos plácidamente en un pequeño restaurante de la calle Peña al dos mil, cerca de su apartamento-taller, donde esa misma tarde conocí sus dos autorretratos, idénticos, casi concluidos y extrañamente colocados uno junto al otro. A comienzos de agosto de este año, Hugo Soto murió en Buenos Aires. He querido compartir este diálogo con los lectores de *Encuadre*.

Jorge Ruffinelli: *Eliseo Subiela me dijo una vez que tenía pocos verdaderos amigos en la profesión. Pero te nombró de inmediato cuando le pedí un ejemplo.*

Hugo Soto: Yo creo que con Eliseo hemos pasado por distintos grados de parentesco, y en este momento es un hermano entrañable. Hemos pasado por la amistad, el compañerismo -tanto con él como con Mora, su mujer-, y esto desde una época en que yo hacía teatro, y el cine era un deseo muy anhelado pero aún no se daba. Como siempre, es difícil entrar en otro medio. Primero conocí a su asistente de dirección, después lo conocí a él. Entonces ambos estábamos un poco a la expectativa de lo que iba-



Hombre mirando al sudeste, de Eliseo Subiela.



Eliseo Subiela

mos a hacer. El no tenía una seguridad absoluta sobre el proyecto de **Hombre mirando al sudeste**. Pero tuvimos varias felicidades. La primera fue el trabajo. El trabajo fue muy bueno. El había hecho una cosa muy interesante: una larga pre-producción de la película. Tal vez por inseguridad, también. Nos encontrábamos antes de la filmación, hablábamos mucho y disfrutábamos de las coincidencias; empezamos a sentir que estábamos muy bien conectados, y me asombraba que por ahí yo tirara una idea y él estuviera pensando en lo mismo. El asombro fue cada vez mayor. Cuando vino la segunda felicidad, que fue estrenar la película, presentarla, venderla, estábamos todos muy asombrados. De repente fue una etapa, te diría, como de niños; como que no podíamos creer en lo que estaba pasando. Una vez Eliseo me llamó desde Nueva York para decirme que la película se había presentado con mucho éxito. Yo lo

tomé como un comentario de aliento; no me daba cuenta todavía de que *realmente* había tenido éxito. Y esperábamos muy ansiosos el estreno en Buenos Aires. Nunca me voy a olvidar de una noche, parados ahí en el cine Santa Fe Uno y Dos, con la gente que salía y entraba, y nos tocaba, nos agarraba, nos idolatraba. Todo lo vivimos con mucha alegría y un gran asombro, porque habíamos hecho la película muy sinceramente. Era para nosotros un trabajo muy querido, y entonces, que la gente lo recibiera de esa manera, nos significó una gran felicidad. Y creo que eso nos unió mucho. A partir de ahí empezó otra felicidad, que duró muchos años y aún dura. Compartir viajes, nuevos proyectos, amistades, reuniones en su casa. Todo empezó a crecer, a crecer y crecer. Todo empezó a ir para adelante.

- Sin duda hay espectadores que quieren ver en *Rantés* a un simple alienado; otros, a un "extraterrestre".

(*) Crítico literario. Profesor de Literatura y Cine Latinoamericano en la universidad de Stanford, Estados Unidos.

O a un Cristo. Me parece acertado haberlo dejado ambigüo, porque la definición precipitaría un género: o la ciencia ficción o el drama psicológico. Sin embargo, para ti debió presentar un problema hacerlo vivir en uno u otro sentido. Me interesa saber qué sentido quisiste imprimir en Rantés, ya fuera solo o con la ayuda de Subiela.

- Un artista nunca sabe todo sobre su obra; sabe algunas cosas, tiene algunas pistas. Creo que se completa con la mirada del otro, de otros. A nosotros el público nos ha dado respuestas, muchas que no teníamos en ese momento. En **Hombre mirando al sudeste** Eliseo hizo una poesía casi paradójica, de buscar el amor en el lugar donde, en ese momento, más desamor había. Yo no pienso que Eliseo tenga muchos temas. Su gran tema es el amor, y creo que **Hombre...** era una película de amor. El inventó este personaje, y la química de la factura del argumento fue muy simple: él tenía unas páginas anotadas por ahí, donde decía que un hombre había entrado a un neuropsiquiátrico diciendo que era un extraterrestre. Lo unió a otra imagen, la de un hombre que vivía en su barrio, parado siempre en el mismo sitio, y yo creo que en un mes, o un mes y medio, ya tenía el guión hecho. En el fondo de todo esto, él quiso poner una historia de amor dentro de un lugar terrible, que es el hospital, incluyéndome a mí como actor... Yo todavía sigo dudando (ríe)... porque a veces, en el trabajo del actor, no es necesario definirse, sino que para lograr determinada cosa, uno puede simplemente volar con su imaginación. Yo traté de hacer la película pensando que Rantés era un extraterrestre. Me servía mucho más eso que pensar que era un enfermo. De todos modos, si Rantés era un enfermo, vivía un delirio sumamente organizado,

cuyo discurso no tenía ningún tipo de fisura. Se lo podía acosar por distintos lados y él siempre tenía una respuesta para todo, lo cual le da un carácter casi de "enviado".

Pienso que **Hombre...** fue una marca de los ochenta, y es muy difícil olvidar, por ejemplo mi nuca -en eso estoy consciente-, o algunos pasajes como el del concierto. A pesar de que tiene algunos años, pues la empezamos a filmar en el ochenta y cinco y la terminamos en el ochenta y seis, está muy fresca en la memoria de la gente.

Marcó un *antes* y un *después*, por varios motivos, por un lado la calidad, por otro, ciertas modalidades de producción. En aquel momento nadie arriesgaba semejante capital a actores desconocidos, y Eliseo lo arriesgó. Me llamó un día y me dijo: "Mirá, estoy en la gran duda: lo voy a hacer con dos actores muy conocidos o con dos desconocidos". Yo le contesté: "Mira, yo lo único que te pido es que por favor te decidas pronto (ríe) porque, a mí, el proyecto me vuelve loco"... Creo que no tardó ni una semana, y me llamó para decirme: "Bueno". Y me dio el personaje. Fue un proyecto realmente riesgoso, y además, los distribuidores, o la gente que lo rodeaba en el negocio, le preguntaban: "Bueno, ¿de qué se trata?" Y Eliseo decía: "Es un hombre que entra en un hospital neuropsiquiátrico"... "Ajá. Y ¿quién lo hace?" "Hugo Soto (ríe)... Lorenzo Quinteros..." Y todo el mundo le ponía unas caras de: "Qué será eso". La sorpresa realmente fue grande y muy grata.

- *Marcó una época y está en la memoria de los espectadores. Y ¿cómo te marcó a tí?*

- Uhhh... Sí, en mi vida, también hay un *antes* y un *después* de **Hombre...** Sobre todo, yo insisto en lo gozoso, en el disfrute del éxito cuando

éste viene de algo en que uno está convencido y ha amado, ¿no? Por eso, a mí no me molesta que por ahí haya gente que sólo vio esta película, y no vio las otras que hice antes y después, trabajos también muy queridos pero que en realidad no los vio mucho público. Yo era un actor desconocido, y empecé a ser conocido a partir de **Hombre...** Incluso conocido para el medio, que es lo que más nos benefició a los actores: que los productores y los directores nos llamen. Después es muy grato, por supuesto, el reconocimiento del público. Y la película me llenó de posibilidades, es decir, fue una llave que me entregó Eliseo, para que yo la usara como quisiera.

Yo decidí, en principio, dividir la cosa en dos. Decidí disfrutar mucho de *ese* momento y de *esa* película. En segundo término, seguir trabajando. Era consciente de que no todos los actores tenemos la fortuna de hacer una película, menos aún, de que esa película sea un *boom*, un éxito, o que estemos en completa relación y comunión con nuestro director. El trabajo es de lo más variado. Entonces no quise malcriarme: sabía que había empezado en una cosa muy importante pero que a lo mejor podían después venir cosas que no lo fueran tanto. Y así lo hice. Lo mejor era seguir adelante, crecer.

- *Sospecho que como resultado de **Hombre mirando al sudeste** recibiste cartas o llamadas telefónicas de gente que quería comunicarse con extraterrestres...*

- Llegó un momento que la única mesa común que había era la de mi casa porque yo estaba en mesas redondas todo el tiempo. Vivía de mesa redonda en mesa redonda y recibía pilas de cosas de todas partes, realmente emocionantes. Recibí muchas



El lado oscuro del corazón, de Eliseo Subiela.

cartas de Estados Unidos, y una gran sorpresa fue, por ejemplo, ir a un homenaje al cine argentino, en Los Angeles, por el año 88 u 89, y al pasar por Chicago, una chica que atendía las mesas en un restaurante, me conocía porque había visto la película. Ese tipo de sorpresas: que te reconozcan en los Estados Unidos, ¿no?

- *¿Y de gentes peculiares, que te confundieran con el personaje, que te dijeran: "Yo también vengo de tal o cual galaxia..."?*

- Bueno, me encontré con todos los extraterrestres de esta galaxia y de las otras. Me han venido a ver de Venus, de todas partes. Una cosa muy

fuerte que me pasó cerca del estreno, en una de esas recorridas que hacíamos por los cines para ver cómo andaba, estando Eliseo y Lorenzo (Quinteros) presentes, una mujer se acercó y me agarró las manos y me repetía que su hija se había ido de la casa, y me preguntaba qué pasaba. Si bien es cierto que yo estaba tranquilo porque era un actor y había pasado mis buenos años de aprendiz, en ese momento la gente me identificaba directamente con el personaje, y eso me resultaba muy extraño. Yo no era una figura conocida "haciendo de", sino que yo mismo era Rantés. Te confieso que hice mucha fuerza para mover

los platos, pero no pude... Dije: "Qué bárbaro, si llego a mover los vasos, cambio de oficio". Pero sí, sí, sí... El encuentro con la gente era permanente, íbamos todos y tratábamos de disfrutarlo.

Sin embargo, yo nunca pude volver al Borda (el hospital psiquiátrico donde sucede la película), y nunca se me dio por hacer un trabajo profundo allí, de acompañamiento, o simplemente de proponer, no sé, charlas, actividades. Era un lugar sumamente difícil para mí, tal vez porque, bueno, yo voy arrastrando mi historia personal con el Borda. La película viene a



Hector Olivera, dirigió a Hugo Soto en *El Evangelio según Marcos*.

cerrar una cosa de mi vida privada. Los periodistas me preguntaban cómo había sido mi experiencia en el Borda, si era difícil, y yo mentía, no era el momento para explicarlo, decía: "Sí, es un lugar difícil". Lo que yo no podía decir es que al Borda lo conocía desde que tenía diez años, porque iba a visitar periódicamente a mi papá... Quiero decir que sí fue dura, doblemente dura la experiencia en el Borda, pero estaba contenido por la alegría de haber cerrado un ciclo, con una obra de arte, con un film. Volví, yo también tenía que ir al Borda, pero era para otra cosa y no para visitar a mi papá. Esto me dio una gran felicidad, y sin embargo no se trataba de un lugar que me diera ganas de seguir frecuentando una vez que ferminamos la película. No, nunca lo pude hacer. Pero, bueno, en la calle era no sólo un gran admirador del Borda, era un ex-alumno, un egresado del Borda, y era un extraterrestre, era Cristo, era todo.

- *Tu versatilidad de actor se comprobó en **Ultimas imágenes del Naufragio** porque se trataba de un papel muy diferente al de Rantés, con sus propias características. Tal vez por inclinación literaria, me fascinó que Claudio, tu personaje, fuera perdiendo palabras, que las expulsara o borrar de su vocabulario. Lástima que el film no haya corrido la misma suerte crítica y de público que **Hombre mirando al sudeste**. Creo que un día se va a "redescubrir".*

- **Ultimas imágenes del Naufragio** fue también una película muy querida. Cuando apareció la idea, todos estábamos enloquecidos por hacerla, y lo que pasa es que habíamos crecido un poco también, y el trabajo de producción de la película era mucho más costoso y eso resultaba en una gran presión. Realmente nos sentíamos naufragos en ese barrio de Quilmes, y tuvimos una filmación muy compleja, muy fuerte, y el trabajo fue muy bueno también. No tuvo en ese momento la recepción que nosotros habíamos querido. Yo tengo alguna teoría al respecto: pienso que la película es bellísima, que es importantísima dentro de la filmografía de Eliseo, pero fue lanzada en un momento en que el país estaba con toda la esperanza puesta en el *menemismo*, y casi desde el título nosotros estábamos proponiendo otra cosa.

- *Tal vez también el público quería ver una secuela de **Hombre mirando al sudeste**, y no esta historia arltiana, excéntrica, agónica, tierna y en el fondo sardónica, que les hablaba de frente a los argentinos sobre cosas que no querían revisar. **Naufragios. Desastres políticos, sociales, existenciales. Entonces tú participaste en otras películas, no sólo en el cine de Subiela.***

- Esperate. ¿No te parece que habremos de mi experiencia en **El lado**

oscuro del corazón, primero? En la cuarta película de Eliseo, **El lado oscuro del corazón**, nos pasó a los dos una cosa muy buena, y esto hace pensar en lo sólido de nuestra amistad. El me da el libro y yo me vuelvo loco, pero no me veo en ninguno de los personajes. El me dijo que tampoco me veía, pero de todos modos quería que participara. En principio no se sabía cómo iba a ser el diseño de producción, todavía era pequeño, y Eliseo me pidió que me encargara de la dirección artística. Cuando el proyecto empezó a crecer, sentí que tenía que haber un profesional detrás de la dirección artística, como lo es Margarita Jusid. Entonces lo mío quedó reducido a lo que pasaba con el personaje del escultor, es decir, que yo intervine en la ambientación de su taller, en las esculturas, y tenía que pensar no en las esculturas que haría Hugo Soto sino en las que haría ese personaje. Ese fue otro tipo de trabajo mío con Eliseo y nos llevamos muy bien.

- *¿Quieres decir que tú mismo, como escultor, nunca harías las esculturas de falos y vaginas, que debiste hacer para la película?*

- Tenía que pensar en ese hombre, en ese escultor, que a lo mejor tuvo su, no sé, su salida a la luz en la década del sesenta, y que en este momento era un hombre de unos cincuenta años, que se había transformado casi en un provocativo y divertido escultor, y que se daba ciertos gustos. Yo tenía que calcular todo eso, y además entrar en el particular estilo de Eliseo.

- *¿Qué te pareció **El lado oscuro del corazón** cuando la viste? Apasiona a muchos, y otros dicen que es una película para "cursis de corazón".*

- Ah, sí, sí, me gustó muchísimo. Es un poco lo que decía antes: él logra finalmente imponer su alquimia,



El lado oscuro del corazón, de Eliseo Subiela.

darle una forma. El me va contando como ideas separadas, y de repente uno ve la película y es realmente lindísima. Me gustó muchísimo. Además, creo que es una de las películas donde la técnica está más resaltada, donde más relieve toma todo lo formal y técnico. Es una película de una factura bellísima, con una fotografía increíble, así como todos los movimientos de cámara.

- *Lo bueno es que tu contribución fue fundamental allí, y te dio otro punto de vista. Ahora, ¿cómo es Eliseo, en general, con los actores, o contigo? Alguien me decía que si bien él es encantador -en un sentido un poco místico, de "encantar" a la gente-, en el momento de filmar se transforma, se cierra, se hace más duro y decidido. Si escucha sugerencias, acaba sin embargo tomando sus propios riesgos.*

- En ese sentido eso es muy claro. En el trabajo Eliseo es un hombre sumamente divertido, es un protector de

sus actores, y la filmación se vive toda en un estilo de mucha cordialidad a pesar de las presiones. Piensa que la mayoría de las veces Eliseo ha sido su propio productor, y que las presiones son muchísimas. Hemos tomado mucho vino, hemos comido juntos, el clima es inmejorable, pero sí, a la hora de filmar, es muy riguroso con la idea que tiene. Por supuesto que escucha... Yo tuve la experiencia de pedirle "una escena como yo quiero, y otra como a vos te gusta", y accedió perfectamente, pero él tiene muy clara su idea. No hay que confundir su buen humor con que esté dudando y no sepa lo que quiere hacer.

- *Hablemos un poco de Lo que vendrá (1987), de Gustavo Mosquera ¿Cómo fue allí tu experiencia de actor?*

- Más que como actor te diría que yo tuve una muy buena experiencia con Mosquera siendo otra cosa total-

mente distinta. Siento que Mosquera es un director muy talentoso que está sufriendo la crisis de muchos directores jóvenes, que es no poder filmar. Un muchacho lleno de ideas no puede pasar cinco o seis años hasta su próxima película, que es más o menos por lo que pasan los directores jóvenes. Creo que la mejor experiencia fue poder admirar esa tenacidad de Mosquera, esa tozudez que nos llevó de hacer una película casi sin plata y casi sin recursos a ganarnos la mejor opera prima en Karlovy Vary (Checoslovaquia). Después, como actor, no fue uno de los trabajos en que más cómodo me sentí, sentí que yo estaba muy pegado a **Hombre mirando al sudeste** todavía, y no lo pude disfrutar en toda su magnitud. Mosquera quedó conforme, yo no quedé muy conforme con mi trabajo. Me encantó, disfruté muchísimo el hecho de conocer a Charly García, y de trabajar con él, pero era un poco como uno de los premios que me seguía dando **Hombre mirando al sudeste**. Yo estaba ahí en esos festivales, en esas reuniones, en los recitales de Charly, por **Hombre mirando al sudeste**. Tengo otros recuerdos maravillosos, ya más despegados, digamos, de **Hombre...**, como el trabajo que hice para Aries, bajo la dirección de Héctor Olivera, sobre un cuento de Borges.

- *¿Cuál?*

- **El evangelio según Marcos**. Fue una miniserie de seis capítulos, se hicieron dos en Argentina, dos en España, y dos en Francia, y el ciclo se llama **Los cuentos de Borges**. Yo hice **El evangelio según Marcos**, después Martínez hizo **El sur** con Carlos Saura, quien vino a Argentina a filmar, después se hicieron otros dos en España, uno con Antonio Banderas y los dos de Francia no los conozco, no los vi nunca. Ese fue un trabajo muy im-

portante para mí, actoralmente hablando. Pero pienso que, bueno, entre los actores, me siento un actor muy afortunado porque se me han dado oportunidades, en un país en que hay años en que filmamos sólo cuatro o cinco películas, y de repente trabajar en una es una fortuna. Yo estuve ocho años en el elenco del Teatro Municipal San Martín. Eliseo vio una grabación por televisión y me buscó. Es decir, todo se me fue dando muy naturalmente, y con mucha suerte, pues no tengo grandes altos y bajos. Todo mi trabajo se dio de una manera serena.

- *Sobre tu actividad como plástica. El año pasado hiciste tu primera exposición. Pensando en El lado oscuro del corazón, se me ocurre preguntarte si hacés escultura, además de pintura.*

- No. Lo que hice para **El lado oscuro del corazón** fue una cosa casi escenográfica. Ahora sí, estoy pintando, pero la pintura era una actividad que estaba muy relegada. También el hecho de empezar a hacer cine me permitió, digamos, regresar a la plástica, porque una película, digamos, son dos o tres meses de filmación a full, y después hay grandes espacios entre una película y otra. Eso me permitió volver a pintar, tanto que mi primera muestra individual la hice el año pasado, después de pintar desde toda la vida, porque lo hago desde chico. Pienso hacer otra muestra el año próximo. Nunca pude completar una carrera plástica. Ahora estoy pintando cuando puedo, porque tengo esas rachas, de repente estoy con mucho trabajo, pero siempre pinto. Nunca me pude decidir por ninguna de las dos cosas. Bueno, tendré que trabajar más, qué sé yo.



María Luisa Bemberg, dirigió a Hugo Soto en *Yo la peor de todas*.

- *Hablemos de tus otros films.*

- Hice una película que se llamaba **Nunca estuve en Viena** (1988), dirigida por Antonio Larreta.

- *Mi compatriota, y también un hombre versátil: director, actor, novelista, dramaturgo...*

- No fue un rol protagónico pero era un personaje que me interesaba, y la película tuvo fotografía de Aronovich. Ya hablamos de **Lo que vendrá**, de Gustavo Mosquera. También hice **Yo, la peor de todas** (1990), de María Luisa Bemberg. Y **El evangelio según Marcos**, dirigido por Héctor Olivera. Hice **Dios los cría** (1991), dirigida por Fernando Ayala, donde protagonicé con Soledad Silveyra y China Zorrilla. ¿Y qué más? Bueno ahora estoy filmando, y todavía voy a filmar otra película más con Olivera, antes de fin de año... Se está haciendo una especie

de "Historia del tango", que van a ser unos trece capítulos, donde hago la vida de Eduardo Arolas, un compositor del año veinte, y antes de fin de año vamos a hacer con Olivera una novela de Osvaldo Sorianó: **Una sombra ya pronto serás**. Ahí tengo un personaje hermoso. Así que este año fue realmente productivo. Y no pierdo la esperanza de participar en el nuevo proyecto de Eliseo: **No te mueras sin decirme adónde vas**.

HUGO SOTO

por Eliseo Subiela

"Los enfermos no creyeron en la muerte de Rantés..."

*Todos somos "enfermos terminales".
La conciencia de esta verdad puede parali-
zar de miedo, o ayudar a tener una vida más
plena.*

Hugo fue de estos últimos.

*Aprendí mucho siendo testigo de su lucha.
"A mí me va a salvar el arte", le oí decir
tantas veces. Esa certeza le daba fuerzas para
desarrollar una actividad que agotaría al más
sano de los humanos.*

*Ese amor a la vida le permitió vivirla en
el último tramo, con más goce y menos culpa
que nunca.*

*"Estoy fantástico. He aprendido a vivir sin
rencor y sin melancolía. Antes, por ejemplo,
no soportaba los atardeceres de domingo.
Ahora los agradezco".*

*A Hugo Soto lo amaron y lo seguirán
amando millones de personas, en los lugares
más dispares del mundo.*

*Robert Redford me dijo una vez: "Es un
actor de cine privilegiado. Porque con ese ro-
stro se nace. Te envidio por haber encontrado
un actor con esa máscara".*

*Sin embargo, mientras era amado más allá
del "chululismo", Hugo estaba encerrado en
su propia cárcel, totalmente solo.*

*Hugo Soto fue un ángel que para escapar
del infierno de la realidad no tenía más salida
que el arte. Como tantos.*

El la encontró.

*Nos despedimos hace más o menos un mes.
Estaba con una llamativa paz.*

A veces cerraba los ojos y sonreía.

*Quizás recordara. Quizás estuviera em-
pezando a saber cosas que hasta entonces sólo
había sospechado.*

*Cuando salí de su departamento lloré por
primera vez en todo este tiempo.*

*Lo que sucediera después sería sólo una
anécdota. Una noticia.*

Esto que ha sucedido.

*Los rituales sociales de la muerte siem-
pre me fueron ajenos.*

*Sus otros seres queridos quizás lean esto
y entiendan por qué no presencié ningún "ve-
lorio", ningún "entierro".*

*Las cosas con Hugo han cambiado, pero
no en el sentido que esas ceremonias querrian
convencerme.*

*Si me resulta increíble la idea de que Hugo
no va a estar más, por algo será.*

*Hace tiempo sé que si estuviéramos más
atentos a esas sensaciones, seríamos personas
más sabias y felices.*

*Esas sensaciones también me dicen que el
alma de Hugo posiblemente esté a estas ho-
ras berreando en una nursery de alguna par-
te del mundo. En otro cuerpo. Con otro nom-
bre. Quizás con otro sexo.*

*Y algún día esa nueva "persona" se en-
frentará con una vieja película argentina, y
sentirá una inexplicable emoción cuando un
tal Rantés lo mire desde esa pantalla que es
hasta aquí, la más formidable arma para ven-
cer a la muerte.*

En eso no nos equivocamos, Huguito.

*Sé que con lo curioso que eras, no irás a
perderte justamente ciertos "detalles" de tu
"fallecimiento".*

*Sé que te estás cagando de risa de los ca-
bles que hablan de la "irreparable pérdida",
sé que debés estar puteando entre otros al im-
bécil de un "prestigioso matutino" que llamó
ayer por la tarde y le preguntó a mi secreta-
ria si "conocía el diagnóstico" (sic).*

*Creo que supiste cuánto te quise. Y eso me
permitió a mí también despedirme en paz.*

*Sé que sentiste el amor de tantos y que ese
amor te dio paz en los difíciles momentos del
"tránsito".*

*Sé que estás sabiendo ahora de esto que
escribo.*

No en "el cielo".

Acá nomás.

*Muchos, gracias a Dios, sabemos dónde
es eso.*

*Tomate un descanso. Es jodido para los
que te vamos a extrañar.*

*Pero yo no voy a cometer, a esta altura de
mi vida, la torpeza de pensar que te acabaste.*

Un beso.

NOTAS DE ROMA

ANTONIO MENDOZA WOLSKE

“ La tierra tapa las equivocaciones de los médicos”, reza un macabro si bien realista aforismo. Pero esta vez no fue así. Cuando Carlo Ludovico Bragaglia regresó del frente austríaco en 1916 con cuatro costillas de menos e hígado, intestinos, un pulmón y un riñón a medio pedazos los galenos le advirtieron: “le quedarán unos diez años de vida; háganos caso y gócelos”. Pues bien, el 8 de julio Bragaglia festejó sus primeros cien años no sin antes presentar la vigilia anterior, en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, su último libro de poemas **Strofe sfiziose**, editado por Scheiwiller e ilustrado por una auténtica pléyade de amigos cinematográficos: Furio Scarpelli, Dino Risi, Ettore Scola, Tonino Delli Colli, Silvana Pampanini... Resumir la labor de este lúcido y vital anciano un año mayor que el cine es tarea difícil. Como fotógrafo, ya que a los quince años se hizo un nombre como retratista de divas - Lyda Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini... - y, a partir de 1911, realizó bajo la tutela intelectual de su hermano Anton Giulio las “fotodinámicas futuristas”, fotografías a múltiple exposición que dejarán honda huella en la historia de la experimentación de la imagen. En 1918, junto con sus hermanos Anton Giulio y Arturo, funda la “Casa d'Arte Bragaglia”, que cobijará



Carlo Ludovico Bragaglia.



Renato Rascel en *L'eroe sono io* (1951) de Carlo Ludovico Bragaglia.

las primeras grandes muestras de la vanguardia italiana: De Pisis, Balla, Depero, Prampolini, De Chirico... En 1920, alquila con Anton Giulio los sótanos del Palazzo Tittoni en Via degli Avignonesi y, arqueólogos improvisados, descubren tener entre manos las termas de Septimio Severo. Dos años y muchos camiones de tierra después ese hoyo se convierte en el Teatro Degli Indipendenti, centro de espectáculos del más acendrado avant-

garde: 145 comedias en nueve años, 22 de las cuales responsabilidad directa de Carlo Ludovico. En 1933 llega el cine, realizando como director 64 films en 31 años, sobre todo comedias: el mejor Totò (*Animali pazzi*, *Totò cerca moglie*, *47 morto che parla*, *Totò le Mokò...*), el primer De Sica, Renato Rascel, los hermanos De Filippo, Macario, Nino Taranto, Aldo Fabrizi, Nino Manfredi... y divas como Clara Calamai, Anna Magnani o Ma-

ría Mercader. La abundante producción de este ultrarrápido artesano (17 films entre 1940 y 1943) incluye además documentales, films pseudohistóricos del tipo **Annibale** o **Gli amori di Ercole** y un aparentemente perdido antecesor del neorealismo filmado en las canteras de Carrara, **La fossa degli angeli**. Exhausta tras la necesaria biografía, nuestra pluma alcanza apenas a esbozar una frase: ¡que cumpla muchos más, Maestro!

A la salida del metro de Piazza Barberini, un anciano caballero se desmaya. En el tren Ostia-Roma, una señora casi pierde el conocimiento por una baja de tensión. Piazza di Spagna presencia el pediluvio de centenares de turistas en la Fontana Della Barcaccia, y los policías, más que amonestar a los bañistas, los miran con evidente envidia: 45 grados con 70% de humedad son motivo suficiente para zambullirse en alguno de los innumerables espejos de agua de la Ciudad Eterna. Las tres cuartas partes de los cines de la semidesierta urbe bajan las santamarías, y la cuarta parte que permanece abierta no cambia su programación en dos meses. Hambrientos de sombra y de aire acondicionado penetramos en el Cinema Barberini, sin pensar que recibiríamos casi literalmente una ducha fría: en efecto, **The Rainbow Thief** de Alejandro Jodorowsky no sólo es un fuerte candidato al peor film que hayamos visto en nuestra vida, sino que su 'grand finale' es un inmenso y diluvial desperdicio de agua.

"Cineasta apátrida", como se le define con frecuencia, Jodorowsky ha creado un estilo simbólico que le ha dado un cierto renombre, el cual le permitió financiar este costoso kolossal: 17 millones de dólares. Pretendida alegoría de la búsqueda del Saber a través de los personajes del



The Rainbow Thief de Alejandro Jodorowsky.

Tarot, **The Rainbow Thief** termina por ser una confusísima quincalla de trastos viejos, comenzando por la pareja protagonista de Omar Sharif y Peter O'Toole, achacoso reciclaje de **Lawrence de Arabia**. Y no hablemos de Christopher Lee con su motoneta y su docena de señoras ligeritas de ropa, toque erótico forzado en un film repleto de gigantes, enanos, mendigos, verduras, cachivaches de anticuario, ávidos parientes pobres, cloacas a la **Tercer hombre**, gran diluvio sinfónico purificador, perros embalsamados que resucitan y, sobre todo, un aburrimiento mortal, mortal, mortal. A la entrada del cine se repartía una suntuosa hoja impresa en la que un enjundioso profesor de medievalogía interpretaba para comodidad del público los oscuros mensajes tarótico-espirituales del film. Yo, que quedé a oscuras y con dolor en el bolsillo, sólo añado que, si para interpretar un film hace falta una octavilla, en la pantalla algo está fallando.

Mucho más afortunada fue la noche trasteverina del cine Alcazár (así, con énfasis en la última sílaba), sala elegante y algo presuntuosa que vende, para nuestra extrañeza, butacas numeradas como en un teatro. El

Alcazár cobijó **Trois couleurs: Rouge**, tercera parte del tríptico cromático-ideológico de Krzysztof Kieslowski. El tema de la Fraternidad es desarrollado a través del encuentro entre una jovencísima y bella top-model afligida por un torturado romance (Irène Jacob) y un anciano y amargado ex-juez (Jean-Louis Trintignant) que ha interceptado las líneas telefónicas de sus vecinos. El dueto culmina en un enriquecimiento mutuo: respeto hacia sí mismo en la juventud confusa y respeto a los demás en una senectud cínica. **Film rojo** es, además, una soberbia prueba de la capacidad dramática del optimista Kieslowski y de su virtuosismo como director. Imperdonable no mencionar la escena en la que una llamada telefónica a través del Canal de la Mancha se convierte en una subjetiva de los impulsos eléctricos: un montaje de travellings velocísimos nos catapulta, en pocos y vertiginosos segundos, de un auricular al otro. Continuaremos frecuentando a este maestro que, en su rigurosa sintonía con este nuestro mundo contemporáneo, ha sabido ir más allá de celulares y microchips para tocar el hueso de esos problemas humanos que hacen de Dante y Cervantes

nuestros interlocutores incaducables.

Y ya que hablamos de clásicos, pasemos a las frescas frondas de Villa Borghese y su Cinema Dei Piccoli, cuya programación incluyó un homenaje al desaparecido Jean-Louis Barrault con algunas de sus interpretaciones principales. Vimos **La ronde** de Max

Ophüls, film de un preciosismo afiligranado y delicioso y aristocrática ironía, que anticipa la estructura en escalera de **El fantasma de la libertad** de Buñuel: al final de cada secuencia, uno de los personajes desaparece de la trama y su partner pasa a la secuencia siguiente para luego a su vez desaparecer. Bella estructuración del carrusel suave y feroz del amor: en tanto continúe su frívolo girar, de una pareja se pasa a otra... Vimos (¡finalmente!) en pantalla grande y sin la media hora de obscenos cortes con la que fue distribuida y con la que se la conoce en Venezuela, **La nuit de Varennes** de Ettore Scola, y degustamos el final típicamente scoliano de **Restif** de la Bretonne/Barrault quien, subiendo una escalera, pasa del 1793 al 1982 recordándonos que dos siglos no cambiarán ni la química ni los pánicos de los seres humanos. Lástima que la versión italiana, doblada como es costumbre, prescinda por fuerza de timbres de voz claves y de juegos lingüísticos esenciales para el diálogo.



Irène Jacob y Jean-Louis Trintignant en *Trois couleurs: Rouge* de Krzysztof Kieslowski.

¡Tres hurras a la versión francesa! Y en francés, sin subtítulos, se proyectó **Les enfants du paradis** de Marcel Carné, con la fatal seductora Garance/Arletty y el poético mimo Debureau/Barrault. Un viaje refrescante a través de tres clásicos bien diferentes.

La Sala Umberto reproyectó, gracias al caso Bobbitt, **L'ultima donna** de Marco Ferreri (1976), con Gérard Depardieu y Ornella Muti como protagonistas. Fracasado en su matrimonio, en crisis su amado trabajo y atsigado por el hijo de meses que quedó a su cargo, un ingeniero busca repetir, en un último romance, los roles tradicionales de un machismo en crisis; al afrontar de nuevo el fracaso se corta el pene, símbolo de un poder que ya no es tal. Clarividente cierre de un film cuyo creador, uno de los últimos y discutidos bastiones del cine de autor en Italia, afirma que "mi labor no es otra que ayudar a que alguien se dé cuenta del hecho de que vive mal sin felicidad".

Tras un recorrido a la esplendente basílica de San Lorenzo In Lucina entramos al frontero Cinema Etoile y, en lugar de una sorpresa, se nos ofrecieron dos. **Abgeschmeckt!** de Katja Von Garnier nació como trabajo de grado de la Escuela de Cinematografía de Munich y costó sólo cincuenta mil dólares, recaudando en un año 160 veces esa suma. Ya las compañías de Hollywood se lanzaron a la caza de esta multiplicadora milagrosa, otorgándole el Oscar a la mejor obra producida en una escuela de cine. Admiradora de Forman, de Ridley Scott y, sobre todo, de la estética del video-clip, la Von Garnier ironiza sobre -¡ah!- las contingencias del amor en los tiempos de la prisa. Dos amigas (interpretadas por Katja Riemann y Nina Kronjaeger) no pueden ser más antitéticas: una, enfermera, ama frenéticamente el amor y hará todo lo posible por hacerlo con un espectacular yuppie naturista que resultará una bestia en la cama y un necio fuera de ella; la otra, dibujante de tiras cómicas harta del macho, descubrirá que el impertinente con el que salió para liberarle el campo a su amiga es un amante de magnífica dulzura que, oh mala pata, vive en otra ciudad y no puede dejar su trabajo... Poco o nada tiene que ver el título italiano **Donne senza trucco** -alusión a los magníficos mosaicos de montaje en los que las protagonistas se maquillan- con el original alemán, participio pasado del verbo *abschmecken*: saborear, probar apenas la comida para ver si está en su punto de sal y condimentos. **Abgeschmeckt!** hizo honor a su título: nos dejó en la boca un perdurable gustillo que nos abrió el apetito hacia la próxima obra de la chispeante Von Garnier.

Dada la brevedad (una hora), el film anterior fue precedido del corto-



Katja Von Garnier.

metraje en blanco y negro **Emilie Müller** de Yvon Marciano, producido por Gradiva Film de París y protagonizado soberbiamente por Veronika Varga. Girado en siete u ocho planos con una duración total de unos veinte minutos, es la simplicísima y eficaz historia de una aspirante a actriz, sin experiencia previa alguna, que se presenta al casting de una película. Tras los datos personales de rigor, se le pide que vacíe su cartera ante la cámara y que describa los objetos que contiene. En tres largas tomas con la cámara inmóvil, Emilie desglosa la poética autobiografía de un ser sensible y sen-

cillo a través del banal cotidiano que encierra su cartera; una vez retirada, descubrimos que el bolso que aparentemente olvidó ¡no era suyo, sino de una asistente! ¿Acaso la metáfora de un cine hecho con la cartera ausente de dinero, pero repleta de imaginación y sensibilidad? **Emilie Müller** ha sido premiado en Bastia, Villeurbane, Brest, Belfort y Clermont-Ferrand; ojalá la viesan todos los aspirantes a creadores que se quedan de falta de fondos. "Nuestras carencias deben ser nuestras virtudes" (Julio García Espinosa, **Por un cine imperfecto**).

Si bien la programación veraniega de las salas de cine sigue siendo particularmente atractiva (y, dicho sea de paso, **Come l'acqua per il cioccolato** de Alfonso Arau y **La strategia della lumaca** de Sergio Cabrera se mantuvieron exitosamente en cartelera durante todo el verano), las verdaderas estrellas de la noche cinematográfica romana son las 'arene'. Se trata de cines al aire libre que funcionan sólo durante la temporada estiva, o grandes espacios urbanos acondicionados para la ocasión. ¿La ventaja de las arene? Permiten ver -o volver a ver- la casi totalidad de los films de la

temporada precedente con notables descuentos de precio (o incluso gratis, como en Tor Bella Monaca), a más de ofrecer ciclos particulares y eventos colaterales como conciertos, espectáculos de danza, exposiciones de pintura y, last but not least, el amable relax nocturno tras una jornada de abrumante canícula urbana o bajo el sol alcahuete de las playas. El cine 'al aperto' reencuentra sus orígenes de feria campechana, de rito gregario y familiar o cómplice excusa para los encuentros. Durante el espectáculo se come, se bebe, se comenta a media voz, se bosteza, se chismea o se juega a "la mano muerta" sin molestar mayormente a los coespectadores: no existen las paredes uterinas de una sala que concentre y haga eco a los zumbidos del enjambre.

Como ejemplo específico del fenómeno pondremos a la centralísima Arena Esedra (Via del Viminale 9, a dos pasos de Stazione Termini), la cual funcionó desde principios de julio hasta mediados de septiembre. El precio por sesión era de ocho mil liras (precio de un boleto cinematográfico en Roma: 10.000 liras) y, si consideramos que cada sesión ofrecía dos largometrajes, el ahorro es evidente. Aún más: era posible abonarse a seis sesiones pagando un total de 30.000 liras; esto es, se pagaba por cada film la cuarta parte de una entrada normal. Obviamente, la afluencia a ésta y otras arene fue multitudinaria, y la que nos ocupa se convirtió casi en nuestro cuartel general. Comentaremos seguidamente cinco de los films que allí vimos.

Ladybird **Ladybird** de Ken Loach y sus protagonistas Crissy Rock y Vladimir Vega merecerán de nuestra parte un elogio que no lo parece: durante la proyección, en repetidas ocasiones quisimos salir del cine. Y es que el grado de dramatismo del film llega



Ken Loach (a la izquierda) con el director de fotografía Barry Ackroyd.



Vladimir Vega y Crissy Rock en *Ladybird* de Ken Loach.

a ser insoportable, sobre todo considerando que está basado en un caso real: equivocadamente etiquetada como neurótica por los Servicios Sociales ingleses, una mujer de la clase obrera pierde a sus cinco hijos; intentando reconstruir su destrozada vida, conoce a un inmigrante clandestino paraguayo del que se enamora... para descubrir que la Seguridad Social no la ha perdido de vista y le quitará cada uno de los hijos que le irán naciendo. Claro en su postura a favor de un cine económico que sirva como arma contra una sociedad injusta, Loach ha demostrado y continúa demostrando que el neorealismo bien enfocado tiene aún mucho que decir. A nosotros sólo nos resta decir esto: *Ladybird* *Ladybird* tienen que verla; y, si les queda coraje, vayan a volverla a ver.

"B: Quise hacer una película que mostrara lo triste y lírico que es para dos ancianas vivir en esos cuartos llenos de periódicos y gatos. A: No deberías hacer que fuera triste. Deberías tan

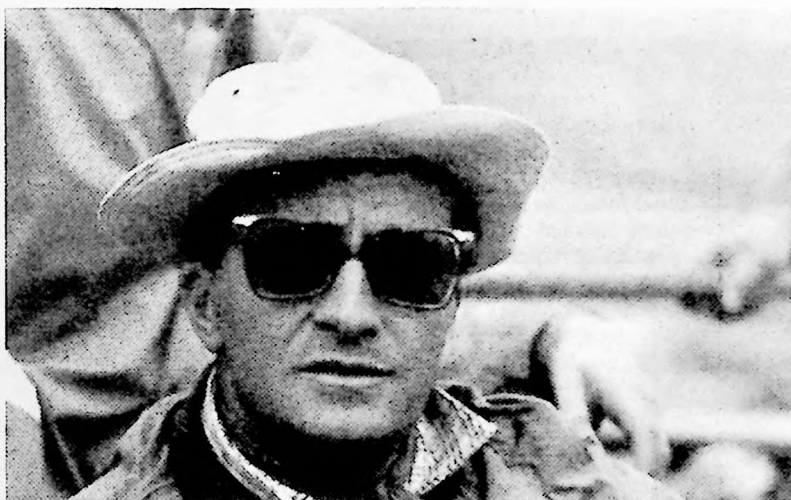
sólo decir: 'Así es como la gente hace hoy las cosas'. Este diálogo-aforismo de Andy Warhol (*Mi filosofía de A a B y de B a A*) describe casi telepáticamente *Caccia alle farfalle*. Este primer encuentro nuestro con el cine de Otar Ioselliani fue profundamente positivo. Suerte de *Amarcord* de la tercera edad, *Caccia alle farfalle* semeja el diorama de una pequeña ciudad de la campiña francesa, en la que sus propectos notables se apegan férreamente a pequeños gestos: la compra de la verdura, el regateo sobre un mueble, una discusión de linderos... La Muerte visita a la castellana del pueblo y, tras las solemnidades fúnebres, la villa señera y majestuosa es comprada por un potentado japonés que asumirá los gestos y manías de su entorno y precedesores. Tranquilo como una acuarela, contemplativo y apacible, Ioselliani rinde tributo a Fellini construyendo sus personajes con cariñosa dulzura sin caer en la dulzonería. Un film que merece profundizarse.

Por fin, tras mil desencuentros, pudimos ver *Orlando* de Sally Potter. Casi nos asalta la tentación de leer el texto de Virginia Woolf y caer en el malhadado juego de ver si el original es mejor. En pantalla, el viaje a través de los siglos del joven isabelino Orlando (quien, de paso, cambia de sexo milagrosamente) asume las vestimentas pomposas de la alegoría teatral barroca colorida y recargada, permitiendo a la protagonista Tilda Swinton hacer gala de sus dotes como actriz y mannequin y desplegar su inefable androginia. Si bien no es el tipo de propuesta que nos conmueva profundamente, no vacilamos en pedirle al lector emprendedor que, si se le presenta la oportunidad, se forme su propia opinión.

Igualmente aconsejamos ver un film que no nos gustó, *Una pura formalità* de Giuseppe Tornatore, y lo hacemos porque su director aceptó correr el albur de echar a un lado sus melodramas para solteronas y afrontar un thriller teatral y atípico, claustrofóbico y altamente intelectual. "Era una noche oscura y tormentosa", como dijo Snoopy copiándose *Los tres mosqueteros*, y un hombre en estado de shock amnésico va a parar a un incomunicado puesto policial en un país y tiempo deliberadamente ambiguos. Este hombre (un Gérard Depardieu muy Depardieu) insiste en ser el gran escritor Onoff; el comisario (un Roman Polanski muy Polanski) no le cree al principio. ¿Por qué el shock? ¿Es acaso el pseudo-Onoff un asesino? Y si lo es, ¿a quién mató y dónde está el cadáver? ¿O es el comisario el verdadero asesino? Un final entre Kafka y Cortázar corona este respetable ejercicio de un realizador que, en nuestra opinión, será siempre un aventajado alumno, jamás un gran maestro. Como crítico, seré cruel y sin ma-



Sergio Rubini en *Una pura formalità*.



Giuseppe De Santis.

tices y juzgaré a este film **una pura mediocritá**; como artista, aplaudo a un Tornatore que asumió el riesgo del cambio, y lo invito a asumir otros.

Son notables las similitudes argumentales entre **Bad Boy Bubby**, coproducción italo-australiana de Rolf de Heer, y **Desde el jardín**, el film que cobijó la mítica y última interpretación de Peter Sellers. Pero el enfoque ha cambiado: el film de hace algunos años tomaba refinadamente el pelo a una sociedad alienada por la TV y hambrienta de una espiritualidad que no era otra cosa que cursilería y lugar común; hoy, toda sutileza se ha perdido y quedan el rock, las sirenas y los serial killer. Vale la pena reseñar los primeros momentos del film: Bubby (Nicholas Hope, brillantísimo) no ha visto jamás el mundo a sus treinta años pasados. Retrasado mental, no se sabe si de nacimiento o por los "cuidados" de una madre amorosa que lo amenaza con la cólera de Jesucristo y que lo lleva a la cama no precisamen-

te para dormir, Bubby ve un día como su progenitor, inundo y borracho pastor protestante, retorna exigiendo sus derechos de padre y padrote. Pero ay, el niño malo descubrió, jugando con su gato, que el papel plástico de cocina colocado sobre una nariz tiene efectos definitivos... Pasados padre y madre a mejor vida, nuestro cándido protagonista sale a la calle, y su encuentro con la civilización postmoderna asume los tintes cínico-irónicos de una novela de Voltaire. Con sus momentos de irresistible comicidad, de crueldad espeluznante o de doloroso patetismo (la lisiada cerebral de nacimiento que se enamora de Bubby), **Bad Boy Bubby** es un film agresivo, inteligentemente agresivo a más no poder que ofrece dos particularidades insoslayables: 31 directores de fotografía (treinta y uno; léiste bien, lector), uno por secuencia; y un micrófono inalámbrico oculto en la peluca del actor principal para reconstruir un "sonido subjetivo" con los ruidos de ambiente. Un

regalo para los analistas: en vez de cambiar punto de vista, cambia aquí el punto de oído.

Entre los eventos cinematográficos veraniegos, "Massenzio" ocupa lugar de honor con ya 18 ediciones. Originalmente ubicado en la basílica tardoimperial homónima y condenado a una existencia trashumante por disposición de la nunca bien ponderada Superintendencia de los Bienes Culturales, el festival renació brillantemente este año en las laderas del parque del Celio, muy cerca de su cuna. Dos pantallas, la primera de 11 metros por 22 con capacidad para 2500 espectadores, y un óptimo sistema sonoro fueron sólo dos de las atracciones de esta kermesse nocturna: música de cámara los martes y viernes, lecturas teatrales los jueves, juegos diversos para niños y no tan niños, fuente de soda y el Festival del Film Familiar, cuyos 15 videos participantes fueron ininterrumpidamente difundidos a través de cinco monitores. Particularmente atracti-

vo el ciclo "Silvana Mangano, il volto di una bellezza amara", con 24 films de la actriz y Giuseppe De Santis quien, antes de la proyección de **Riso amaro**, contó cómo escogió a una desconocida casi sin experiencia para protagonizar su film: "ella vino a las pruebas pero, como todas las muchachas en ocasiones de este tipo, se presentó muy maquillada, con una falda que le ceñía la cintura. La encontré horrenda, ni me digné de observarla y la descarté de inmediato. Después de unos días la encontré en Vía Veneto. Bajo una lluviecilla ligera de noviembre

Silvana Mangano en **Arroz Amargo** de Giuseppe De Santis.



Sterling Hayden y Joan Crawford en **Johnny Guitar** de N. Ray.

(como se acostumbraba escribir en los temitas escolares) nos encontramos, y ella me recordó que nos habíamos conocido en ocasión de aquella prueba. Llevaba un impermeable que probablemente no era el suyo, estaba sin maquillar, llevaba una rosita en la mano, y me impresionó su sensibilidad. Continuamos hablando, y decidí que ella sería la protagonista de mi film". En Massenzio vimos, restaurado bajo el patrocinio de Martin Scorsese, el pseudo-western de Nicholas Ray **Johnny Guitar**, cuyos aspectos explosivos son más evidentes hoy: tragedia griega sobre la envidia, agresiva confrontación lésbica y crítica cruda al maccartismo de los juicios sumarios. Este cult-film fue seguido por **Posse - The revenge of Jessie Lee** de Mario Van Pebbles, del cual sólo diremos que, tras quince minutos de coprolalia, aullidos, burdeles, tiroteos, mareantes cámaras en mano, montaje a tijera ciega, citas ridículas de films famosos y el racismo black-is-beautiful

a la inversa de una versión afro-USA de Narciso, consideramos que ya era suficiente y pasamos al cocktail-bar.

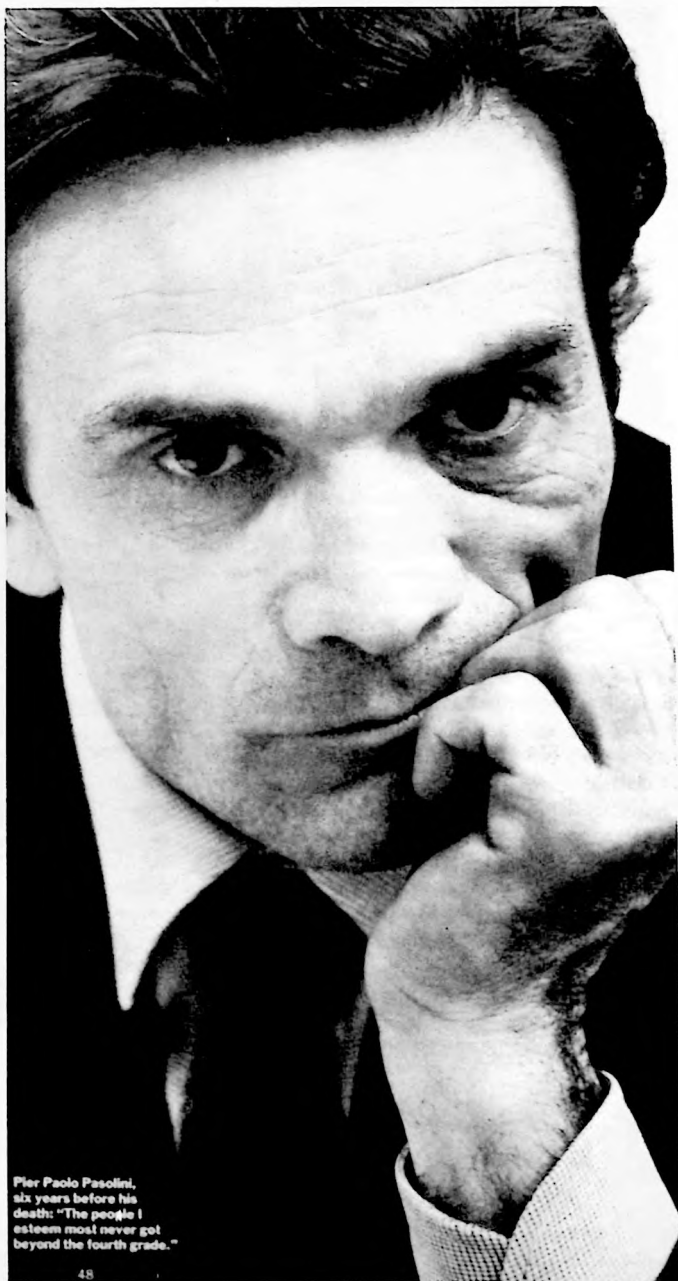
Tor Bella Monaca es una de las zonas periféricas (y bastante) de Roma que, en su anhelo de sacudirse el estigma de barrio de segunda, elaboró un notable programa estivo que, del 1 al 30 de agosto, ofreció dos y hasta tres films por noche completamente gratis. Asistimos a la multitudinaria sesión final y vimos, junto al a nuestro pesar popularísimo **Caro diario** de Nanni Moretti, una joya pasoliniana de 1963: **La rabbia**. Documental de montaje que pasea por las evoluciones y revoluciones de los primeros años sesenta, sus bellísimos textos leídos por Giorgio Bassani y Renato Guttuso nos recordaron que un cambio en las estructuras sociales que no conlleve una revolución en el alma humana está por fuerza condenado al fracaso. Hoy, casi a veinte años de distancia, el vacío espiritual dejado por Pasolini es bien evidente: en esa complaciente casa de



Nanni Moretti.

reposo que es el actual cine italiano, falta un abogado del Diablo que diga cuatro verdades y apostrofe la caliginosa modorra de jóvenes realizadores ya patinados de melancolía y narcisismo, y que les ponga el cencerro a las viejas vacas sagradas que se vendieron al sistema. Ya no está Fellini, ya no está Pasolini, ya no está Zavattini...

Pero están sus obras. El broche de oro del verano romano tuvo lugar el 8 de septiembre en la Via Montecuccoli del Quartiere Prenestino. Allí se proyectó, en presencia del alcalde Rutelli, de la viuda Rossellini, de De Santis, de Dario Argento y de una multitud que copaba la calle, la copia restaurada de *Roma città aperta*, justo al lado de la fachada del N° 17 donde Roberto Rossellini filmó hace 49 años. Fue impresionante ver, a momentos, la simetría casi especular entre la imagen en pantalla y la oscura, enorme y noble presencia física del edificio a la izquierda del blanco y negro que palpaba de fuerza y cólera como la primera vez. Tras la proyección centenares de personas, yo entre ellas, atra-



Pier Paolo Pasolini, six years before his death: "The people I esteem most never got beyond the fourth grade."

Pier Paolo Pasolini.



Anna Magnani, 1945. Foto: Federico Patellani.

vesaron el portón y visitaron el patio interno del que Anna Magnani salió para encarnar la más breve y trágica persecución de la historia del cine. Y recordamos las palabras de Rossellini, presente en imagen antes de la proyección del film: "desprecio el cine que no sirve para nada".

Nuestra carencia del don de la ubicuidad nos impidió ir a los demás eventos: las ultraselectas programaciones de la Arena Nuovo Sacher (así bautizada por su copropietario, Nanni Moretti, como homenaje a uno de sus fetiches freudianos) y del cine Tiziano en Via Guido Reni; los agostos festivos de "Cineporto '94" en el parque de la Farnesina y del "Cinema sotto le stelle" en el Parque del Turismo del EUR. Tampoco pudimos hacer el tour nocturno de viernes y sábados a una Cinecittà que, tras años de clausura casi hermética, decidió mostrar al público algunas de sus instalaciones. Y, para los perezosos, RaiUno mandó en onda, en agosto, la obra casi completa de Nanni Moretti y los diez episodios del Decálogo de Kieslowski.

Después los romanos se quejan de que en la ciudad ya no hay nada que hacer...



Roberto Rossellini en Stromboli, 1947. Foto: Federico Patellani.

ALBERTO VALERO

El Cordobés al cine

M

ás cornadas da el hambre que los toros, solía decir Manuel Benítez, el Cordobés; y, más todavía, Hollywood. Co-

mo bien debe saberlo el torero más famoso de todos los tiempos cuando, a mulletazo limpio, procura lidiar al, quizás, más difícil burel de su carrera.

Uno que pudiera ser tan mortífero, o aún peor, que todos a cuantos enfrentó en sus años de gloria. En los 60, cuando su popularidad era únicamente rivalizada por los Beatles, el Ché Guevara y el rey Pelé...

Dominique Lapierre, el habilidoso autor que junto a Larry Collins narró la saga del Cordobés en **O Llevaras Luto por Mí**, le ha propuesto ahora, mientras el diestro anuncia su regreso a los ruedos, trasvasar la novela a la pantalla, en una superproducción de 30 millones de dólares, bajo la dirección de Milos Forman o Ridley Scott.

Richard Gere, Mel Gibson, Patrick Swayze y, sobre todo Michael York, son mencionados con las mejores opciones para encarnar al matador. Pero, en cualquier caso, según Lapierre, tendrá que ser "un hombre atlético, con una sonrisa extraordinaria", que servirá de hilo conductor a un vasto fresco donde la fiesta brava se entremezcla con la historia española contemporánea.

Algo con el aliento épico de un **Lawrence de Arabia** o **Doctor Zhivago**, que podría finalmente gestar la película que nunca ha podido filmarse sobre un pasatiempo como la tauromaquia, que posee la vistosidad, el drama y la tensión necesarias para propiciar, sin embargo, una obra espectacular.



Dominique Lapierre, en un momento de la entrevista en Madrid. Foto: Larry Mangino.

Lapierre ha manifestado su deseo de superar esa pava que condenó al fracaso a las películas sobre el tema; y es aquí donde su entusiasmo por el Cordobés, "un mito, un fenómeno irreplicable en la conciencia mundial" que dice admirar tan profundamente, podría chocar con la aversión cuasi-generalizada contra la fiesta brava.

El escritor confía en tranquilizar a las sociedades protectoras de animales con imágenes donde la sangre estará ausente; con escenas, según dice, "que tendrán mucha fuerza, aunque sin dañar la sensibilidad de los espectadores"; un poco al estilo de la tauromaquia de Portugal, con pitones afelgados y sin el último tercio -la suerte del estoque- que preserva a los toros para el cuchillo de un vulgar matarife. Algo, desde luego, más humano.

Quizás sea por desconfianza ante una versión azucarada de lo que, en

realidad, significa uno de los espectáculos más brutales y fascinantes que aún resta sobre el planeta, que Manuel Benítez permanece cauteloso, aunque estima que "es un proyecto muy bonito y, por eso, hay que hacerlo todo muy despacio y con mucho cuidado".

Y tiene razón, porque a estas alturas de sus sesenta años y, según es obvio, sin mayores urgencias económicas, sería lamentable para **El Cordobés** resultar cogido, él, que burló la muerte en tantas faenas inolvidables, por una ridícula producción hollywoodiana.



Gandhi de nuevo a la pantalla.

Foto: Cartier-Bresson / Magnum

Los Años Africanos de Gandhi



El despertar democrático en Sudáfrica hará posible la filmación de una coproducción de la TV local y el gobierno de la India, sobre los años que Gandhi pasó en ese país y marcaron definitivamente el rumbo de su vida.

Es un capítulo que Richard Attenborough enfocó brevemente en su magnífica película sobre el padre

de la nación hindú y que merece el esfuerzo del director Shyham Benegal, pues el concepto de *Satyagraha* o resistencia pasiva que Gandhi puso en práctica contra el imperio británico, vió la luz en Ciudad del Cabo, Durban y otras localidades.

Siendo un joven abogado, Gandhi conoció y resistió con valentía la segregación racista de los colonos sudafricanos y procuró hermanar a la población hindú con las mayorías negras en un combate por una sociedad multirracial que sólo vino a concretarse en abril de 1994, tras un siglo de esfuerzos.

Se trata de un proceso que sólo comienza y cuyo destino pudiera experimentar retrocesos si no prevalece el buen juicio; por lo que un film como éste en que el actor indio Naseer Uddin Shah será el Mahatma, está llamado a jugar un papel importante en el debate sobre la Sudáfrica que empieza a caminar en medio de las expectativas internacionales.

dos del cine francés, cuyo centenario se ha celebrado en 1994, no es de extrañar el contento de los funcionarios. Comparable al de los arqueólogos ante los restos de Otzi, la momia que durante cincuenta siglos durmió en un glacial de la frontera italo-austríaca y brinda un caudal de información invaluable a quienes husmean las vestimentas carcomidas por el tiempo y remueven sus entrañas para averiguar su régimen alimenticio y las enfermedades que mortificaban su existencia.

En este caso, tropezaron con los restos de lo que Daniele Heymann en *Le Monde* conceptúa como "probablemente, la más acabada de las películas inconclusas en la historia del cine", que fue mostrada durante muchos años tal cual la dejó Jean Renoir el 24 de agosto de 1936.

Iba a ser, en la concepción de Renoir, un corto integral, como si se tratase de una producción de largometraje; pero la realización colapsó por problemas financieros y el mal tiempo reinante aquel verano, así como por tensiones emocionales dentro del equipo de filmación, constituido en gran medida por familiares del autor.

Figuras como Henri Cartier-Bresson, Yves Allegret, Claude Heyman, Luchino Visconti y Jacques Becquer colaboraron en el rodaje y fue a éste último a quien el productor Roger Braunberger encargó la filmación de algunas escenas adicionales, hasta hacer de *Un paseo campestre* un largometraje apto para la explotación comercial.



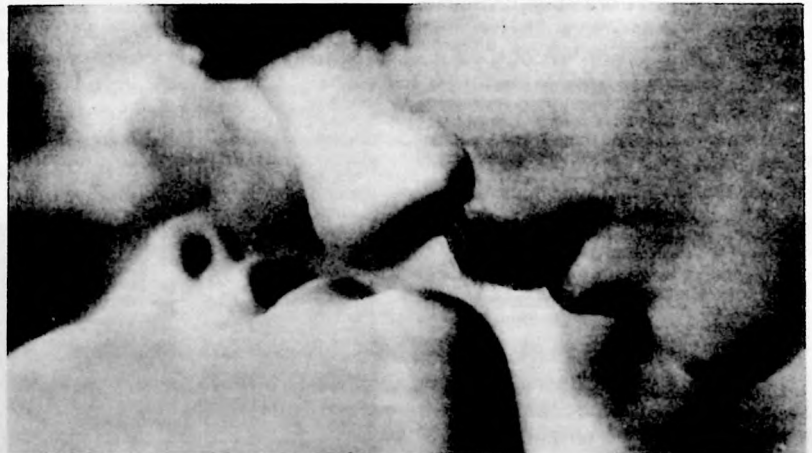
Jean Renoir.

Una Pieza Magistral de Jean Renoir



Con tantos los materiales guardados en los muchos almacenes de la Cinemateca Francesa, que sus investigadores proceden con regularidad a experiencias ciento por ciento azarosas, como la que rescató un film de Frank Capra del año 28 en un local vecino a Nimes. O el hallazgo monumental de fragmentos extraviados de *Un paseo campestre* de Jean Renoir, entre 120 bobinas que se mantienen refrigeradas en un depósito de Bois d'Arcy.

Por tratarse de un film casi mitológico de uno de los monstruos sagra-



Une Partie de Campagne de Jean Renoir.

Becquer y el productor ejecutivo Jacques Brunius dieron rienda suelta a la imaginación, alejándose de la idea de Renoir y del original de Maupassant, al punto de introducir un nuevo personaje -un panadero maricón- que pensaron a la medida de Michel Simon.

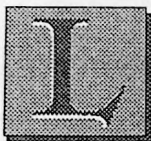
La edición sólo pudo concluirse tras la guerra, con dos subtítulos que justificaban las secuencias perdidas, la música de Joseph Kosma calcada de *La gran ilusión* y el tema musical de Germaine Montero que acompaña el plácido final a lo largo del río.

La labor restauradora a partir del centenar de latas fue encomendada finalmente al director Alain Fleischer y la versión titulada *Un rodaje en el campo* brinda una ocasión excepcional de conocer el estilo de trabajo del maestro.



Roma de Federico Fellini filmada en Cinecittà.

Europa vs Hollywood



a crisis financiera de Cinecittà, que obliga a su privatización, es apenas un episodio en la decadencia de la industria audiovisual

européa ante el empuje norteamericano, al que las autoridades comunitarias intentan responder con medidas proteccionistas que no pueden tener sino un éxito parcial.

Cinecittà fue fundada en 1937 y alcanzó su apogeo en los años 50 y 60, gracias a superproducciones de Hollywood de la talla de *Cleopatra*, *Quo Vadis* y *Ben Hur*; y la presencia proteica de Fellini, cuya declinación ocurre simultánea con la de los enormes estudios en la periferia de Roma.

Junto con un recorte en los gastos, que permitiría eventualmente anular el déficit de 19 millones de dólares de 1993 y retomar al positivo en 1995, el direc-

tor-gerente Franco Luchessi habla de un acuerdo con Stream, el brazo multimedia de la Stet-Bell Atlantic, que es una empresa conjunta de las telecomunicaciones italianas y el coloso Bell de los Estados Unidos.

Mientras, en Bruselas, la Unión Europea ha establecido un fondo de dos mil millones de dólares, a financiarse principalmente por bancos e inversionistas privados, con el objeto de resistir a las poderosas transnacionales del otro lado del Atlántico, que mediante la United International Pictures controlan hoy el 80% de las películas exhibidas en las salas del viejo continente.

Sería al sector audiovisual el equivalente del proyecto Airbus con que se busca frenar el predominio estadounidense en la industria aeronáutica. En un área tan estratégica que movilizó a Francia durante las negociacio-

nes del GATT, para defender su especificidad cultural y preservarla de la influencia foránea.

MEDIA -acrónimo de Mesures pour Encourager le Developement de l'Industrie Audiovisuelle- arranca en desventaja por la condición subalterna del cine británico, absolutamente devorado por Hollywood, y la barrera lingüística que no puede sino acrecentarse cuando la membresía de la Unión se amplíe a los países escandinavos y, más tarde, a los antiguos satélites soviéticos.

Pero es una iniciativa interesante y fácil de comprender, de parte de quienes captan la magnitud de la ofensiva cinematográfica y televisiva y aspiran, por lo menos, a caer combatiendo en defensa de valores culturales que estiman amenazados por una tecnología avasallante.

Windhoek, septiembre 94.

LEONARDO FAVIO Y SU CINE

LILIANA SAEZ

Entre el cine comercial -que intentaba recuperar el mercado latinoamericano perdido- y el cine regional -encauzado por Fernando Birri y que formaba en la Escuela de Santa Fe a los mejores documentalistas del país-, destaca, en Argentina, a principios de los sesenta, el cine realizado por una clase media que gusta mirarse y mostrarse, apoyándose en argumentos de escritores contemporáneos de la talla de Beatriz Guido, David Viñas, Marco Denevi y Silvina Bullrich. Su mejor representación es la sólida obra de Leopoldo Torre Nilsson. *El secuestrador* (1958), *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1960), *Un guapo del 900* (1960) y *La mano en la trampa* (1962) son la base de un discurso cinematográfico maduro que sustenta esta afirmación.

Será la influencia de Torre Nilsson la que incidirá en el debut de uno de sus actores favoritos, Leonardo Favio, en el terreno de la dirección cinematográfica. La trayectoria de Favio



Crónica de un niño solo

como actor se había desarrollado entre papeles secundarios, pero sus interpretaciones se destacaban por cierto encasillamiento en un personaje conflictuado y rebelde, con visos ne-

gativos, aunque rescatable por la humanidad que, en algún momento de la historia, afloraba para imprimirle verosimilitud. El conocido actor que compartía elencos con María Vaner, Elsa Daniel, Walter Vidarte, Graciela Borges y Lautaro Murúa, entre otros, sorprendió en 1964 con una obra personal, gracias a la cual lograría el reconocimiento internacional y un sitio en la historia del cine argentino.

Crónica de un niño solo fue filmada durante el tranquilo y democrático gobierno de Arturo Illia -el último que viviría el país hasta 1983. Sorprendió a la crítica que veía en Favio tan sólo a un actor prometedor. El guión, compartido con su hermano, Zuhair Jury, abandona los límites temáticos que deleitaban a aquella clase media narcisista. Quizás porque los orígenes de Favio así lo reclamaban, quizás porque sus vivencias tenían más solidez que el vacío aburrimiento de ese ghetto, lo cierto es que Favio prefirió apoyar su mirada en la infancia anónima de un reformatorio.

Crónica de un niño solo





Crónica de un niño solo

La vida de Polín transcurre entre las cuatro paredes del retén, donde la disciplina domina y los ratos de ocio son interminables horas de aburrimiento. Para remarcarlo, Favio juega con los encuadres y el espacio de tal manera que predomina, tras el lente, la simetría de unos espacios cerrados que no permiten vislumbrar una línea de fuga. El tiempo fílmico comparte su duración con el tiempo diegético en un prolongado silencio. A veces, se oye un silbato, ubicado en la banda sonora como para recordar que el sonido existe. Los escasos diálogos no ilustran mucho acerca de los personajes, sólo rivalidades entre los pupilos del lugar.

La cárcel, donde es encerrado Polín por intentar huir del reformatorio, es un caserío abandonado no sólo de presencia humana, sino de calidez, de vida. Una celda miserable es testigo de la astucia del muchacho. El tiempo fílmico y el diegético coinciden hasta el extremo de convertir esta esce-

na en una de las más exasperantes del film.

Con la huida de Polín Favio le permite al espectador buscar un horizonte en el encuadre. En la villa miseria, la misteriosa muerte de un vecino es pretexto para dejar entrever la precaria seguridad con que cuenta el entorno familiar del niño. La paz y el silencio del paisaje abierto y plano del río -definitivamente opuestos a la paz y el silencio del reformatorio- son rotos por el llanto de un niño, víctima de una violación. La brutalidad de la acción es ahorrada por Favio a través del montaje de planos generales, en los que coloca a los adolescentes victimarios y a la presa, en contrapunto con planos de Polín en un proceso de profunda relajación, seguidos de primeros planos de los rostros de los niños, intercalados con la imagen de un sauce cuyas hojas se mecen tranquilamente en un silencio sepulcral, sugiriendo la violencia implícita del acto escamoteado. La violencia contenida y reprimida

provoca un incómodo malestar en el espectador, que se debate -ante el acto de cobardía de Polín- entre la justificación y la condena.

El carro con el caballo blanco que posee Fabian es el único elemento que sugiere una esperanza para Polín. No en vano Favio ha escogido encuadres realmente poéticos para mostrarlo. En la calle empedrada y mojada por la lluvia reciente, bajo la luz de un farol, está la libertad. Un caballo blanco, un animal que puede llevar a Polín más allá de las fronteras conocidas, se constituye en su única posibilidad de futuro. Paradójicamente, será también su condena.

En *Crónica...* Favio mira con ternura, pero no por ello sin crudeza, las vicisitudes de una infancia predestinada al fracaso. Los límites cerrados en los que se mueve Polín y sus compañeros en el reformatorio -agudizados por la simetría de una arquitectura rígida, muchas veces subrayada por la iluminación- son tan condenatorios como el campo abierto a la orilla del río. La rigidez disciplinaria de los carceleros hace contrapunto con las horas de ocio de los muchachos aburridos. La disciplina y el silencio se convierten en personajes fundamentales de este film. En el campo abierto del río, la plenitud no logra ser tal. La crueldad de los adolescentes no mide autoestimas ni vulnerabilidades. Sin embargo, la mirada cálida con que Favio nos describe a Polín no oculta crudeza al narrar el episodio del río.

Cuando Favio emprendió su segunda película, en 1966, la democracia ya era sólo un recuerdo. El general Juan Carlos Onganía había tomado el poder por la fuerza y durante su gobierno se gestaban los grupos guerrilleros que serían protagonistas en la historia argentina de los próximos años. Sin embargo, Favio prefería na-



rrarnos el cuento de un amor provinciano, cuyo título, **Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...** es una síntesis del guión. En un rincón de Mendoza, Aniceto conoce y se enamora de Francisca. Su relación cambia la geometría de su piccita -en la que hasta entonces pasaba largas horas mateando y compartiendo silencios con su gallo de riña, el Blanquito-. Francisca logra instalar cierto equilibrio y orden en el cuartucho, pero al



Crónica de un niño solo

interponerse Lucía, se irá para siempre con lágrimas en los ojos.

Los ambientes escogidos por Favio son tan provincianos como la historia propuesta: el barrio, el cuarto

de Aniceto, el reñidero, el teatro, el club... La utilización del tiempo y del espacio que ya había hecho en **Crónica...** es pulida hasta el extremo de convertir a su película en una pequeña obra de arte. Temas como el amor y los celos son centrales en **Este es el romance...**, sin embargo se sugieren otros siempre presentes en la filmografía de Favio: la miseria, el fracaso, el hambre, la indiferencia, la incomunicación...

La utilización de picados y de planos generales para mostrarnos la soledad del individuo; la única iluminación del encendido del cigarrillo en la calle desierta, durante la noche, mientras Aniceto camina en espera de Lucía, para transmitirnos su ansiedad; los planos de la riña de gallos, como metáfora directa de los sentimientos de las dos mujeres y el *tilt up* final, cuando vemos que ese pequeño universo mostrado es sólo un apéndice pegado a una gran ciudad, son algunos de

Crónica de un niño solo





Walter Vidarte en *El dependiente*.

los elementos con que Favio se expresa.

Al año siguiente, Favio rueda *El dependiente*, la historia de Fernández, un hombre que desde niño ha trabajado en ferretería de Don Vila y cree tener el derecho a heredarlo para poder cumplir con su sueño más caro, pertenecer al Rotary Club. La rutinaria vida de Fernández se ve entorpecida por la presencia de la señorita

Plasini, una joven que vive con su madre y ambas cuidan las instalaciones de un templo evangelista. Ella ve en Fernández la única posibilidad de huir de su madre, una viuda sumamente posesiva, y del secreto que ambas guardan, un hermano oligofrénico. Los intereses de los novios son diferentes, pero la muerte de Don Vila puede permitir que se cumplan.

Nuevamente Favio vuelve a jugar con la simetría que le imprimió al reformatorio donde Polín pasaba sus días. Las visitas de Fernández a la casa de las Plasini transcurren en la galería de la casa, sentados los novios frente a frente, separados por una mesa, una radio y una tercera silla, donde está ubicada la fotografía del padre muerto, quien posee un sorprendente parecido con Fernández. A la

derecha, vemos una puerta desde donde se proyecta una luz, sutil indicación de la permanente presencia de la madre de la señorita Plasini. Vigilancia que se suspende todas las noches a las once, cuando la señora cruza el patio para dirigirse no sabemos dónde. Hasta que una noche, pasadas las once, aparece la causa de tanto misterio.

Los largos silencios que se instalan durante las comidas de Fernández con Don Vila, así como también en las visitas diarias que recibe la señorita Plasini; los diálogos bruscos y destemplados que intentan mantener madre e hija; la música de la radio interpuesta entre los novios; el aullido de un gato maltratado, son algunos de los elementos que utiliza Favio en la banda sonora para transmitirnos una serie de estados de ánimo, esperanzas y de-



Juan Moreira

Graciela Borges, Nora Cullen y Walter Vidarte en *El dependiente*.



solación. La cámara -que nos muestra el entusiasmo de Fernández ante el descubrimiento de la señorita Plasini en la puerta de la casa, a través de tres planos consecutivos, filmados desde un carro que pasa frente a ella; el regreso a su casa, cada noche, atravesando una calle solitaria, alumbrada por un único farol; la presencia de Fernández niño que le dice a Fernández adulto que está cansado- se convierte en cómplice de Fernández.

Con *El dependiente* Favio cierra una trilogía que puede ser considerada una obra completa, coherente, significativa y madura, a pesar de la constante búsqueda que implica cada uno de estos trabajos. Se trata de un discurso medido, comprometido con una realidad social y, sobre todo, con una concepción pesimista de la vida. Los personajes que desarrolla en cada una



Leonardo Favio rueda Gatica, el mono.

Foto: Juan Carlos Villarreal.

de estas películas son seres alejados de la mano de algún dios, con más miserias que virtudes, pero con una humanidad tan tangible que adquieren una fuerte consistencia.

El uso de película en blanco y negro; la utilización de un espacio medido, simétrico y controlado; el transcurso de un tiempo cinematográfico no convencional; el desarrollo de la acción detenida, demorada, en función del desenlace predestinado hacia el fracaso; la sobriedad de los diálogos

y de la actuación, además de la incorporación de un narrador en off que intenta poner una distancia entre el espectador y la historia, son algunas de las constantes de este primer grupo de películas que permiten ya sostener que estamos frente a un cineasta sensible, al que hay que respetar.

Es en 1967 cuando la vida personal de Leonardo Favio da un vuelco. Su separación de María Vaner y su incursión como cantante para responder a los reclamos que a través de la

canción le hiciera su exmujer, le permitieron encontrar una nueva profesión que le dio mucho más dinero que el cine. Además del aspecto económico, la música le permitió canalizar el fuerte romanticismo que destila toda su obra. El mundo de la canción le abrió las puertas a Favio a una vía que le permitía mayor libertad que la que le daba el cine. Además, a través de la canción dejaba de ser el cineasta que sólo algunos iniciados reconocían en él, para convertirse en ídolo de multi-



Nazareno Cruz y el Lobo.

tudes y poder cantarle más libremente al amor, a la paz y a la vida, sus tres constantes como cantante.

Mientras en el país se iniciaba una guerra, luego del provocativo secuestro del expresidente golpista Aramburu y de su ejecución por parte del grupo guerrillero Montoneros, Leopoldo Torre Nilsson probaba con un cine oficialista que evocaba las figuras ilustres de San Martín (*El Santo de la Espada*) o del héroe gauchesco Martín Fierro y Leonardo Favio se con-

formaba con actuar en películas que promovían sus canciones (*Fuiste mía un verano*, de Eduardo Calcagno).

Durante el gobierno del general Juan Carlos Onganía los grupos guerrilleros se consolidaron, tomando parte en lo que sería la más cruenta lucha armada contemporánea en Argentina. Los Montoneros y el ERP se constituyeron en las fuerzas subversivas que hicieron temblar a los uniformes de Campo de Mayo. Sin embargo, y como afirmara alguna vez

Unamuno -refiriéndose al bando franquista- ganaría la fuerza bruta, la de los militares. Episodio más trágico que el ajusticiamiento de presos políticos en Trelew no recuerda la década argentina de los sesenta. Un títere de los norteamericanos, el general Levingston, reemplazó por algún tiempo a Onganía en el poder. Durante su gobierno el cine sureño entregó una de las obras maestras latinoamericanas, *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Gettino, 1971).



Filmación de *Gatica, el mono*. Foto: Juan Carlos Villarreal.

En 1972 gobierna el general Lanusse. Es el año de **Juan Moreira**, la película que cambiará radicalmente la estética hasta entonces sostenida por Favio. El color se añadirá a sus películas. Hasta aquí Favio había preferido centrarse en el drama individual, en la soledad de los seres desposeídos, ya sea de recursos económicos como afectivos, y en la condena de esos miserables. Pero **Juan Moreira** es un personaje recuperado de la leyenda popular. Un maldito que llena una página roja del gauchaje argentino. Un ser que se vendía al mejor pos-

tor, cuya ideología iba más allá de las diferencias políticas. Su lucha era por la justicia. Y del legajo criminal, Favio logra rescatar a este personaje para volverlo humano. Considerado por algunos un western gauchesco, **Juan Moreira** es algo más que eso. Se trata de volver a revisar la historia oficial. Más allá del tratamiento cuidadoso o no de esta obra, que guarda fuertes diferencias formales con la trilogía anterior, **Juan Moreira** se constituye en el compromiso político de una época en la que el terror sutilmente horadaba a toda una sociedad. Frente a la

complaciente **El Santo de la Espada** de Nilsson, quien para muchos ya había entrado en una etapa de senilidad, **Juan Moreira** se convertía en un fuerte alegato contra la autoridad y contra el oficialismo. La invitación a una revisión histórica planteada de manera tan sutil era provocadoramente atrayente para una capa social que estaba sumamente politizada y que ya había comenzado su proceso de adoctrinamiento. Favio se constituía así en un peronista que podía sugerir, a través de su obra, otra lectura.



Nazareno Cruz y el Lobo

Centrada a finales del siglo pasado, **Juan Moreira** permite una evocación de la historia escrita por mitristas y alsinistas, acercándose a la realidad del peón de campo y a la del indio en estado de profunda miseria. Lejos de la inofensiva figura de otro héroe de la literatura gauchesca, Martín Fierro, Moreira es el centro de un melodrama que cuenta una historia de traiciones con contenido político de gran peso. El color, el maquillaje tosco, la presen-

cia de una muerte que intenta parodiar a la de **El séptimo sello**, de Bergman, y algunos momentos de excesivo melodramatismo, son algunos de los puntos flojos del film. Sin embargo, la contundencia del discurso ideológico deja pasar por alto algunos de esos sinsabores para centrarse en la médula de lo que Favio nos quiere transmitir.

1973 fue el año del regreso de Perón. Para millones de argentinos, el

momento más esperado de sus vidas. Volvía el caudillo, volvía el que para muchos era el verdadero padre de la patria. Los peronistas verían cumplirse el sueño alimentado por una montaña de mensajes que había enviado "el Viejo" en lo que dio por llamarse la Resistencia Peronista. Cantidad de cassettes con discursos, órdenes y planteamientos verdaderamente revolucionarios habían alimentado a una generación que no había conocido sus



gobiernos, pero que estaba sedienta de justicia. Cámpora, presidente por poco tiempo, llevó un gobierno de apertura ideológica, permitiendo la liberación de los presos políticos y abriendo las posibilidades que tanta gente había esperado para poder expresarse y mencionar el nombre de Perón en voz alta. Las universidades abrieron sus cátedras para la revisión histórica y muchas verdades salieron a la luz. Los mejores hombres y mujeres del Justicialismo se ubicaron en las

casas de estudio y por una vez en muchísimo tiempo había tanto entusiasmo y tanta avidez por estudiar. Es el año en que Perón regresará para tomar el gobierno que con tanto celo le ha guardado Cámpora.

Ezeiza. La más amplia gama de sentimientos e ideologías comparte la autopista que lleva hacia el aeropuerto. En uno de los puentes que se elevan sobre ella está instalado el palco que recibirá a tan ilustre y querida personalidad. Hay gente de todas las co-

rrientes que agrupa el peronismo. Paradójicamente se encuentran los muchachos de la Juventud Peronista (rama izquierdista del movimiento) como los del Comando de Organización (rama derechista). En la autopista hay ánimo de fiesta. Se oye por los parlantes la voz de Leonardo Favio que participa con igual entusiasmo. Un provocativo cartel de Montoneros y el brillo que asoma de los trajes de la derecha ortodoxa será la chispa que convertirá ese día en uno de los más tris-



Gatica, el mono.

tes y lamentables de la historia argentina. Los disparos y el terror provocaron huidas desesperadas. Sólo una voz, temblando, trataba de devolver la calma a quienes intervenían en esta pesadilla.

Para quienes estuvimos presentes, el recuerdo de esa voz -la de Favio- permite alejar cuantas versiones intentaron desprestigiarlo, tratando de incorporarlo al bando más fascista del encuentro. Esta anécdota no es gratuita. Permite devolver justicia

a quien ha logrado, con el paso de los años, ser nada más que un sobreviviente en una sociedad que se ha hecho tanto daño. Y la coherencia de su obra sirve de respaldo a esta afirmación. Porque Favio puede llegar a ser, por momentos, un cineasta ingenuo. Para algunos, hay un retroceso desde su trilogía inicial hasta *Gatica*. Lo cierto es que, a pesar de guardar su primera obra una diferencia casi extrema con la última, hay algo que Favio no se ha permitido olvidar. Se trata del compro-

miso social. Su cine guarda un profundo respeto por el ser humano, por el humilde, por el desposeído, por el que se siente solo, por el desgraciado, por el infeliz, por quien quiere llegar alto y no tiene con qué.

La llegada al gobierno de Juan Domingo Perón le abrió al cine argentino una posibilidad que había perdido, la de poder expresarse libremente. Es la época en que Vallejo filma *El camino hacia la muerte del viejo Reales*; Wulicher *Quebracho*; Renán *La tre-*



Leonardo Favio.

gua; Olivera La Patagonia rebelde y Torre Nilsson se recupera con **Boquitas pintadas**. 1974 es el año de **Nazareno Cruz y el lobo**. Plena época de amor, paz y muchas flores. Favio deja aflorar en esta hermosa leyenda todos los sentimientos positivos de su personalidad. El famoso mito que afirma que el séptimo hijo varón se convierte en lobizón, durante las noches de luna llena, se convierte en una bella parábola del triunfo del bien sobre el mal.

El color, los picados y contrapicados, la soltura de una cámara que gira

al son de la música, así como los primerísimos planos de dos bocas que se besan, son parte de la estética que utiliza Favio para narrarnos una leyenda en la que toma partido por el saber popular y por la simplicidad de los sentimientos. Esta es la primera película de Favio que guarda un parentesco sumamente estrecho con la letra y la intención de sus canciones. Será en **Nazareno...** y en **Soñar soñar**, donde no se reconozcan casi las fronteras entre su cine y su música.

En 1976, cuando cae el gobierno de María Estela de Perón -quien ha-

bía reemplazado a su esposo luego de su muerte en 1974, y a quien le faltaban escasos meses para llamar a elecciones-, se instala en el poder el general José Rafael Videla, dictador responsable del proceso más vergonzoso y lamentable que haya vivido Argentina. Ese mismo año, Favio estrena **Soñar soñar**. A pesar de continuar con la línea trazada en su obra anterior, ésta es quizás la película que no resista un análisis. El sueño de un joven provinciano que quiere triunfar en la capital es el tema central del film, donde no dejan de estar presentes tó-



Gatica, el mono.

picos como la amistad defraudada, la confianza, la autoestima, el sueño...

El camino del exilio tienta a Favio ante la persecución política. No se le perdona haber estado presente en Ezeiza. Varios intentos de regreso y nuevos exilios lo arrojan nuevamente en la Argentina, en 1989, donde comenzará a realizar su propio sueño, llevar a la pantalla la vida de Gatica.

Gatica, el mono es la historia del joven que, llegado del interior a Bue-

nos Aires, conquista una situación social acomodada por medio del pugilismo sangriento. Su record de batallas victoriosas es sorprendente, lo que le permite haberse elevado a la categoría de leyenda popular, uno de los mitos que la Argentina peronista veía surgir de los suburbios arrabaleros para alcanzar la gloria. Reconocemos, en la imagen grotesca de los seres de Gatica, la definición que hiciera Julio

Cortázar de los monstruos en "Las puertas del cielo":

"Asoman con las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros de uno o de a dos, las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa (...) A ellos les da ahora por el pelo suelto y alto en el



Gatica, el mono.

medio, jopos enormes y amaricados sin nada que ver con la cara brutal más abajo, el gesto de agresión disponible y esperando su hora, los torsos eficaces sobre finas cinturas. Se reconocen y se admiran en silencio sin darlo a entender, es su baile y su encuentro, la noche de color (Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan)".

El hilo narrativo está sustentado en la amistad de Gatica y el Ruso. Personajes que permanecen inalterables (con sus miserias y sus afectos) a lo largo del film. Viejas y constantes rencillas, reclamos, cariño... permiten mantenerlos conectados, relacionados y aunados. La gloria no llega gracias al entrenamiento riguroso y metódico, sino -pareciera- gracias a la fuerza bruta ejercida por unos puños férreos. Su decadencia, su miserable vida íntima

y la imposibilidad de encontrar un equilibrio en una vida estable y familiar lo llevan al derrumbe.

Construida sobre la base de una iconografía peronista -donde Evita es aureolada como una santa en su lecho de muerte, donde se confunden los pendones peronistas de una manifestación política con las banderas que aúpan al boxeador, además de las imágenes de archivo que muestran la apoteósica manifestación del 17 de

octubre de 1945, en favor del entonces coronel Perón- **Gatica** parece ser la película más sincera de Favio, quien se nos vuelve a presentar como un sobreviviente. Sobreviviente de una generación que alguna vez creyó en algo. Sobreviviente de un cine que coqueteó con cuanto gobierno se instalara. Sobreviviente de cuantas pesadillas se atravesaron. Sobreviviente en su lucha. Sobreviviente en su sueño y en su ingenio modo de pensar.

Crónica de un niño solo. (Argentina, 1964). *Dirección:* Leonardo Favio. *Guión:* Zuhair Jury y Leonardo Favio. *Dirección de Fotografía:* Ignacio Souto. *Montaje:* Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldo. *Música:* Domenico Cimarosa y Benedetto Marcello. *Sonido:* Federico Zapata y Walter Ferazza. *Intérpretes:* Diego Puente, María Vaner, Elcira Olivera Garcés, María Luisa Robledo, Tino Pascalli, Oscar Espíndola, Victoriano Moreira, Beto Gianola, Leonardo Favio. *Producción:* Luis De Stéfano. *Producción ejecutiva:* Isidro Miguel. *Duración:* 1 h. 30.

Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más. (Argentina, 1965-1966). *Dirección:* Leonardo Favio. *Guión:* Carlos Flores y Leonardo Favio, basado en el cuento *El cenizo* de Zuhair Jury. *Dirección de Fotografía:* Juan José Stagnaro. *Montaje:* Antonio Ripoll. *Música:* Segundo Movimiento Largo, del concierto en do mayor para piccolo, cuerdas y cimbalo, opus 44 número 11, de Antonio Vivaldi, "Qué felicidad" (cumbia) por los Wawanco. *Sonido:* Anibal Livenson. *Intérpretes:* Federico Luppi, Elsa Daniel, María Vaner, Edgardo Suárez, Cacho Mendoza, Eduardo Vargas, Ernesto Cutrera, Walter Sánchez, Joly Bergali, Lorenzo de Luca y voz de Rafael Chumbita. *Producción:* Walter Achugar y Armando Bresky. *Duración:* 1 h. 15 min.

El dependiente. (Argentina, 1967-1968). *Dirección:* Leonardo Favio. *Guión:* Zuhair Jury y Leonardo Favio, basado en el cuento homónimo de Zuhair Jury. *Dirección de Fotografía:* Anibal di Salvo. *Montaje:* Antonio Ripoll. *Música:* Vico Verti. Incluye música de J.S.Bach, Francisco Canaro y Juan de Dios Filiberto. *Sonido:* José Feijóo. *Intérpretes:* Walter Vidarte, Graciela Borges, Fernando Iglesias, Nora Cullen, Martín Andrade, José E. Felicetti, Linda Peretz, voces de Leonardo Favio y Edgardo Suárez. *Producción:*



Leonardo Favio.



Leonardo Favio y Carlos Monzón.

cción: Leopoldo Torre Nilsson para Notucan S.C.A. *Duración:* 1 h. 27 min.

Juan Moreira. (Argentina, 1972). *Dirección:* Leonardo Favio. *Guión:* Zuhair Jury y Leonardo Favio. *Dirección de Fotografía:* Juan Carlos Desanzo. *Montaje:* Antonio Ripoll. *Música:* Pocho Leyes y Luis María Serra. *Intérpretes:* Rodolfo Bebán, Edgardo Suárez, Elena Tritek, Alba Mujica, Carlos Muñoz, Eduardo Rudy, Jorge Villalba, Héctor Ugazzio, Osvaldo de la Vega, Pablo Herrera, Pablo Curmo, Pete Martín, Augusto Krestschmar, Rolando Franchi, Elcira Olivera Garcés. *Producción:* Alberto Hurovich, Tito Hurovich y Leonardo Favio para Producciones Cinematográficas Centauro. *Productor:* Alberto Tarantini. *Duración:* 1 h. 45 min.

Nazareno Cruz y el Lobo. (Argentina, 1974-1975). *Dirección:* Leonardo Favio. *Guión:* Zuhair Jury y Leonardo Favio (versión libre de la famosa radionovela homónima de Juan Carlos Chiappe). *Dirección de Fotografía:* Juan José Stagnaro. *Montaje:* Antonio Ripoll. *Música:* Juan José García Caffi con Jorge Vandiam, incluye "Rigoletto" de Giuseppe Verdi y "Soleado" de Tacar. *Sonido:* Nerio Barberis. *Intérpretes:* Juan José Camero, Marina Magalí, Lautaro Murúa, Nora Cullen, Elcira Olivera Garcés, Saúl Jarlip, Juanita Lara, Yolanda Mayorani, Marcelo Marcotte, Josefina Faustin, Alfredo Alcón. *Producción:* Choila Producciones Cinematográficas.

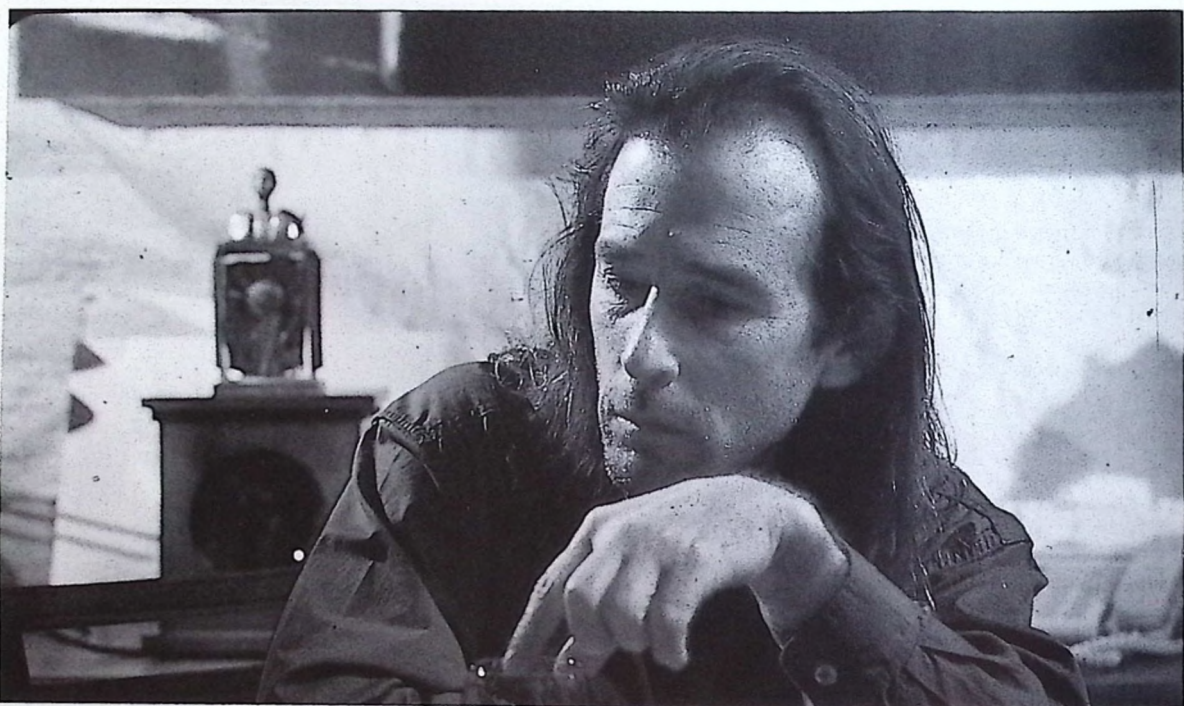
Soñar, soñar. (Argentina, 1975-1976). *Dirección:* Leonardo Favio. *Guión:* Zuhair Jury y Leonardo Favio. *Dirección de Fotografía:* Rogelio Chomnalez. *Montaje:* Antonio Ripoll. *Música:* Pocho Leyes. *Sonido:* Mario Antognini. *Intérpretes:* Carlos Monzón, Gianfranco Pagliaro, Nora Cullen, Oscar Carmelo Milazzi, Ramón Pintos, Juan Alighieri, Pancho Jiménez. *Producción:* Choila Producciones Cinematográficas. *Duración:* 1 h. 25 min.

Gatica, el mono. (Argentina, 1993). *Dirección:* Leonardo Favio. *Guión:* Zuhair Jury y Leonardo Favio. *Dirección de Fotografía:* Alberto Basail. *Montaje:* Darío Tedesco. *Música:* Ivan Wyszogrod. *Sonido:* Miguel Babuini. *Intérpretes:* Edgardo Nieva, Juan Costa, Cristina Child, Horacio Talcher, María Eva Gatica, Virginia Innocenti. *Producción:* Alberto Parilla.

DETRAS DE LAS
CAMARAS DE

KARIBE KON~tEmPō

CONVERSACIÓN CON DIEGO RÍSQUEZ



Diego Rísquez en *Karibe Kon tempo*.

AMBRETTA MARROSU

Ambretta Marrosu: *Acerca de tu nueva película, Karibe kon tempo, hablemos primero del proceso de gestación.*

Diego Rísquez: Fue un proceso muy largo. Con todas las películas es un proceso muy largo. La idea original era la historia de dos amigos que viajaban a Nueva York y París. Después de haberla escrito, no me gustó. Empecé a analizar lo que yo había hecho a lo largo del tiempo, lo que era mi evolución como cineasta y pensé que quizás la película más interesante que había hecho era la película de Reverón, por haber logrado esa luz del período blanco en cine, cosa bastante difícil, hecha con unos medios rudimentarios, en S8. Al mismo tiempo me

dí cuenta de que una biografía de Reverón iba a pecar de una cosa que era moralizar sobre un artista. Reverón para mí es un genio, y el genio es genio, sea homosexual, sea loco, sea esquizofrénico o cualquier otra cosa. Para mí Reverón es el pionero, dentro de la cultura venezolana, es el tipo que se distancia... y el primero realmente que decide que el arte y la vida son una misma cosa. Por otro lado, había llegado a la conclusión de que yo mismo estaba en una calle ciega. Yo tengo ya veinte años metido en esto. Y doce años haciendo largometrajes. Sentía que los cortometrajes me llevaron a hacer unos largos como *Bolívar*, como *Orinoko*, como *Amérika*, pero que ya no había mucha búsque-



Karibe kon tempo.



Diego Rísquez es Santiago, el pintor en Karibe kon tempo.

da. Necesitaba experimentar vías alternativas, y el diálogo en sí se convierte en una especie de reto a mi propia propuesta. Me daba cuenta también de que mis películas funcionaban dentro de un tipo de circuito extremadamente elitescos, de que eran totalmente venezolanas desde el punto de vista de lo que tratan de desarrollar, y de que mi búsqueda era sobre todo la de crear un lenguaje particular, fuera de los cánones de otras cinematografías del mundo. Revisé mi idea dentro de todo este proceso. Yo soy muy malo escribiendo, mi habilidad es visual. Entonces hablé con un señor que se llama Sergio Dahbar, y empezamos a discutir todas las tardes hasta que apareció un guión, que fue rechazado en



Karibe kon tempo de Diego Rísquez.

Foncine. Nada nuevo, porque todas mis películas habían sido rechazadas. Entonces, era volver a la incertidumbre, otra vez al mismo cuentico, qué fastidio, estoy obstinado de eso... Pero sigo, hablo con Leonardo Henríquez y con Juan Astorga y ellos reescribieron el guión y aportaron otras ideas. Cuando me lo entregaron, yo no estaba satisfecho, pero como el término de Foncine era el lunes siguiente, lo metí así. Afortunadamente, fue aprobado. Como a mí no me gustaba del todo el primer guión, y tampoco me gustaba del todo el segundo, y lo que tenía era un guión a cuatro manos, agarré lo mejor del primero, lo mejor del segun-

do y agregué terceras cosas. Entre estas terceras cosas, siento que están unos personajes que son como mis fantasmas: Walter Raleigh, Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Ulises, todos estos personajes que son parte de mi cinematografía anterior. Era como si yo no me pudiera desprender de eso. Te lo juro, te lo digo con toda honestidad, era tal la presión que no podía desligarme. Pero entonces -me decía- el pintor tiene que desdoblarse y cuando lo haga jurará que él es Bolívar y ella es Manuelita... Bueno, seguí dándole vueltas y fui involucrando todo eso en el guión. También había textos que no les gustaron a los acto-

res, que no me gustaron a mí como actor tampoco, y esos textos se fueron trabajando. Así el guión se fue resolviendo, con la angustia mía de que a lo mejor esa plata se acababa y había que arrancar lo antes posible porque uno no sabía... Creo que en un mes y medio arranqué la película y la rodé en cinco semanas. Ahora, yo tengo una cuestión interior, una especie de ansiedad, que no me permite estar, como otros que a lo mejor se pasan ocho meses con la película, reflexionando y reflexionando, sino que tengo que materializar mis cosas. Desde la primera idea a la realidad, que fue la aprobación del guión en Fonci-



Walter Raleigh entre crotos.



ne, pasaron tres años y medio. Y desde entonces, son seis meses y la película está lista.

- **Karibe kon tempo** tiene mucho de autobiográfico. Elementos como las locaciones, el casting, ¿no se han confundido un poco con un modo de vida, unas posesiones personales tuyas? ¿O te pusiste a pensar dónde, con quién y cómo hacer la película, de acuerdo con las costumbres de la producción cinematográfica?

- Entre las pocas personas que han visto la película, la que me dice eso por primera vez eres tú. Mira, yo tengo más de 25 años yendo a esa zona. Yo tengo una obsesión con Re-



Carlos Castillo interpreta a Reverón.

verón desde hace 20 años. Un día iba por esa carretera, había tenido la suerte de venderle **América** a los japoneses, y conseguí ese terreno, que era el sueño de mi vida tener un terreno en ese lugar. Me costó un poco, y me dije: voy a hacer una casa de piedra, palo y palma, que de alguna forma recuerde, a la gente que entiende algo, que eso es Reverón. Empiezo a construir, pero, te digo, yo mismo buscando las piedras, buscando los palos, buscando lo otro, llevando una bolsita, llevando una matica, llevando dos maticas otro fin de semana, o sea una obsesión. Da la casualidad que un día me compro veinte cocos, estoy por el pueblo, y el señor que me iba a plantar los cocos no aparece. Y consigo

este viejito: ¿Usted me ayuda a sembrar los cocos? Como no, con mucho gusto. El señor se llama Juan Irene González. Se vino conmigo y se quedó cuidándome la churuata. Conversando conmigo, empieza a nutrirme de una cantidad de cosas que me parecen a mí muy hermosas porque es la tierra, es la cosa más primitiva y más primaria y más hermosa. Un conjunto de valores que se han perdido en Venezuela. El tiene una actitud ante la vida, tiene ciertas cosas, y yo lo introduje en el guión. Y el único actor que se llama como en el guión, es él. Entonces, la vida diaria empieza a enriquecer el producto cinematográfico. Por ejemplo, Oscar Molinari era el que nos daba clases de cine a la genera-

ción de Carlos Oteyza, Azpúrua, yo, todos. Habla muy bien francés e inglés y ha tenido una vida muy internacional, así que era el más idóneo para el personaje de Alfredo, el mercante de arte. Y para mí es el mejor actor. La novia del pintor es mi novia. Entonces es evidente que hay una cuestión muy autobiográfica ligada al proyecto. Y al mismo tiempo hay un homenaje a Reverón, pero hay Centeno Vallenilla también, y hay Maja Vestida y la Maja Desnuda, hay una cantidad de referencias al arte desde un punto de vista pictórico. En cuanto a Jorge Pizzani, es muy amigo mío, ha participado en otras de mis películas. Evidentemente es una película cuyo título original era **Kontemporánea**, en este final de

Karibe kon tempo.





Karibe kon tempo de Diego Risquez

siglo, pintar con pinceles y caballete era una contradicción a esa contemporaneidad. Aquí iba más el pintor gestual, emocional, que un pintor de miniaturas o de acuarela. En eso está la parte de Jorge Pizzani: me pintó los cuadros, y hay muchas de sus actitudes en la forma de pintar de mi personaje.

- ¿Cómo incidió la concepción de esta película, en comparación con las anteriores, en la cuestión financiera? La adopción del diálogo, por ejemplo, y nada menos que un viaje al exterior...

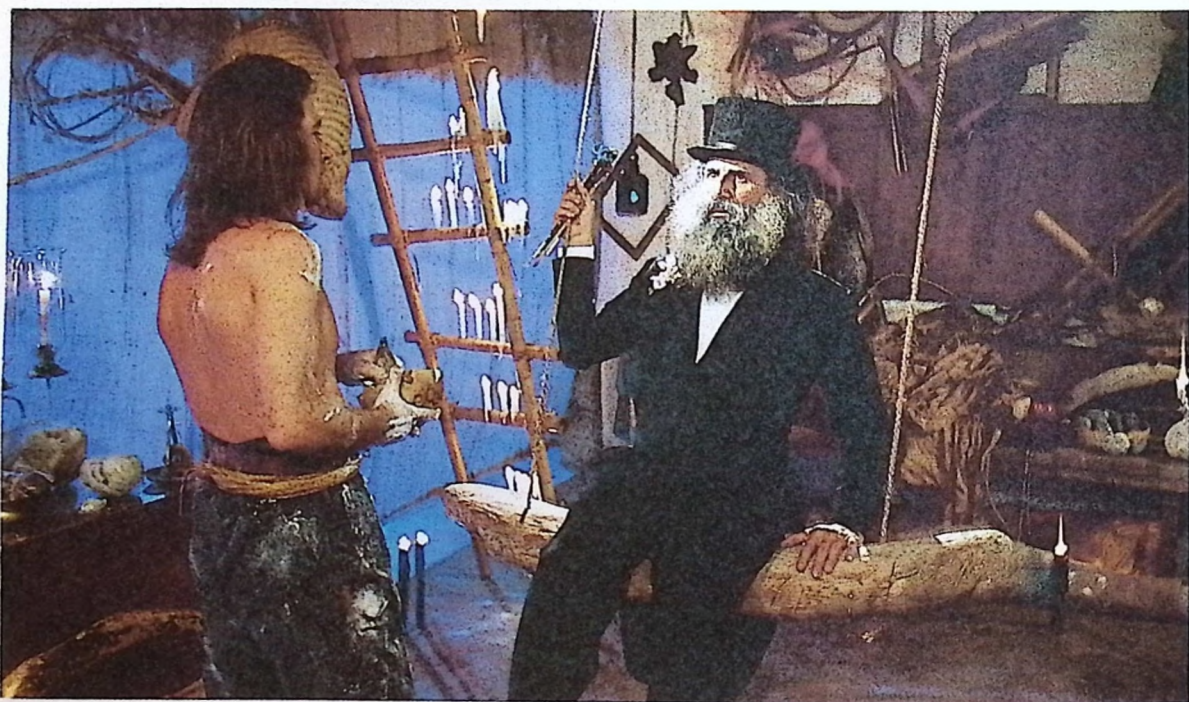
- Yo hacía mis películas mudas y las editaba mudas. En este caso, las cosas varían cien por ciento. A causa de la locación, tuve muchos problemas, mucho ruido, de repente filtra-

ciones de aire, de cosas, entonces hubo que doblar la película. Después, yo mandaba las anteriores a cualquier festival y no necesitaban subtítulos, ahora imagínate el paquete en que me he metido: la película necesita subtítulos en español para que le entiendan la parte que está en inglés, subtítulos en inglés o en francés para que le entiendan la parte en español... Ahora todo requiere mucha más energía en el proceso de postproducción. Elementos de la realidad que no jugaban en mis anteriores películas -un carro, una puerta que se cierra, un avión, un mesonero, una calle- hubo que reconstruirlos en un estudio. Como tuvo este carácter industrial, digamos, de una película hecha en los términos conven-

cionales, me introduzco por primera vez en mi vida a hacer doblaje y a lo que es la banda sonora.

- Entonces ésta es tu película más cara, entre otras cosas.

- Por supuesto, sin duda alguna. También porque hubo más personal, y ciertas condiciones de locación. En Todasana, tuve que alquilar el hotel de Baena, el hotelito de Silvio, dos casas... Yo antes trabajaba con un grupo mínimo de gente, con una gran solidaridad de amigos, que me permitían hacer películas a unos costos bajos. Hacía películas que parecían muy caras en pantalla, pero a la hora de realizarlas eran relativamente económicas. También, la moneda ha variado y los costos de producción han aumen-



Carlos Castillo y Diego Rísquez en *Karibe kon tempo*.

tado enormemente. Si tu quieres, yo que he sido la primera persona reacia a ese tipo de cosas, me metí en un engranaje industrial. En Venezuela hablamos de cine industrial y yo creo que realmente estamos en una etapa preindustrial. Un país donde de milagro se hacen tres, cuatro películas al año, y pasa un año y hacen una, no puedes hablar de una industria. Eso me parece una pretensión. O sea, estamos empezando a hacer cine y tratamos de hacerlo lo mejor posible, y tenemos defectos desde el punto de vista técnico para competir, digamos, en los grandes mercados internacionales. Cuando yo veo la primera toma de *The Piano* digo, ¿ese dolly cuánto

medirá, cien metros?... ¿Cuántos dolly puedo tener yo? Tengo el de Cinesa, con cinco metros, entonces agarro el de Cinemakit que debe tener cuatro más, y el de Scheuren que tendrá cinco, pero me faltan como veinte dollyes para hacer una toma de ese nivel. Entonces tú te das cuenta de que nuestras fallas son claras...

- Nuestras limitaciones...

- Es verdad. son limitaciones, no son fallas. Entonces, vas a filmar a Nueva York. Yo me voy con Andrés Agustí, director de fotografía, y el camarógrafo. Desde el punto de vista técnico, tampoco es que me puedo llevar otro y otro y otro. Afortunadamente existía el recurso del video, como

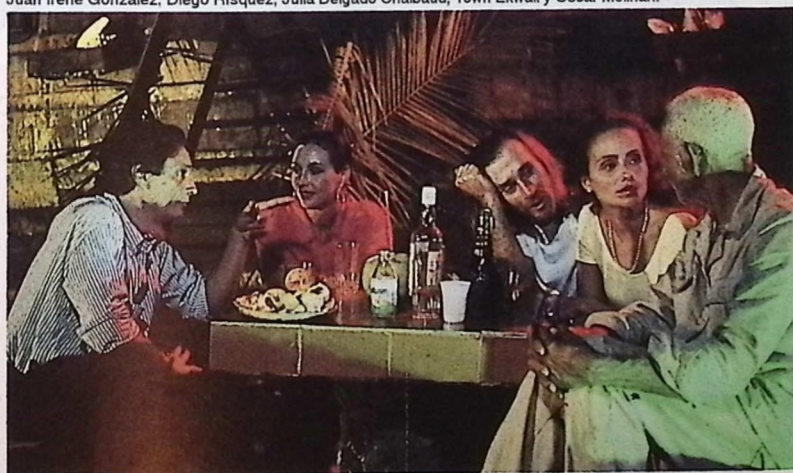
alternativa... Yo estoy muy contento de haber incorporado, en la narración de mi película, tanto el diálogo como el video, como elemento paralelo.

- *Me pareció afortunada esa combinación, porque el video está insertado en la diégesis. Está dentro de la historia, es un artificio al descubierto. Entonces, fueron los actores, dos técnicos...*

- ... y Nueva York. Y tres días de rodaje. Nos despertábamos a las 6 de la mañana, filmábamos aquí y allá, y lo demás lo hice aquí. Nueva York tiene unas permisologías que son insostenibles, pero de todos modos yo veía la película con una Nueva York de postales. Tenía que ser una visión



Juan Irene González, Diego Rísquez, Julia Delgado Chabaud, Town Ekwall y Oscar Molinari.



ingenua, la de Juan Irene. El protagonista ya vivió en todos esos lugares, ya los conoce.

- *Está claro. Y para cerrar con el aspecto de la producción, ¿la película salió con el presupuesto previsto?*

- Si. Finalizada la película, quedo con una pequeña deuda con Bolívar Films, que ya la hablé con ellos. Con el próximo pago de Foncine, le pago a todo el personal: a algunos ya les he pagado totalmente, a los más íntimos -unas diez personas- les debo todavía un 10%.

- *Y ¿el total del costo de la película cuál fue? Para ponernos un poco al día: estamos en abril de 1994.*

- Mira, la película cuesta 35 millones de bolívares. Ese es el costo real de una película en Venezuela ahora (probablemente con el cambio de Bs. 118 x US\$). Foncine te da 21, tú tienes que conseguir los 14 faltantes. Evidentemente que yo había gastado ya una fortuna en escenografía, antes de que la película estuviera lista. Y soy copartícipe de la película en varias funciones, que son: director, actor, coguionista, codirector de arte, gran parte de la escenografía hecha. Yo no percibí los pagos correspondientes, pero están ahí.



Diego Risquez y Julia Delgado Chalbaud en *Karibe kon tempo*.



- *¿Qué previsiones de promoción y qué expectativas tienes, en una situación como la nuestra, donde en multitud de casos el cineasta queda agotado después de la realización, no cuenta con aparatos especializados, y la película pasa casi desapercibida? ¿Cómo te enfrentas tú a eso?*

- Yo pienso que esta película, en relación con mis otros tres largometrajes, es más accesible y a más gente. No quiero decir que sea una película comercial, sino que puede tener un poco más de difusión simplemente porque tiene el diálogo, y eso ayuda a un espectador convencional a seguir la historia un poquito más fácil. Entonces, necesito dos meses para promocionarla. En este momento estoy exhausto, como dices tú, y como están

todos los directores cuando terminan una película: arruinados, con deudas, con su energía destruida por haberla gastado, porque en Venezuela un director es productor y tantas cosas que ya no se sabe realmente cuáles son las funciones de un director de una película venezolana... Bueno, hasta ahora el público convencional mío es un público más sensible a un cierto tipo de cine. Pero ahora ves que películas como *The Piano*, que hace cuatro años hubiera podido ser fastidiosísima para la gran mayoría de la gente, están en cartelera no sé cuanto tiempo, y pareciera que el gusto del espectador venezolano ha variado, o la táctica de promoción ha sido mejor. Por otro lado, tenemos que estar claros como cineastas que sin el apoyo de

los medios de comunicación de masas, y cuando digo de masas digo específicamente televisión, no existimos en el panorama del público venezolano. Nosotros podemos tener crítica en las páginas culturales. Pero lamentablemente los medios de comunicación impresos mueven a muy poca gente. Esta película mía no tiene ningún actor de televisión, no tiene los esquemas -es decir que tú agarras y metes a Jean Carlos Simancas, y al otro, y tienes más chance con Venevisión, o con el Canal 2, o el que te corresponde- pero creo que si no hago el intento de venderla a la televisión a cambio de promoción, va a ser muy difícil que exista.

Town Ekwál. Julia Delgado Chalbaud y Diego Rísquez.





Karibe kon tempo de Diego Rísquez.

- Entonces, esto es lo que tú tienes previsto.

- Bueno, hasta ahora he tratado de venderla a cualquier canal de éstos, y la han rechazado. No están interesados. No les llama la atención. Quizás ahorita, con esta programación de 24 horas diarias, se pueda lograr algo. Por lo menos mi intención es lograr una combinación para obtener un apoyo promocional de televisión, que quizás no sea el apoyo que tuvieron Macu o Roraima, pero que sea algo. Una película como *Disparen a matar*, tú te imaginas que de por sí va a tener más éxito porque tiene ingredientes que le gustan a nuestro público. Y lo tuvo. Pero *Roraima*, que no es comercial en los términos de lo que creemos

que le gusta al público venezolano, con una excelente promoción se defendió bastante bien en los cines. Lograr lo que logró es un acierto, desde el punto de vista del mercadeo. Mientras tanto, *Golpes a mi puerta* de Saderman es muy buena película, pero lamentablemente el público no la vio. Y ¿por qué no la vio? No sabía que existía. Pero ¿por qué no sabía que existía? Porque no tenemos una suficiente presencia. Y el público venezolano no es cinematográfico, es televisivo.

- Ya. Pero volvamos propiamente a *Karibe kon tempo*. Aquí hay similitudes con tus películas anteriores, y hay muchos cambios, de los cuales en parte ya hablaste. Se juega con varias alternativas, a nivel de la banda

sonora y a nivel de puesta en escena, de composición y de movimiento, de corporeidad y de interioridad de los personajes. Por ejemplo, en tu concepción pictórica y coreográfica anterior, los personajes son...

- Como ausentes...

- ... corpóreos pero externos. Aquí, entra en juego una intimidad, se percibe la interioridad del pintor, de la mujer, de Juan Irene. Es decir, se manejan conquistas ya tradicionales de la expresión cinematográfica. Si es verdad que vuelves a situaciones coreográficas, hay también una narración analógica, los personajes hacen cosas...



Karibe kon tempo de Diego Risquez.

- ¿No están estáticos, dices tú?

- O por lo menos sus acciones no están sintetizadas en una coreografía, sino que tú estás propiamente caminando por Nueva York, y propiamente encuentras a Juan Irene y te lo llevas, las cosas ocurren en analogía con la realidad. En tu cine anterior no hay eso, hay como un ballet, digamos.

- Totalmente.

- Entonces, hay muchos cambios. Tú conservas una visión y una interpretación dadas, sigues siendo el mismo autor e inclusive esta identidad se va reforzando hacia el final, pero hay una puesta en escena, una dirección de actores, una concepción narrativa, distintas. Incluso los "fantasmas", como tú los quieres llamar, no se per-

ciben como una licencia del narrador, sino como una vivencia del personaje. O por lo menos es lo que se siente así de entrada.

- ¿Sabes por qué te sucede eso? -creo yo, intuición mía-. Porque hablan. La palabra tiene una connotación tan fuerte, que tú al hablar eliminas la libertad de interpretación.

- Pero claro, el cine te maneja y te sitúa, tradicionalmente. Pero dime cómo estás asumiendo todos estos cambios, de personajes, de estilo... ¿Sientes que es una transición, o que es un nuevo camino que quisieras continuar o desarrollar?

- Yo sentía que hacer otra película como **América**, **Orinoko** o **Bolívar**, para mí no era ningún reto. Ya sabía

que eso lo podía hacer. Hoy en día estoy muy contento de haber incorporado el diálogo, de haber incorporado el video. Que más gente pueda entender un mensaje, me gusta, es algo totalmente nuevo. Tenía el temor que lo que yo quería decir, a nivel de palabras, no se iba a entender. Y por las pocas experiencias que he tenido, ahora creo que la historia si se entiende, pasa. Cuando tú hablas, en una película, el espectador está esperando algo convencionalmente más dramático, que la gente lllore, que ría... Claro, yo no le doy eso, pero independientemente de que no le dé el estereotipo al cual está acostumbrado, se trata de una parte de eso. Y para mí es una transición, pero no sé en qué di-



rección realmente voy, en este momento.

- Fíjate, en el pasado has utilizado también personajes, pero no lo has hecho dentro de un concepto narrativo que individualizara. El concepto de fresco -de abstracción y de participación de los seres humanos en una abstracción- que es un poco lo que uno percibía en las otras películas, aquí deja de ser. Uno llega a la generalización siempre, pero por el camino inverso, siguiendo una aventura individual. Y cuando tú vuelves con tus alegorías, uno no las percibe de la misma manera que en tus películas anteriores. Me parece que esto te va a llevar, o te está llevando, o ya en *Karibe* te lleva, a un enfoque que parte de lo

particular, cuando tú siempre habías partido de lo general, eventualmente con toques hacia lo particular.

- Correcto.

- Entonces, hay una inversión del planteamiento. Me gustaría saber si tú has estado consciente de ello y hasta qué punto lo asumes, en qué sentido lo asumes.

- Indudablemente *Karibe* me da la sensación de una primera película en una dirección. Adónde apunta la flecha, realmente no sabría decir, ni sabría decir cómo va a ser mi próxima película. Tengo que cumplir esta etapa. Siento que en adelante lo anterior no va a tener que ver, pero en ésta sí tiene mucho que ver. Ahora, creo que hay una evolución que es enriquece-

dora, y que apunta en una dirección que para mí todavía es sorprendente. Pero que sea percibida relativamente como yo quiero es algo que está en mis dudas, porque cada espectador es un mundo y cada cabeza es un mundo. Mi intención era que Santiago, el pintor, dentro de su locura, de repente sentía que era Bolívar, de repente Miranda o Raleigh, y ella Manuelita o Catalina de Rusia. Que fuera el mundo privado de esa pareja que fantaseaba con tales y tales personajes. Mi intención era que Juan Irene representara la tierra, los elementos más nobles de la tierra, que fuera una especie del Don Juan de Castaneda, pero al mismo tiempo robado de una novela costumbrista de Rómulo Gallegos,



con el conuco, con el platano, con el machete, con ese universo. Después, que este pintor no fuera ningún pintor *naïf* ni mucho menos, sino un individuo que después de haber vivido en varios lugares del mundo escoge la soledad como fruto y como enriquecimiento de su labor creativa. Que necesita en ese momento aislarse de un mundo para poder crear una obra propia y desarrollarse él mismo, es decir en su vida interior y en su trabajo específicamente. Yo creo que eso se da. Creo que hay una relación entre Juan Irene y Santiago, una unidad entre ambos. O sea, a uno le pasa algo, y el otro de alguna forma reacciona. Eso estaba más o menos en mis intenciones. Y que Juan Irene le en-

seña a la gringa el mundo mítico americano, y ella a su vez se siente en deuda con él y le enseña el mundo consumista norteamericano de postales. Por ahí va la cosa, pero al mismo tiempo está la idea de seguir tratando de hacer un lenguaje particular, de seguir investigando a través del lenguaje. Yo creo que el problema en Venezuela -y ha sido mi enfrentamiento con mucha gente del cine desde hace quince años- es que se crea que hacer una película de mensaje social es suficiente para romper una infraestructura que es mucho más poderosa, que son los convencionalismos de la cinematografía importada. Para mí, se hace un cine comercial de segunda categoría, desde el punto de vista téc-

nico, dramático, porque se cree que el contenido de ese mensaje es suficiente, y yo creo que la forma de contar el cuento también influye en esa rebeldía, que hay una especie de balanza de contenido y de forma expresiva. Y creo que en Venezuela se ha utilizado más el contar la historia y no el cómo se cuenta esa historia. A mí me ha interesado más ver cómo hago yo para dar una idea tratando de no caer en ciertos convencionalismos de un cine más normal, diríamos.

- *En esta película hay transgresiones del esquema dominante. Hay una pareja y aparece fugazmente otra mujer, aparece firmemente una segunda mujer, y no se crea ninguno de los conflictos que tradicionalmente se espe-*

ran. O, por ejemplo, yo tuve un momento de terror con lo de Nueva York y el planteamiento de la enfermedad de Juan Irene. Dios mío, la tragedia: sacamos a Juan Irene del terruño, y se muere. Pero no. Me parece que desde la historia misma, "realista" en el sentido de que trata de una gente determinada, se excluyen ciertos ingredientes dramáticos que absolutamente utiliza todo el mundo, digamos el 90%.

- Cuando yo pongo por ejemplo a Miranda y digo que las garantías están suspendidas, artículo 1, artículo 2, artículo 3, mi intención es ésta: tú estás viendo una película, y de repente se acabó, golpe de estado, o sea te saca de la película. Esa es mi intención, yo no sé si lo logro o no. Pero te habla de un país en una situación donde en los últimos dos años han habido tres golpes de estado, nos han dicho que las garantías están suspendidas, hemos visto aviones volando con bombas. Ahora, no sé si la gente entiende esa transgresión o no. Y quería enganar al espectador en ciertas cosas. Quería que la gringa y Claudia se sintieran por un momento como unas lesbianas: cuando empiezan a maquillarse, ahí hay una cosa como de pubis, cuando una le aparta el pelo a la otra. Es decir, que uno vaya fantaseándose una vaina morbosa, y aparece Santiago atrás y van a tener una vaina los tres. Y no sucede. Era un poco lo mismo que quería con Juan Irene. Ah, Juan Irene está enfermo. Ah, ¿se muere? No, me parece una muerte mucho más hermosa esa muerte alegórica de la virgen: "Juan Irene lleva mucho tiempo en este mundo..." Entonces tú te remites a la Virgen del Valle, a una cuestión religiosa. Por ejemplo, ¿viste la alusión a Glauber Rocha? Es como un homenaje. ¿Quién capta eso? En la mitad de la

gente, ese grito - "Glauber!..." - ¿qué es esa vaina? Yo soy un gran admirador de Glauber, y una vez él dijo: "En América Latina las revoluciones no se han dado -y lo acusaron de fascista en ese momento- porque la carga religiosa que existe en los pueblos latinoamericanos no ha sido incorporada a la revolución". Entonces cuando trato de hacer la Última Cena trato, de alguna forma, de incorporar esa parte religiosa que nos corresponde, que es parte nuestra, la estampita del Corazón de Jesús que está en las casitas del pueblo, el Cristo aquí, la Virgen María al lado, ese concepto... Ahora, claro, uno tiene las intenciones. De ahí a que te las agarren, es otra cosa. Lo de Ferdinandov en la pecera: mucha gente no sabe quién es Ferdinandov... El dice: "Escucha, Santiago, el artista debe aislarse para conciliarse con su obra... - más o menos -. Desde el Mar Caspio al Caribe fueron muchos años de soledad... -Y al final:- Te lo digo yo, Nicolai, que fue un ruso blanco, Nicolai Ferdinandov". Ahí está Ferdinandov porque es quien me introduce a Reverón y le dice que tiene que aislarse. Ahora, creo que hay unos parlamentos míos, es decir de Santiago, y de Claudia, muy frágiles. Yo quería que tanto el pintor como ella fueran la parte irreal, y que Molinari, es decir Alfredo, fuera la realidad. Quería establecer ese tipo de antagonismo. Ya se me quitó, pero me disgustaba cada vez que veía la escena del conflicto mío con él: "Me voy pa'l carajo"... Pensaba: esto tiene que ser más profundo, la solución no es una frase así. Quizás ahí hubiera debido haber una mayor reflexión: que fuera lo mismo, pero...

- ... más construido.

- Sí. Yo considero que éstas son partes de las debilidades de la película. O sea, lo que yo quería era que

hubiera un antagonismo entre dos personajes: uno es el creador, y el otro el mercader... Porque Isabela, la gringa, le dice a Molinari, después del viaje por el río: "Ahora entiendo a Santiago mejor. Su arte es su vida." Y él contesta "Nosotros no estamos aquí para eso, nuestro arte es *business*." Eso es clave. Son pedacitos de cosas importantes para armar. Bueno, y la parte de Raleigh era como un homenaje a Van Gogh en *Los sueños* de Kurosawa, pero en vez de tulipanes, con crotos. A mí me interesa que haya una lectura primaria, superficial, y me interesa la posibilidad de otras lecturas, mucho más herméticas. Porque allí llegan unos y no llegan otros. Ver una película donde todo me lo dicen, donde yo no tengo que construir nada y soy un espectador pasivo, pues...

- Espera. ¿Por qué pusiste ese baile de tambor en la playa, cosa que no se hace jamás? Cualquiera venezolano, cuando ve dos cachos, o dos guaruras, al mismo tiempo, y ese baile en una playa, sabe que eso no es así. Tú pones en escena el folklore como un coreógrafo, y te adueñas del coroto. La película tiene aquí también dos formas, la de tu cine anterior y la nueva, sin que en esta escena la fantasía tenga nada que ver.

- Sí. Lo que pasa es que lamentablemente Todasana no es Choroní. Si hubiera estado filmando en Choroní, seguramente lo hubiera hecho en el pueblo, porque la estética del lugar lo permite. Entonces, me dije, si voy a tener una pared aquí con este letrero de Belmont, una botella de ron de este lado, un carro atravesado, una casa con techo de zinc, cuando mueva la cámara me va a destruir también el nivel poético. En esta película se sabe que la gente vive alejada, pero no se sabe ni en dónde. El único momento donde tú sientes la gente es en el bar



Diego Rísquez, actor y director de *Karibe kon tempo*.

y en los tambores. Tú sientes que forman parte de una comunidad y que no estás viendo a Robinson Crusoe. Otra cosa, por ejemplo. Ahí está Reverón, pero está Gauguin también, están todos, quiero decir el universo del pintor aislado... Por eso también fue que escogí la locación de la playa, no sólo, sino además cambiarles la ropa a las personas. Porque tienen una cantidad de sellos, ellos. No hay nada que le guste más a un negro que un nombre en la franela...

- Ahí está otra convergencia de las dos formas tuyas, la vieja y la nueva, como en el encuadre de las dos guaruras.

- Sí, porque está filmado como un documental, pero trampeado, filtrado por un ojo. Cuando los tipos tocan los palos, fíjate que hay una luz azul ahí, después empieza y termina con la guarura, como un círculo. A mí me interesaba transformar esa realidad, no caer en el folklore, porque tampoco es una clase de antropología, es otra cosa. A mí me interesa la realidad en

la medida en que puedo intervenirla. Lo del bar, quizás es más sutil, pero también hay una intervención de la realidad. Cuando tú empiezas a oír: "Y con ustedes Toña la Negra y el Inquieto Anacobero..." Es decir, cuando yo digo *Karibe*: una película que habla de Armando Reverón, de Simón Bolívar, de Toña la Negra, del Negro Miguel, de Jesucristo, esa merengada sólo tiene sentido dentro de un universo caribe, porque para un espectador de ojo foráneo, cómo tú armas ese rompecabezas. ¿Y si no sabes quién es Toña la Negra, "la Reina del Despecho"? Para mí ése es también un homenaje a Chabaud, de alguna manera... y ese día se murió Fellini. Entonces era todas esas cosas, ese mundo de los bares, que yo nunca había tocado en mi vida. Eso es como un submundo en Venezuela. Un bar de salsa es una cultura, y eso sí es una cosa que tiene que ver con nosotros... Uno hace un cine, bueno, hace el cine que uno escogió. Que guste o no guste, ya es otra cosa. Uno lo que

tiene que hacer es lo que uno piensa que debe hacer. De ahí que unos lo interpreten de una forma y otros de otra, eso es la libertad.

Karibe kon tempo (Venezuela, 1994). *Dirección:* Diego Rísquez. *Guión:* Juan Astorga, Sergio Dahbar, Leonardo Henríquez, Diego Rísquez, a partir de una idea de Diego Rísquez. *Dirección de Fotografía:* Andrés Agustí. *Cámara:* José Gregorio González. *Dirección de Arte:* Diego Rísquez y Andrés Zawisza. *Diseño de Vestuario:* Oscar Carvalho. *Música:* Alejandro Blanco Uribe. *Ing. de sonido:* Orlando Andersen. *Efectos:* Luis Lara, Mendoza. *Mezcla:* Orlando Andersen. *Montaje:* Alberto Gómez. *Script:* Manuela Pérez Bolívar, Miranda Ulises. *Asistente Dir.:* Belén Orsini. *Utilería:* Goar Sánchez, Alexander Litvinof, Ernesto González y Alex van der Dorpe. *Escenografía:* Pedro Aranguren. *Intérpretes:* Diego Rísquez (el pintor), Julia Delgado Chabaud (la novia), Juan Irene González (el asistente del pintor), Oscar Molinari (el representante artístico), Town Ekwall (galerista de arte), Carlos Castillo (Reverón), Milagros Maldonado (María Lionza), Andrés Zawisza (Nicolás Ferdinandov), Goar Sánchez (Francisquito, el portero de la corte de María Lionza), Andrés Agustí (el Conquistador), Hugo Márquez (Don Juan del Fuego, Don Juan del Viento, Don Juan del Dinero), José "Culebra" Benítez (Daniel Santos), Eduardo Scanone (el presentador del bar), Amapola Rísquez (Virgen del Valle), Robert Román (Cacique Guaicapuro), Reinaldo Rivas (Misionero Católico), Carmelo Morales (Indio catequizado), Ernesto González (Arcángel arcabuzero), Rolando Peña (Antonio Das Mortes), Dayana Suárez (Angelito negro), Tomás Escobar (Negro Miguel), Oscar Carvalho (Simón Bolívar), George Buttler (Santo Niño de Atocha), Grecia León (Toña la Negra), Nora Ortega (Coronela), Richard Arteaga (Alcabalero), Haití Innocent y toda la comunidad del pueblo de Todasana. *Cia. Productora:* Producciones Guakamaya. Parcialmente financiada por FONCINE y el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). *Producción ejecutiva:* Lidia Córdoba. *Jefe de Producción:* Liz Mago. *Dirección de Producción:* Andrés Zawisza. *Producción de Intercambio:* Carolina Montenegro. 35 mm. Color. Proy. 1.66. *Duración:* 1 h. 30.

SICARIO

Entrevista a
José Nóvoa



Jose Novoa durante la filmación de Sicario

MAURICIO LIBERATOSCIOLI
VANESSA MONTENEGRO BRITO

José Nóvoa acaba de ser premiado con el 'Sol de Oro' en el Festival de Biarritz por la película *Sicario*. Mientras tanto, la temática del film y la forma del planteamiento son material de controversia y fuente de opiniones encontradas para críticos y espectadores. Escuchar la opinión del creador es un revelador que contribuye a la comprensión del texto, al menos en cuanto a la intencionalidad que le antecede, y que otorga una visión más global de esta nueva manifestación del cine venezolano.

- ¿Por qué no comienzas diciéndonos qué otros trabajos has hecho aparte de *Sicario*? Conocemos de *Agonía*...

José Nóvoa: Mi carrera comienza a nivel de teatro. Estuve viviendo en Francia un tiempo, tenía un grupo de teatro. Hice unos cursos muy importantes de la Escuela de Mimo y Pantomima de Jacques Lecoq y después de eso trabajé casi dos años con Eugenio Barba. Era asociado de Grotovski. Es a partir de allí que vengo a Venezuela a organizar un Festival Internacional de Teatro en el '78.

Primero participé con mi grupo en el '76, era el tercer festival internacional de teatro que se hacía aquí y en el cuarto yo fui director adjunto del festival junto con la gente del Ateneo. Inmediatamente después de eso me fui a Estados Unidos a estudiar cine que fue lo que yo siempre quise hacer. Fue a través del trabajo con los actores donde comenzó mi formación. Estudié Dirección en la Universidad de Nueva York durante tres años. Ahí ya hice mis primeros cortometrajes, concretamente uno que presenté en la Cinemateca que se llama **El gran mundo**, hice también un corto **Pedro Navaja**. Después de eso continué en mi actividad doble, en teatro en toda la parte gerencial y organizativa. Digo estas cosas porque creo que son importantes a nivel de lo que significa gerenciar, en términos de manejar presupuestos y equipos grandes de gente. Fueron todas experiencias muy importantes aplicables luego al cine. Trabajé en la parte de iluminación con el Teatro Drama, el grupo de teatro que dirigía Elia Schneider, y gané un premio con la obra **Gaz**. Todo eso paralelo a la actividad cinematográfica. Hice **Agonía** que fue mi primer largometraje, empezamos a filmarla en el año '84. Luego de eso incursiono en la televisión, fue algo que no había hecho hasta ese momento y que me interesaba como experiencia. Dirigí tres novelas **Amanda Sabater**, **La pasión de Teresa** y **Anabel**. Eran novelas flojas desde el punto de vista de guión y concepción pero la experiencia fue muy importante porque eran con Carlos Mata, era realmente un tipo de producción importante donde viajamos a Estados Unidos a filmar capítulos... Yo diría que para un director de cine es muy bueno hacer tres novelas pero no hacer cuatro, ya de ahí es suficiente, ya aprendiste todo lo que podías haber aprendi-



dido. Una cosa muy importante que me dejó la televisión fue todo lo que es ritmo, velocidad de trabajo, tú tienes que hacer una hora de televisión diaria, para hacer dos horas de película pa-

sas seis semanas. Generalmente te entregan los libretos un momento antes, hay toda esa cosa de poder resolver en un momento que te da un gran oficio y al mismo tiempo te cambia el



Laureano Olivarez en *Sicario*

estilo de trabajo. El trabajo que hice en *Agonía* no tuvo nada que ver con el que hice ahora ni en proposición, como temática o como estilo, ni en la forma como se hizo. En aquel momento yo había hecho mi guión técnico, esta vez no, tenía muy claro lo que yo quería en cada escena, como criterio de trabajo yo las resolvía en el lugar, a pesar de que había tenido ensayos con los actores, era muy importante para mí resolver la situación en el lugar para darle una veracidad en cuanto al espacio, a la iluminación, a las opciones de movimientos de cámara que se

hacían sobre la locación. Yo también monto mis películas, yo sé muy bien como quiero un plano para luego editarlo con otro. Siento que el guión técnico de alguna manera te limita estructuralmente. Incluye la gente que trabaja con mucho guión técnico si después hace un balance general llega a la conclusión de que ha hecho un veinte por ciento. Culminé mi etapa de televisión con un unitario de Salvador Garmendía, *Alias Perecoito*. Un unitario de dos horas, se hizo como cine aunque se filmó en video. Sentí que mi etapa de televisión estaba cum-

plida por ahora y decidí volver a mi terreno que es el cine, yo estaba un poco prestado a la televisión. Entonces con David empezamos en este proyecto y bueno, ya llegamos al día de hoy.

- *En tus palabras ¿que nos podrías decir de Sicario?*

- *Sicario* en su origen es una reflexión sobre los jóvenes de América Latina. Nosotros nos planteamos en un principio hablar de nuestros jóvenes, hablar de por qué nuestros jóvenes han perdido la ilusión, por qué casi no tienen derecho a la vida, qué es lo

que está pasando con esa juventud de América Latina que está sin esperanzas, que perdió lo que es el núcleo familiar, tú ves jóvenes por la calle todos los días abandonados, tirados en la calle. Eso nos preocupó como elemento, yo tuve la oportunidad de viajar a Brasil y a Perú y ver en esos lugares situaciones muy similares a lo que vemos aquí en Caracas: jóvenes por la calle, netamente sin alternativas. Ayer mismo estaba en Sabana Grande, estacioné mi carro y al lado, media hora después, habían roto un vidrio y estaban saliendo los dos chamos, eran dos chamitos que tenían doce o trece años, todos sucios, oliendo latas de pega, acababan de romper el vidrio ahí y se iban caminando. El estado de deterioro es tal que si los llevan presos que los lleven, no les importa. Decidimos buscar aquello que fuera lo más dramático, una situación social que se dé en común en diferentes países de América Latina, que se



Laureano Olivarez como Jairo en Sicario de José Novoa.

Oscar Pérez, José Novoa y Eli Quintero.



manifiesta dramáticamente en algunos lugares más que en otros y de una manera más fuerte, concretamente el hecho de los sicarios en Colombia es un hecho donde tú ves una situación social que puede ser muy similar a otras y que se degeneró a un punto de dramatismo totalmente extremo. Y dijimos: "vamos a plantearnos una situación extrema como testimonio y como advertencia". Entonces nosotros elegimos tocar el tema de los sicarios porque consideramos que era la expresión más extrema en la que uno podía ver esa situación social, a dónde puede llegar una juventud si se le da libre albedrío. Tomamos ese tema y empezamos a hacer con David una investigación muy profunda sobre esta situación, por qué existen los sicarios, por qué son los jóvenes. Un artículo que salió en "El Nacional" me llamó mucho la atención, era sobre un tipo de Alemania que había hecho mucho



Sicario de José Nóvoa

dinero con el narcotráfico, la historia era interesante porque era casi cinematográfica, pero lo que más me impactó fue que el tipo había hecho una gran fortuna, se había vuelto a Colombia y había iniciado los campos de entrenamiento de sicarios. Decían que eran jóvenes entre diez, once años hasta dieciocho, que ahí los entrenaban a ser asesinos, eso me llamó mucho la atención porque ahí ya no eran sólo jóvenes dentro de este contexto sino que era el caldo de cultivo que hay alrededor de estos jóvenes para que eso exista, un sicario no existe si no viene alguien y lo contrata. Entonces empezamos a hacer el guión que está todo basado en hechos reales. Hay una frase que es muy polémica que es lo de la "guayaba podri-

da", eso lo dice un sicario, un joven de dieciseis años, dice: "Colombia es una guayaba podrida y nosotros somos los gusanos", David quiso usar esa frase porque es una muestra del deterioro al que ese joven pudo haber llegado, nosotros no se la pusimos a un joven porque ya era demasiado, se la pusimos a un policía corrupto, pero eso lo dicen ellos mismos, es decir, ellos han perdido completamente la opción de vida. Esa realidad merece atención porque nosotros tenemos que, en el caso nuestro como cineastas o simplemente como ciudadanos, reflexionar sobre esta situación porque es algo que se nos viene encima y que nosotros somos copartícipes de que esto suceda si no hacemos algo. La película, por ejemplo, logró que hayan

ocho muchachos que ahora quieren hacer teatro y quieren hacer cine, están tomando unos talleres, yo creo que es una colaboración que nosotros logramos. Y luego un llamado de atención al hecho de que la gente pueda ver la realidad tal cual es que es cruda, ustedes vieron la película, es tremenda, es fuerte.

- *Háblanos un poco más de la investigación, qué tanto lograste saber de los sicarios, a través de qué vías, llegaste a conocer a alguno...*

- La investigación en principio tuvo un gran soporte literario. A nivel de todo lo que fuera recortes de prensa, libros, todo lo que había escrito sobre los sicarios, esto que pasó que mataron a un candidato presidencial dentro de un avión y fue un menor de trece años, todos los detalles, inclusive las crónicas de los periódicos del momento, leyendo hasta los detalles de quién es el tipo, cómo se subió al avión, cómo se bajó, qué pasó en el avión, las declaraciones de la gente, todo ese tipo de información la recabamos profundamente con gente que nos las mandaba de Colombia, yendo para allá... Luego, acercamiento a gente que tuviera algún tipo de cercanía con familiares, inclusive jóvenes que están aquí que de repente dicen "alguna vez yo tuve que ver con esa broma, yo salí de un grupo una vez y mataron a no sé quién" y te cuentan historias de gente que participó o estuvo cercana a eso. Y luego alguien del grupo fue a Medellín e hizo entrevistas con gente muy cercana a todo eso. Estuvimos conversando en un momento con Ramiro Meneses, el actor de **Rodrigo D. No Futuro** (Víctor Gaviria, 1992), él quería ser el protagonista de esta película, inclusive esta posibilidad se barajó, pero claro, ya está muy crecido, ya tiene veinticinco, veintiseis años. Estaba muy entusiasmado con



Equipo de filmación en pleno

la película. El nos trajo dos o tres muchachos que aunque no lo decían abiertamente, yo creo que eran sicarios. Hablaron justamente de la película **Rodrigo D...**, de los muchos compañeros que trabajaron en la película, y que viéndola se acordaban de ellos porque los mataron. La persona que fue de aquí hizo entrevistas de horas con ellos, sacando información, todos los detalles posibles... Empezamos a ver que en todos lados habían coordenadas que se repetían, elementos que eran absolutamente claves,

que sus familias son sin padre, la madre como un elemento casi idolatrado que está por arriba de todo, el hecho que generalmente sea una familia de varios hermanos y el que se mete a sicario trata de que los hermanos lleven una vida correcta, el deporte, el fútbol concretamente, el proceso de escalada, el pasar los primeros trabajos, y luego la selección y la parte de entrenamiento que era una de las cosas que a nosotros nos interesaba mucho mostrar. Esos elementos se repitieron en dos o tres de las entre-

vistas. El sentido de que la vida no vale nada. No hay ningún tipo de intercambio afectivo ni de odio, a ningún nivel. Todas esas coordenadas unidas con historias, iban de alguna manera estructurando el guión, sin olvidarnos de que tenía que ser una película, que había que contar un cuento, que tenía que haber coherencia dramática y ritmo. Hay momentos que son producto de la fantasía del autor, pero siempre basados en cosas muy reales. La estructura fundamental de la película está basada en hechos reales.



Aspecto del rodaje

- Nos pudimos dar cuenta que la estructura de la película responde a un patrón muy clásico, tradicional del cine norteamericano, ¿eso quizás es un planteamiento irónico o para hacer más efectiva la historia?

- Cuando te refieres al planteamiento clásico del cine norteamericano ¿a qué te refieres?

- Una de las características más resaltantes es que el propio protagonista es un héroe, posee los rasgos convencionales de un héroe: el valor, cierta soledad, el carisma, un ideal femenino...

- Primero, yo no diría carácter "héroe" porque de alguna manera yo soy de los que creo que es necesario que el espectador se identifique con el protagonista. Para que se produzca la comunicación fuerte tú tienes que ir con las emociones del tipo porque si no, porque si tú lo ves desde afuera y no hay ningún tipo de empatía que se produzca entre los protagonistas de

una película y tú mismo, te produce una distancia y una frialdad. Nosotros si queremos que el espectador se identifique con ese joven, pero al mismo tiempo creemos que un joven que se identifique con ese personaje no creo que tenga la sensación de creer que sea un héroe, de "yo quiero ser como él", no es la sensación de un "Rambo" o un Schwarzenegger que siempre salen ganando y son los mejores. Aquí estamos narrando una realidad en donde el final es muy crudo. Pero sí, el elemento del héroe que tú dices es correcto porque nosotros queríamos que el espectador se conmoviera con ese personaje, que pudiera sentir a través de él y en el fondo hasta desear que no lo maten. Ahora, puede ser que los parámetros que tú dices, de repente algunos lugares comunes, que a lo mejor tú puedes encontrar pero no son inventados, no son lugares comunes que uno diga "bueno, vamos a hacer ese lugar común

porque funciona", sino que es así. El funcionamiento de la noviecita, por ejemplo, es una realidad, ellos realmente tienen su noviecita y tienen por otro lado su vida erótica, de irse por ahí... Pero, Jairo tiene a su noviecita como a un bastión como de regreso a la pureza, eso fue lo que quisimos dar con esa noviecita. Y claro, evidentemente lo que tú dices es verdad, en el final esa sensación de si llega o no llega, ese juego es un recurso cinematográfico para mantener al espectador interesado. Evidentemente hay elementos del cine americano, y el que me lo digas de alguna manera me enorgullece que se haya podido lograr, porque yo creo que es importante que aprendamos también de ellos. Tú vas a una película americana y es raro que no te atrape. Te atrapa cualquier mensaje pero después sales y dices "me dijeron una cosa con la que no estoy de acuerdo", pero de que te atrapan en el mensaje te atrapan y te meten adentro. Eso creo que es una cosa importante para el cine y que logra que justamente tenga esa popularidad que tiene el cine americano. Eso sí nosotros lo buscamos, atrapar al espectador, que el espectador se vea inmerso dentro de ese mundo y vea las cosas desde adentro. Por eso el ritmo, por eso los momentos esperados pero también creo que hay momentos sorpresa, donde tú realmente no te esperas lo que pasa.

- Te quería explicar un poco qué sentimos cuando te queríamos decir si era una opción irónica o lo que respondiste. Viendo la película uno se da cuenta de que dentro de una estructura que tú bien llamas de 'enganche', es curioso que uno ha vivido como espectador muchas veces esa misma estructura de 'enganche' en el cine hollywoodense pero verlo con una realidad distinta parecía un juego irónico.

No sé qué nos puedes decir al respecto.

- Yo creo que cuando nosotros vemos una película americana hay una cierta distancia porque te están hablando de otra realidad. A los mismos americanos les debe producir lo mismo que nos produce a nosotros una película de sicarios. Ellos sí se identifican realmente con una realidad que está muy ligada a ellos porque conocen sus pueblos, su idioma... De repente lo pueden ver como nosotros vemos lo nuestro. Pero no entiendo muy bien la palabra "irónico", ¿en qué sentido?

- Por ejemplo, cuando en la película vemos los entrenamientos de los sicarios nos remite a una escena que uno ha visto muchas veces en el cine norteamericano, el entrenamiento de soldados norteamericanos. Son temáticas muy distantes y con las que uno está generalmente en desacuerdo quizá por superficiales. Es un esquema que se ha repetido muchas veces. Ver

ese mismo esquema del soldado norteamericano como un sicario es como un choque...

- Tú sabes una cosa, yo he comprobado a lo largo de mi carrera y mi trabajo que la realidad supera a la ficción. Tú a veces ves cosas que pasan, yo digo: yo hago esta escena así en cine y me dicen que soy un exagerado. La realidad sobrepasa pero lejos la ficción. Tú sabes que sí, a esta gente la entrenan así, tú sabes que vienen entrenadores de Alemania, inclusive había uno que era del ejército israelí, a entrenarlos a Medellín como soldados. Y hay cosas que tú dices "no puede ser que pasen a ese nivel" y pasan. Al mismo tiempo ahí te entendí lo de la ironía, es decir, sí, también hay un poco del juego de que es irónico, que linda con lo irónico, es decir, como se entrenan a los marines se entrenan a los sicarios. En definitiva, al igual que a los marines, la meta es matar.

- Háblanos de la textura que tú querías para **Sicario** en imagen y sonido y si crees que lograste lo que querías.

- Nosotros hicimos un diseño tanto a nivel fotográfico como de sonido. Partiendo de que nosotros hicimos la película con recursos limitados, queríamos una película dinámica, de ritmo, donde a nivel fotográfico lograríamos una determinada contextura, determinado ámbito, y a nivel de sonido queríamos que en lo posible todo fuera en sonido directo, que no hubiera que doblar nada por la veracidad que pudiera adquirir. Pensando en las limitaciones que pudiéramos tener después, eso fue lo que nos planteamos en el inicio, porque a lo mejor había que repetir alguna toma o a nivel de sonido doblar alguna cosa. Sin embargo, la realidad nos llevó un poco más allá y estoy muy satisfecho con el resultado. Primero hicimos un trabajo bastante intenso con las locaciones. Un equipo de producción se fue de aquí a Medellín e hizo varios videos de las zonas donde queríamos ubicar la película, o sea, los lugares que podían ser similares a las zonas de Caracas. El jefe de producción que es Rolando Hernández se encargó de toda la parte de locaciones, y grabó en video todas las locaciones como si nosotros fuéramos a filmar en Medellín. Luego vino para acá y empezó la búsqueda de esas locaciones en Caracas. Hizo un trabajo realmente excepcional porque hay más de treinta y cinco locaciones diferentes, y si tú ves lo que nosotros grabamos en Medellín y te muestro las locaciones que usamos, verás que hay una gran similitud. Todo eso se hizo relacionado con la directora de arte, Silviainés Vallejo. Intentamos con esto simplemente darle la mayor veracidad posible, pero con una finalidad. Yo no tengo el temor de

Rodaje de Sicario.



que alguien vaya a ver la película y diga "esa es tal parte de Caracas", realmente eso no me importa, como no me importa que de repente si la pasan en Colombia digan "ese no es Medellín". A mí lo que me interesa es contar una historia y abstraerme un poco de la realidad. Yo vi, por ejemplo, la película de Costa Gavras **Estado de Sitio** que era sobre Uruguay hecha en Chile. Yo conozco Uruguay perfectamente y sabía que no era Uruguay, sin embargo a mí me convenció como historia. Uno no lo sabe, pero los americanos hacen Vietnam en Tailandia. Cuando voy al Festival de Biarritz y hablo con el jurado sobre la película, después de la entrega del premio, ellos no me hablan de Colombia, me hablan de América Latina. El cine es un hecho internacional se quiera o no. Hubiéramos querido que la coproducción que teníamos planteada con Colombia que estaba muy avanzada, se hubiera podido hacer, y de repente pudiéramos haber integrado un par de actores colombianos, haber filmado unos diez, quince días como queríamos en Colombia. Pero desgraciadamente en ese momento Colombia no tenía ningún tipo de apoyo para el cine y el productor nuestro que teníamos allá, lo que nos ofrecía era muy limitado y no pudimos hacer la coproducción. Volviendo a lo que estábamos hablando de la fotografía y el sonido, hubo discusiones largas con Oscar Pérez, el director de fotografía, sobre qué criterio íbamos a darle, qué tipo de película íbamos a utilizar, qué tipo de luz queríamos, qué tipo de ambientes. Primero en términos generales, luego en términos de locaciones y luego en términos de sensaciones de los diferentes momentos de la película. No sé si ustedes llegaron a percibirlo así, pero cuando le están proponiendo al chamito que

haga el trabajo, el tono de su cara es completamente rojo, hay un juego ahí de intención, de esa cosa del peligro, diabólica, el tipo está entrando por el túnel del infierno. Quizás un espectador no sea capaz de identificar que eso está hecho con esa razón, pero subliminalmente pasa una cosa, a nivel de las sensaciones del personaje que es lo que nosotros queríamos: cómo ese personaje iba creciendo, cómo se iba transformando en un sicario. Yo creo que eso está logrado bastante bien en el guión y en la película, tú ves al principio rasgos de ingenuidad en el joven que luego va endureciéndose y que va entrando dentro de ese camino irreversible. Por otro lado, a nivel de sonido hicimos un trabajo bastante similar. Jacques Cassuto, el sonidista, solicitó una serie de cosas técnicas que no pudimos darle, no podíamos hacerlo económicamente, tuvo que limitarse más a la imaginación y la creación que a las posibilidades técnicas reales. Lo que si le aseguré fue: "tú puedes tener la certeza que termina la toma y le pregunto al director de fotografía y te pregunto a ti, y tú vas a tener tu lugar igual al de la fotografía", incluso repetimos algunas tomas por sonido, demoramos en algunos casos media hora, una hora para lograr que el sonido tuviera la posición que debía tener. Le dedicamos una atención muy especial al sonido y se logró que el 96% fuera en sonido directo. Eso creo que es muy importante porque logra una cierta verdad, cuando tú doblas nunca se logra la misma sensación, doblar las escenas de cierta violencia es muy difícil, sobre todo con un joven que no tiene experiencia de memorizar, fijar en la memoria qué es lo que estaba pasando en ese momento y después doblar esa escena. Yo creo que también es muy importante anotarle una

cosa muy a favor al jefe de producción en el sentido de que las locaciones nos permitían un sonido directo, aparte de que tenían que ser identificables con Medellín, tenían que tener las condiciones de que no hubieran carros, que no tuviera a la autopista cerca, que no estuviera cerca del aeropuerto, detalles que no te interrumpieran la toma. Entonces creo que con esas tres cosas unidas se logró un resultado con el que estoy muy satisfecho. Además, cuidé mucho la mezcla de sonido y la corrección de colores, porque yo edité la película, les dediqué mucha atención. Hicimos un gran esfuerzo para hacer la mezcla de sonido en Estados Unidos, lo hicimos en Magno Sound, en Nueva York, los costos no nos resultaron más caros que aquí, y logramos un trabajo mucho más preciso, mucho más especial. En la fotografía el crédito absoluto es para Futuro Films, Angel Núñez y Glenis Guerra que trabajaron excelente. Glenis, que fue quien cortó el negativo e hizo toda la parte de efectos y disolvencias que es muy poco pero lo que hay, fue altamente profesional. Todo el trabajo de fotografía se hizo aquí en Venezuela, en sonido no porque entendemos que en sonido todavía estamos un poco atrasados, y para lograr una cosa de nivel todavía hay que recurrir a la experiencia nórdica.

- ¿Y tu trabajo con los actores, especialmente con Laureano Olivarez que no es profesional...?

- Eso es un capítulo aparte, ya mencioné antes que yo trabajaba con Elia Schneider en obras de teatro que hicimos juntos y que ella tiene una gran experiencia. Elia se formó en Estados Unidos en dirección de actores, en la Universidad de Nueva York. Ella fue la que manejó la parte de producción junto conmigo y además el casting. El trabajo de casting es realmente excep-



Aspecto del rodaje

cional, se vieron más de dos mil jóvenes, de esos se seleccionaron veinte que hicieron un taller con Elia de seis meses, de ese taller de seis meses quedaron ocho, y de allí salió Laureano Olivarez. Fue una competencia sana para ver quién iba a ganar los papeles, un trabajo bien interesante con gente totalmente de barrio, sin ningún tipo de recursos, sin ningún tipo de posibilidad, inclusive nosotros solicitamos un apoyo de una beca para ellos para que pudieran venir a los cursos, cosa que nos fue negada. Estamos tratando que estos jóvenes sigan es-

tudiando, esperamos ahora que con el premio si les den una ayuda. Entonces se hizo la selección, en realidad se eligieron dos bloques, un bloque fueron los jóvenes sin experiencia y luego un bloque con los actores de experiencia, como Pedro Lander y Gledys Ibarra, con los cuales se hizo un trabajo de audiciones, a pesar de que hay algunos actores que se niegan a hacer audiciones. Lo que nosotros pensábamos es que tu puedes ser un excelente actor, pero un personaje a lo mejor te va más que otro, yo puedo agarrar a actores de alto reconoci-

miento como Gustavo Rodríguez y darle un personaje que no le va y no le funciona el personaje o viceversa. Creo que es buena idea que nuestros actores empiecen a entender que eso es parte del trabajo, y que no quiere decir que si tú tienes una gran trayectoria puedes hacer cualquier cosa. Los dos estuvieron coordinados en principio por Elia, por supuesto yo estaba siempre asistiendo, sugiriendo cosas y trabajando con Elia. Cuando los papeles ya estaban repartidos entramos a hacer algunas escenas, en algunos casos no marcamos escenas límites,



Pedro Lander como Solís en Sicario de José Nôvoa.

por ejemplo la escena de cuando la madre se le tira al hijo, a Gledys le trabajamos las sensaciones intelectualmente, pero no quemamos la escena ensayando, sino que la dejamos de una manera pura y fresca para hacerla en el momento del rodaje. Esa escena creo que se hizo una sola vez y quedó. Otras escenas se hacen dos, tres veces pero en el momento que estás rodando tienes el concepto claro, el movimiento establecido, todo muy especificado, pero no agotas al actor en cuanto a la sacada de sensaciones sino que las guardas para que exploten en determinado momento, cuando creas necesario. Trabajamos mucho con todos ellos en cuanto al estilo del trabajo, hay algo muy importante que Elia trabajó, no queríamos "actuaciones", queríamos que fueran

ellos, queríamos que respirara a través de la piel, de la mirada, de su forma de ser la verdad que ellos tienen adentro, y elegimos a aquellos muchachos que tenían una cierta capacidad de sacar para afuera las sensaciones. Creo que es el caso de Laureano, tú le hacías un plano y aunque yo no le marqué una sensación, a través de los ojos te da una soledad, eso lo tiene él, una cosa que yo digo como de James Dean, esa mirada que no está, prácticamente es neutro, no pasa nada, pero si tú lo miras bien tiene un mundo por adentro que corre. Eso fue lo que nosotros buscamos con los jóvenes, y lo que tratamos fue simplemente de sacar el oficio y de que perdieran el temor frente a una cámara y treinta tipos que están arriba de él. Y con los actores de experiencia lo mismo, tra-

tamos de ver cómo le sacábamos los vicios que un actor va acumulando, su parte afectiva empieza a cargarse de vicios, tratando de que no sobreactúen, que traten de mantenerse controlados y verdaderos. En cine tú tienes la posibilidad de que la cámara se te meta adentro en un close-up de los ojos, entonces simplemente con un mundo interior verdadero y fuerte la sensación pasa, no como en el teatro que necesitas proyectar a través de metros. Es justicia reconocerle el crédito a Elia que hizo un trabajo excepcional. En el mismo set trabajamos mucho en conjunto, hubo mucho intercambio al trabajar las sensaciones, los actores improvisaban, había sugerencias de Elia, sugerencias mías, Oscar participaba, aunque por supuesto hay una decisión final, no es que siempre todo el mundo opina, era una cosa muy coordinada, muy organizada. Creo mucho en un trabajo de equipo y el cine es una función de equipo, ocho ojos ven más que cuatro y así hicimos la película.

- *Ya para finalizar. Las interpretaciones a favor o en contra de la película que no tengan nada que ver con tu intencionalidad inicial, ¿consideras que es un defecto o una virtud del texto o un defecto o una virtud del director?*

- Yo creo que no sólo en cine, en cualquier manifestación pública y sobretodo creativa uno intenta hacer una obra y todo nace como un pequeño sueño, tienes una idea, esa idea va tomando cuerpo, se va armando y pasas dos, tres años de tu vida en eso, te comprometes, eres parte de todo ese tema hasta que llega un momento que plasmas todo. De repente hay una distancia del sueño inicial, hay un crecimiento en algunos sentidos, en otros casos dices "no logré esto". Inclusive, es una educación que uno tiene que tener para dejar de verla por pedazos,

ustedes van a la película y la ven completa, yo sigo viéndola, todavía hoy, por pedazos, es inevitable porque la filmé por pedazos, porque la edité. Entonces la obra en sí deja de pertenecerme. Ella empieza a enfrentar esa otra etapa que es la del público. De alguna manera, el riesgo mayor que sufre cualquier creador es enfrentarse a esa cruda realidad que es el público, que te diga "no me gustó nada de lo que tú hiciste" o "me arrechó por esto". Todo es válido y aceptable. Yo respeto profundamente lo que la gente me diga. En muchos casos uno tiene una gran satisfacción. Un jurado internacional lo supo apreciar y me dió el premio, es un reconocimiento, yo creo que lo más importante del premio es el hecho de decir "hay un grupo de gente que públicamente asume el hecho de que si le convenció el proyecto, y que recibió lo que en el fondo nosotros quisimos decir". Esa es la satisfacción mayor, el premio no lo cambia a uno nada, uno sigue siendo la misma persona, sigue haciendo los mismos proyectos. Evidentemente un premio te reconoce un trabajo, te lo lanza a otros terrenos, te abre posibilidades, la gente empieza a poner más atención a tus proyectos porque ha sido reconocido en un ámbito importante, pero en definitiva ya la película no nos pertenece, ya el proyecto salió y es del espectador, el espectador opinará lo que quiera. Yo seguiré defendiendo mis ideales. Habrá críticas, de hecho ya hubo, allá en Biarritz alguna gente me dijo "¿por qué hablas de Colombia?", yo sigo entendiendo que eso es una forma de ver estrechamente un planteamiento, no creo que esto sea un problema de fronteras. ¿Y cómo asumir la crítica? Bueno, de la mejor manera posible, el que me diga que no le gustó por alguna razón coherente y me lo diga de una manera constructiva, lo aceptaré. Lo que

no acepto y lo enfrento con conceptos es cuando existe estrechez, limitación conceptual, de repente, eso de que "qué derecho tienes tú a hablar de esto, tú no eres de aquí", eso no lo acepto, porque entiendo que t e n e m o s que ser amplios, esta disciplina es de amplitud, de comprensión de las cosas en diferentes lugares, en diferentes momentos. Muchos me dijeron "¿por qué no hablar de cosas bellas? ¿Venezuela no tiene cosas bonitas?" Bueno, muy bien, a lo mejor la próxima vez hago una película de cosas bonitas. **Roraima** mostró una gran belleza geográfica del país además de que contaba su historia, yo respeto eso. Para mí es un desafío personal el aspecto social, yo estoy jugado con eso y me gusta llamar las cosas por su nombre.



José Novoa.

Sicario (Venezuela, 1994). *Dirección:* José Novoa. *Guión:* David Suárez, basado en hechos reales. *Dirección de Fotografía y Cámara:* Oscar Pérez. *Director de Arte:* Silviainés Vallejo. *Música:* Francisco Cabrujas. *Sonido:* Jacques Cassuto. *Montaje:* José Novoa. *Efectos especiales:* Andrés García, Ivanovic Vojislav. *Script:* Mariela Pérez. *Maquillaje:* Lino Rojas, Anthony Tejedor. *Costing:* Elia Schneider. *Intérpretes:* Gledys Ibarra (Carlota), Pedro Lander (Solis), Laureano Olivarez (Jairo), Eva Mondolfi (Juana Gallo), William Moreno (Aguirre), Alfredo Medina (Tarzán), Alberto Rowinsky (El Candidato), Hernán Gil (Aurelio), Melissa Ponce (Rosa), Néstor Terán (Tigre), Francisco Hernández (Hiena), Hugo Márquez (Klaus), Danny Benitez (Anibal), Johan Andrade (Pulgoso), Jorge Muñoz (Rambito), Carlos Martínez (Cara Cortada), Jesús Toro (Yayo), Luis Barrios (Jaguar), Elias Yanez (Wapero). *Ciás. Productoras:* Joel Films en asociación con Tango Bravo y Credasca. Financiada parcialmente por FONCINE. *Producción:* Elia Schneider y José Novoa. *Jefe de Producción:* Rolando Hernández. *Producción de campo:* Gilberto Figueroa, Belén Orsini. 35 mm. Color. *Duración:* 1 h. 45.

POSTMODERNISMO Y FORMALISMO: EL MONOPOLIO DE LA VISUALIDAD

ANTONIO MAZÓN ROBAU(*)

Resulta poco menos que improbable, debido al marcado carácter industrial del cine, analizar las tendencias artísticas que prevalecen en la cinematografía contemporánea sin tomar en cuenta el factor económico.

La década de los noventa, aún en su primer tercio, transcurre en un mundo unipolar en el cual la hegemonía económica norteamericana, traducida al terreno cinematográfico, ha provocado a escala planetaria una uniformidad del gusto a partir de complejos estudios de mercado, fabulosos presupuestos en la financiación de sus filmes y una elaborada estrategia en la producción y la distribución sin descuidar algo esencial, la publicidad a través de los medios. Los resultados de esta estrategia están a la vista: cinco billones de dólares anuales en ganancias netas en los últimos años. Hollywood, es evidente, produce el mejor cine de entretenimiento del mundo -chicle para los ojos, según Román Gubern-, y la referida uniformidad internacional del gusto que ha provocado tiene consecuencias directas sobre el cine de autor, sobre el cine artístico o de intención artística a nivel internacional, desplazado o seriamente perjudicado.

Algunas de las tendencias de la cinematografía estadounidense en los años ochenta continúan vigentes en los noventa: cine masculino en el que prima la acción violenta, dirigido a las audiencias juveniles (1); el policiaco o *thriller* como el género más trabajado; interrelación de géneros con la finalidad de complacer los diversos intereses del público; montaje dinámico con evidentes influencias del video-clip;



Victoria Abril en *Atame* de Pedro Almodóvar.

efectos especiales visuales/sonoros cada vez más sofisticados, y un erotismo en ascenso (cuyos más recientes ejemplos serían *Basic Instint* y *Sliver* del nuevo *sex-symbol* Sharon Stone, así como *Body of Evidence* de la escandalosa Madonna), refugio seguro del espectador ante los crecientes riesgos del SIDA. Es un cine, por lo general, de excelente factura en

el cual, habitualmente, no encontramos el riesgo de la creación, la aventura de la creación artística. Esto último no debe asombrarnos si tenemos en cuenta los altos presupuestos que exige: para los yuppies de las compañías, que han sustituido a los viejos *moguls*, las ganancias tienen que estar plenamente aseguradas. A nivel de la ortografía tradicional del cine, del len-

(*) Crítico cinematográfico cubano.

(1) Y disfrutados plenamente por adultos inmaduros, nombrados *kidulta* (adultos infantilizados) por el crítico Vincent Canby del *New York Times*.

guaje entendido de la forma más académica, estas películas tienen en muchos casos un lado flaco común. Se trata de sus guiones, pero sobre este punto volveremos más adelante.

Este tipo de filmes ha desplazado al cine de autor en su propia cuna, o sea, en Europa. En Italia, tierra de grandes cineastas y cuna del neorealismo en la postguerra, los filmes norteamericanos ocupan los primeros lugares de las taquillas. Igual ocurre en Francia, España y Alemania, tradicionalmente productores de películas. Si el cine norteamericano de marcado carácter industrial ha desplazado al cine de esos países en su propio terreno, podrán imaginarse cuál es la situación en los restantes.

Ante tan desolador panorama las cinematografías europeas, en franco retroceso ante competencia tan desventajosa (2), han acudido a medidas proteccionistas para preservar el patrimonio cultural europeo. La creación



Michael Keaton y Kim Basinger en *Bateman*.

Nikita. (Anne Parillaud) de Luc Besson.



de una firma distribuidora y de un circuito en el viejo Continente para proyectar exclusivamente filmes europeos, así como el surgimiento del premio Félix con vistas a estimular a sus cineastas, forman parte de esta estrategia defensiva.

Al margen del cine concebido como un producto industrial elaborado con alta tecnología y ciertamente repetitivo, existe en Estados Unidos el cine independiente y el cine de autor dentro de los márgenes que permite la industria. Steven Soderbergh y Woody Allen, respectivamente, ejemplifican estas alternativas. Pero por mucho que nos entusiasmen estos filmes por sus propuestas e inquietudes adultas y artísticamente complejas, debemos tener en cuenta que su acep-

(2) Las cintas estadounidenses recaudan entre el 50% y el 90% de los ingresos cinematográficos en Europa.



Madonna en *Body of evidence*.

tación por las grandes masas de espectadores a nivel global es prácticamente nula si comparamos sus cifras de recaudación con las de las cintas infantiles o infantilizadas al estilo de *Batman*, tanto en Norteamérica como en el resto del mundo.

Desde el punto de vista artístico, el cine europeo, con presupuestos menores y los citados elementos en contra ha intentado, a veces con éxito, seguir los patrones de los filmes norteamericanos de gran taquilla, encontrando una buena respuesta en su público. Pienso, por ejemplo, en *Nikita* de Luc Besson. También se mantiene una producción anual más o menos estable de filmes de alta calidad en muchos países europeos y, por último, en el centro del interés de los críticos y cinéfilos hallaremos a los postmodernistas: los franceses Besson, Léos Carax y Jean-Jacques Beineix, clasificados de *neobarrocos* por la críti-

ca; Peter Greenaway en Inglaterra y Pedro Almodóvar en España, también exponentes del llamado *pensamiento débil*, movimiento artístico finisecular surgido como respuesta estética ante el agotamiento de modas y modos creativos -que aglutinará festinadamente-, caracterizado por un absoluto predominio de la visualidad sobre cualquier otro factor componente del lenguaje cinematográfico.

Y aunque parezca algo paradójico, de hecho lo es, esta última característica es útil para detectar un factor unificador dentro de tendencias tan contrastantes como las derivadas del cine postmodernista europeo y el cine *high tech* norteamericano. Se trata del guión. Entendiéndolo en su acepción más corriente, puede afirmarse que en sentido general existe la misma despreocupación a ambos lados de la cerca en lo que respecta a lo que debe constituir la columna vertebral de cual-

quier filme. Es tan poco probable y verosímil el desenlace a nivel de personajes del film *Atame* de Almodóvar, apóstol del postmodernismo y non plus ultra del cine moderno para muchos, como la deficiencia que se observa en la elaboración del personaje de *Catwoman* en la secuela de *Batman*. ¿A qué obedece ésto? Pienso que existen muchas razones a tener en cuenta, pero la fundamental debe encontrarse en la fuerza y difusión arrolladora del video-clip y de los videojuegos electrónicos con su montaje acelerado y desinteresado por el resto (por la narración propiamente dicha), así como en el cine consumido despreocupadamente en el hogar a través de la televisión o el video, sumado a la primacía que le concede a la imagen la corriente postmodernista. Todo ello conduce a un absoluto monopolio de la visualidad por encima de cualquier otro factor a tener en cuenta cuando de elaborar un film se trata. Del guión, en primer término, en los cuales, por lo general, no encontramos lógica interna, elaboración psicológica de los personajes o la cadena consecutiva de acciones y reacciones que debe observar todo filme. El paradigma de esta tendencia es *Highlander II*: la incoherencia total. Y de seguir las cosas así, o el cine tendrá que reconvertirse en lo que ha sido siempre o los críticos deberemos cambiar nuestra percepción del arte cinematográfico.

INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN AMERICA LATINA: UN PARADIGMA DE MODERNIDAD Años 30-40-50.*

AFRÂNIO MENDES CATANI

Profesor en la Facultad de Educación de la Universidad de Sao Paulo.

SILVIA OROZ

Curadora de Investigación y Documentación de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

Todo análisis que pretenda emprender una revisión del proceso histórico/estético del cine latinoamericano nos conduce necesariamente, a una revalorización del período comprendido de los años 30, 40 y 50. O sea el período del surgimiento y la consolidación del cine sonoro a través del desarrollo de la infraestructura industrial cinematográfica y del apogeo de dos grandes géneros en los que se basó esa industria, esto es, el melodrama y la comedia. Vale decir, los dos grandes géneros clásicos, ahora "popularizados", con vistas a la instrumentalización de producción del espectá-

culo destinado a las grandes masas (cf. Hauser, 1964).

No debemos olvidar que este período acabó siendo desechado por la mayor parte de los cineastas, historiadores y cinéfilos que surgieron a partir de mediados de la década de 1950. Ese rechazo generó, en términos historiográficos, un "vacío metodológico" en la interpretación global de nuestra propia historia cinematográfica -lo que significa un rechazo a nuestras raíces audiovisuales-. Tal repudio mantuvo un vínculo estrecho con la relación vanguardia/revolución que caracterizó una generación de nuestro Continente y del Caribe desde los últimos años de la

Matar ou Correr de Carlos Manga (1954)



La siguiente ponencia fue presentada en el "Congreso Internacional América 92: Raíces y Trayectorias", realizado en São Paulo, del 16 al 20 de agosto de 1992, continuándose en Río de Janeiro del 23 al 27 de agosto de 1992 y también en el "Coloquio Internacional de Americanistas" realizado en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, del 02 al 05 de septiembre de 1992.

Traducción: C. L. CISNEROS



O Cangaceiro de Lima Barreto (1953)

década del 50 hasta mediados de los años 70, y que respondía a otras y nuevas realidades/deseos de esa nueva fase histórica y cultural.

Para la comprensión adecuada de nuestro objeto de estudio, circunscrito a las décadas de 1930, 40 y 50, es necesario examinarlo a la luz del paradigma de "modernidad" que inundaba la América Latina y el Caribe, porque la mayoría de los países vivía complejos procesos de autoafirmación nacional y, consecuentemente, de contradicciones en relación a las oligarquías nacionales y a las potencias extranjeras.

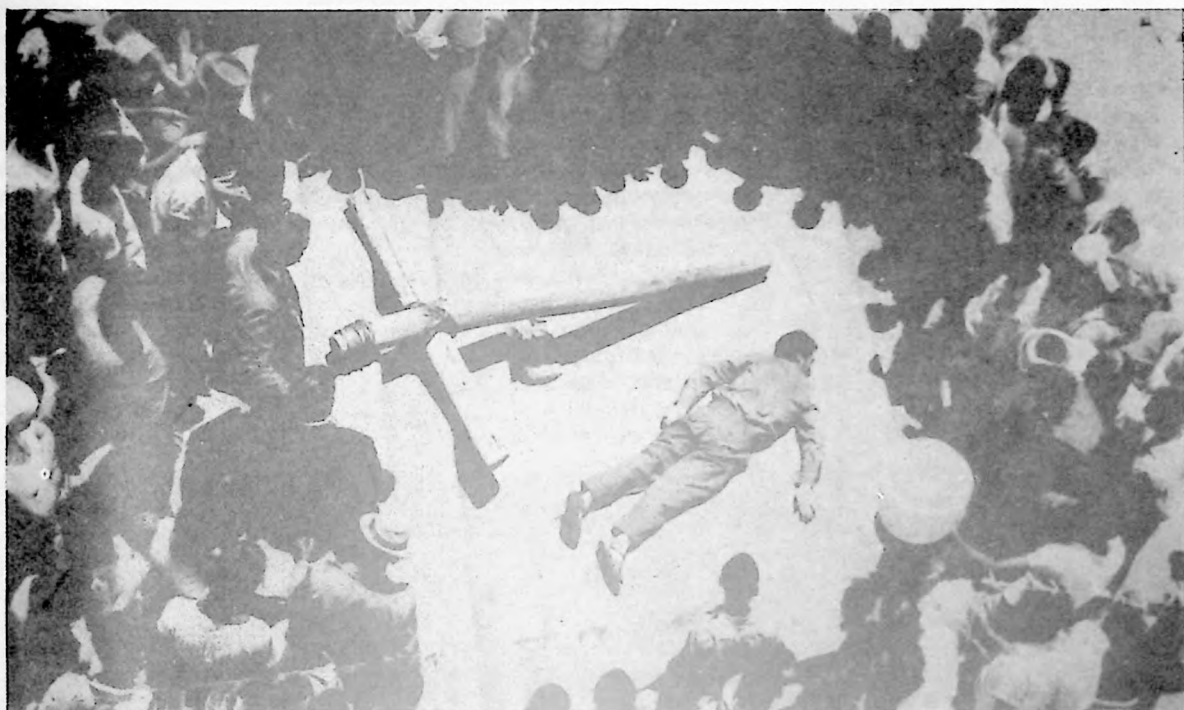
Eso significaba, básicamente, la preservación de recursos propios

(como por ejemplo, el petróleo), o desarrollo de vías férreas y, en especial en México, en Argentina y en Chile, a la implantación de campañas para reducir el analfabetismo. Simultáneamente, las incipientes industrias comenzaron a formar un todavía tímido mercado consumidor, que se aglutinaba en las ciudades. Estas crecían rápidamente, necesitando diversiones que el espectáculo cinematográfico proporcionaba.

Ese público cinematográfico estaba constituido por inmigrantes rurales, situados en capitales semi-rurales, con un gusto ya estructurado, formado básicamente por la música popular (que podía ser bayón, bolero, ranchera,

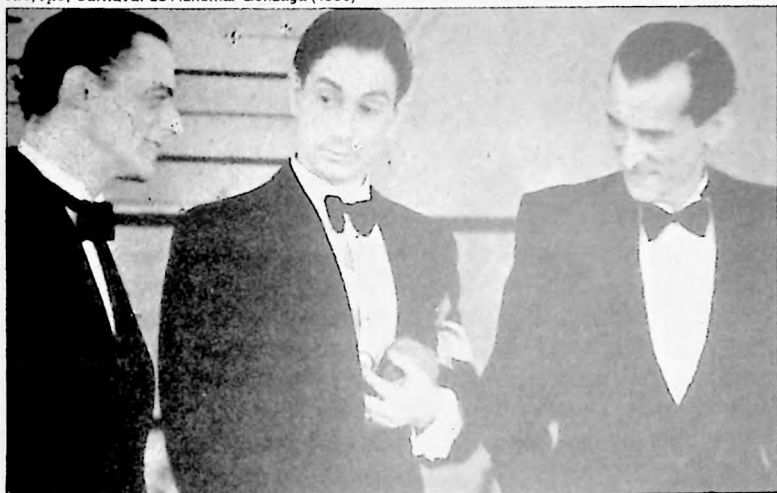
rumba, vals criollo, tango, samba, etc.) bien por los espectáculos de circo y teatro de calle. Por lo tanto, era necesario que la gran producción icónica de masas (que superó el poder de penetración de la radio) incorporase aquellas formas de significación de cultura popular que rescataba uno de los principios básicos en la relación producción/público: la encarnación de alegorías de experiencia humana a través de un acuerdo tácito entre espectador-cine.

De esa manera, países como México y Argentina comprendieron rápidamente la importancia del desarrollo industrial de producción cinematográfica y de organización de dos ítems



El Pagador de Promesas de Anselmo Duarte (1962)

A16, A16, Carnaval de Adhemar Gonzaga (1936)



indispensables para garantizar la salida del producto: la distribución y la exhibición. El proceso se fue consolidando, a pesar de la dependencia tecnológica y de la falta de recursos humanos, en el primer lustro de los años 30, favorecida con la coyuntura internacional que no limitaba nacionalmente la producción y que dio cierta brecha al proceso de distribución y exhibición, permitiendo que los films fuesen vistos en todo el Continente, Caribe, España, Portugal y en vastas regiones de los Estados Unidos. Durante ese proceso México y Argentina consolidaron una cinematografía que alcanzó un desarrollo industrial relativamente importante. Es interesante re-

cordar que el cine, en aquellos tiempos, ya requería de mano de obra altamente especializada y tecnología puntual. Con apenas 30 años de vida, el cine exigía además de maquinarias, procesos químicos y fotográficos, organización y planificación adecuados, todo eso prácticamente desconocido, hasta aquel momento, en la región. El proceso industrial exigía, por tanto, la creación de laboratorios y de estudios; de la instalación de una red empresarial y comercial de exhibición y distribución, que incluía el perfeccionamiento técnico de las salas de proyección.

El cine, la invención más moderna del siglo, era un arte y también una industria, la mayor novedad en el área de la comunicación de masas que, hasta aquella época, era contemplada apenas por la comunicación radiofónica. Arnold Hauser escribió que "...el cine significaba la primera tentativa, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas". Como se sabe, los cambios en la estructura del público teatral y lector, se iniciaron el siglo pasado con el ascenso del teatro de boulevard y de

la novela de folletín, formando un verdadero comienzo de la democratización del arte, que culminó con la asistencia en masa al cinematógrafo. La transición del teatro privado de las cortes de los príncipes al teatro burgués y, después a las empresas teatrales, de la ópera a la opereta y después a la revista, marcaron fases separadas de una evolución caracterizada por el ansia de captar círculos cada vez más amplios de consumidores para cubrir el costo de inversiones cada vez mayores. El montaje de una opereta po-

O Cangaceiro de Lima Barreto (1953)





O Cangaceiro de Lima Barreto (1953)

día mantenerse con un teatro de tamaño medio; el de una revista o de un gran ballet tenía que pasar de una ciudad grande a otra. Para amortizar el capital invertido, los espectadores de cine del mundo entero tenían que contribuir para el financiamiento de los filmes y es este factor el que determina la influencia de las masas sobre la producción de arte. Por su mera presencia las representaciones en Atenas o durante la Edad Media, nunca fueron capaces de influir directamente en el desarrollo del arte; solamente cuando entran en escena los consumidores y pagan un precio real se convierte en factor decisivo en la historia del arte" (cf. Hauser, 1964).

Es importante destacar el significado del cine como la única diversión, a partir de los años 30 en América Latina, principalmente para el proletariado y para los sectores de la nueva clase media, en formación. Tampoco se puede ignorar que esos segmentos sociales apoyaban firmemente un proceso de desarrollo nacional, tal vez la única garantía de futuro objetivo y el cine también era una industria nacional.

Los procesos nacionalistas de aquellas décadas permitirán que México y Argentina desarrollen sus industrias cinematográficas con un considerable número de producciones y con gran competencia técnica y narrativa. Los géneros más trabajados fueron el melodrama y la comedia, que favoreció la existencia de una *Star System* que creó los tipos y prototipos bien próximos al universo simbólico del público de aquellos años.

A partir del inicio de la década de 1930, con la llegada del cine sonoro, México y Argentina importaron técnicos de sonido, fotógrafos, escenógrafos y otros especialistas de Estados Unidos. Mientras tanto, los recursos humanos nacionales aprendían rápidamente y adaptaron con mayor facilidad a las reales condiciones de infraestructura técnica aquello que los técnicos extranjeros enseñaran. Proceso rico, interesante y poco estudiado que permitió que, a partir de 1935, disminuyese la importación de técnicos extranjeros. Además así fue como en la cúspide del proceso de la producción cinematográfica

de países como Venezuela, Chile, e inclusive Brasil años después, se desencadenó un modesto proceso de exportación de sus recursos humanos (compañías cinematográficas de Río de Janeiro y de Sao Paulo emplearon técnicos argentinos y mexicanos). Estos, a su vez, contribuyeron en la formación de profesionales locales. Toda esa dinámica se presenta como una brecha interesante para hacer una nueva lectura del paradigma de modernidad que representó el desarrollo industrial de cine en estos países.

La producción realizada en los años 30, 40, y 50 permitió un flujo más o menos constante de filmes, creando una corriente propia de público, estableciendo uno de los fenómenos culturales más importantes de la época como fue la familiaridad cine-público. Tal familiaridad se encuentra interrelacionada a ese flujo de producción que:



Escena de chanchada de la Atlántida con Oscarito y Eliana.

Río Quarenta Graus de Nelson Pereira dos Santos (1955)

"1. Valiéndose de la eficacia icónica del cine fijará caracteres y prototipos nacionales;

"2. La narración de historias alegóricas que representaban el universo simbólico de los espectadores de la época, los problemas frecuentes y la metáfora de las ciudades semi-rurales que eran nuestras capitales en aquel periodo;



Fragmentos de vida de José Medina (1929)

"3. La acentuada utilización de la música popular, en un momento en que el monopolio discográfico no se había consolidado aún y donde una rumba era familiar en Brasil (como también una samba-canción en Buenos Aires), permitió la construcción de un mapa musical continental con identidades definidas" (cf. Oroz, Silvia, 1991).

Atendiendo las necesidades de identificación del público, el género

más valorizado fue el melodrama, que estructuró su discurso en función de cuatro mitos básicos de las sociedades judeo-cristianas y de profundas raíces en América Latina: el Amor, la Pasión, el Incesto y la Mujer. El otro género hartamente desarrollado fue la comedia, que construyó su discurso a partir de la deserción rural y urbana, en comparación con las grandes ciudades, con las grandes capitales, que crecían de manera alucinante y sin

mayor planeamiento, obligándolos, en ese caos, a inventar diferentes formas de sobrevivencia individual. El chiste oral acabó por constituirse en el soporte de la comedia que, de esa manera, recuperaba la tradición popular de la comicidad verbal, cuyos orígenes se remontan al circo y al teatro de calle.

El público de los años 30, 40 y 50, tenía en el espectáculo cinematográfico una clara referencia cultural, constituida por las metáforas y alegorías con los que se estructuraban los dos grandes géneros. Estas metáforas y alegorías remitían a un universo común de prototipos e historias relacionadas con el ya imaginario colectivo de la platea, también influenciado por la cultura musical popular y por las más rudimentarias formas de teatralidad. Tales historias y argumentos también atraían a las grandes masas porque se relacionaban con las propias raíces de la población y, también, con situaciones estrechamente vinculadas a la vida nacional y al proceso de modernización experimentado por la sociedad como un todo.

"En 1948 se creó el GATT - Acuerdo General de Tarifas y Comercio-, organismo de las Naciones Unidas que tenía como objetivo liberar el comercio de las tarifas internacionales, permitiendo a los Estados Unidos facilidades en costos de tasas aduanales para la entrada de sus productos en el mercado latinoamericano. Tal acto, unido a las improvisadas industrias cinematográficas mexicana y argentina en contradicción a su propia situación, fue una influencia nefasta para la sobrevivencia de esas cinematografías que, lenta e imperceptiblemente, entraron en un proceso de desgaste, deterioro y desnacionalización, disminuyendo el mercado continental y, también, afectando la propia existencia, hasta hoy, de su producción. Por otro lado, al terminar la Segunda Gue-



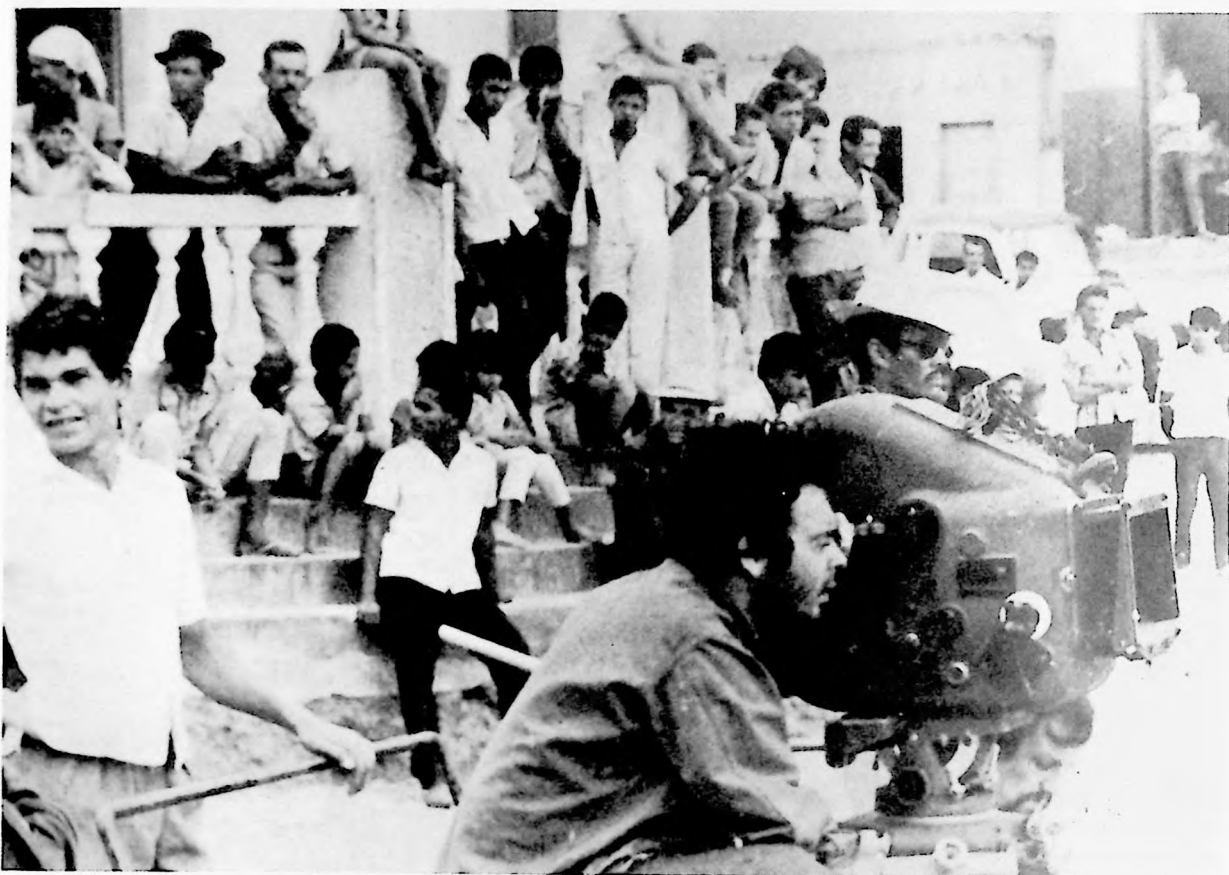
Oscarito y Fada Santoro en *Nem Sansao Nem Dalila* (1955)

rra Mundial, los Estados Unidos se recuperaron con una velocidad por encima de lo previsto, en tanto que Argentina y México acabaron subsistiendo dislocados en esa nueva coyuntura y entraron en un ritmo y en un tipo de producción que contribuyó considerablemente para el colapso en la calidad y en la ocupación del mercado" (cf. Oroz, Silvia, 1992). Además, al proceso de modernización de las sociedades latinoamericanas le deparaba una sorpresa que iría, nuevamente, a transformar sus relaciones públi-

co/espectáculo: la televisión comenzaba a surgir.

Por otro lado, se iniciaba una etapa histórico-cultural relacionada con un nuevo orden de valores: el campesino se había transformado en un ser urbano; la mujer pobre ingresaba sólidamente en el mercado de trabajo; las mujeres de clase media comenzaban a frecuentar las universidades; aparecen nuevas formas de control de la natalidad que contribuyen a que se produzca una gran fractura en el medio social. Por tanto, los valores que ser-

vían de referencia al melodrama y a la comedia entran en grave crisis. Los géneros comienzan un lento proceso de reacomodo que dura casi veinte años, hasta el momento en que un nuevo conjunto de valores comienza a ser asimilado. Al mismo tiempo, nuevas formas estéticas y de producción comienzan a imponerse: el cine que se produce recibe la influencia del neorealismo italiano y, un poco más tarde, de la *nouvelle-vague*. Ese nuevo cine va a integrarse en la perspectiva de cambios sociales impulsado por el



Glauber Rocha.

binomio vanguardia/revolución, que caracterizó al Continente y al Caribe al final de la década del cincuenta. Se inició una etapa de Cine de Autor, de Estética del Hambre, de la Pobreza, de Liberación etcétera. Pero esa es otra historia.

En Brasil, las cosas ocurren de forma relativamente diversa, comparadas especialmente con los casos de México y Argentina. No demoró mucho, después del surgimiento del cine en Europa y en la América del Norte, que

el invento llegase hasta nosotros, y todavía no había finalizado el siglo y ya exhibíamos y producíamos filmes. Casi una década después en Río de Janeiro, en aquel tiempo capital federal, se experimentó una suerte de remodelación urbana de las más significativas, con la apertura de nuevas avenidas, canalización de ríos, y lo que es más importante para nuestro caso, la industrialización de la energía eléctrica con la consecuente proliferación de salas de exhibición. "Los dueños

de esas salas comerciaban con los filmes extranjeros, pero luego, tuvieron la idea de producir ellos mismos, así, durante tres o cuatro años, a partir de 1908, en Río comenzó un período (denominado) 'La Bella Epoca del Cine Brasileño' -título del libro de Vicente de Paula Araújo, editado por la De. Perspectiva en 1976-. Copias de lo que se hacía en las metrópolis de Europa y de América, esos films en torno a los asuntos que para ese momento interesaban en esas ciudades -



Rio Quarenta Graus de Nelson Pereira dos Santos (1955)

crimenes, política y otras diversiones-no habían elementos autóctonos en la escogencia de los temas, pero tampoco habilidad en la forma como era usado ese material extranjero (...) El resultado fue que ningún producto importado conoció el triunfo de público y tampoco los filmes brasileiros sobre crímenes y política, este público incluía a la *intelligentzia* que circulaba por la calle de Ouvidor y por la recién inaugurada Avenida Central. Este florecimiento de un cine subdesarrollado ne-

cesariamente artesanal coincidió con la definitiva transformación, en las metrópolis del invento en industria cuyos productos se desparramaron por el mundo suscitando el sometimiento de los mercados. Brasil, que importaba de todo -desde cajas mortuorias hasta palillos de dientes-, abrió alegremente sus puertas para la diversión fabricada en masa y ciertamente a nadie se le ocurrió ninguna idea para socorrer a nuestra incipiente actividad cinematográfica" (cf. Gomes, Paulo

Emilio Salles, 1973). Ese cine primitivo fue rápidamente olvidado y se observó que hubo un rompimiento entre el público y nuestro cine, que "comenzó a pagar su tributo a la prematura y prolongada decadencia tan típica del subdesarrollo" (Idem), los filmes brasileiros producidos a partir de ese momento fueron exhibidos gracias a la buena voluntad de los comerciantes norteamericanos.

Al finalizar la Primera Guerra mundial, el cine norteamericano se tornó

CINE-HISTORIA



O Grande Momento



Grande Otelo

hegemónico en Brasil, consiguiendo prácticamente eliminar sus concurrentes europeos. Ya al inicio de los años veinte, cerca del 80% del mercado exhibidor brasileño estaba ocupado por las producciones oriundas de los Estados Unidos. Paulo Emilio Salles Gomes escribió que "la saturación del



Gilda de Abreu en *Bonequinha de Seda* (1936)

film americano fue tan general, ocupó tanto espacio en la imaginación colectiva de ocupantes y ocupados (...) que adquirió una cualidad de cosa nuestra en la línea de que nada nos es extranjero pues todo lo es..." (cf. Gomes, P.E.S., 1973).

Todavía en los años 20, la llegada de la radio dio una inyección de ánimo en las artes de los espectáculos tradicionales que habían sido, en gran parte, ofuscadas por el cine oriundo de los Estados Unidos. La radio acabó por quebrar, parcialmente, el monopolio norteamericano, alcanzando de lleno a las masas de las grandes ciudades brasileñas. Hubo, igualmente, un surgimiento de *talkies*, contribuyendo para que durante dos o tres años tuviésemos varios films nacionales, que abarcaran cuestiones relativas a problemá-

ticas rurales y urbanas, valiéndose generalmente del lenguaje musical y convirtiéndose en grandes éxitos de público. Entretanto, pasado el impacto inicial y frustradas las esperanzas de los nacionalistas, el cine hablado llegó para acabar con el terreno recuperado, haciendo de la producción brasileña de filmes, según las palabras de Paulo Emilio, retornara "a las condiciones de marginalidad, a pesar de las cualidades artísticas crecientes en algunas de sus obras de la década del treinta".

Es importante mencionar que a partir de los años treinta, decretos gubernamentales estimulan y obligan a la exhibición de films de cortometraje (noticieros cinematográficos), consolidando una tendencia vigente desde el inicio del siglo. Tales films son el "tipo de cine que durante décadas fueron el sustento de la producción y comercialización de filmes brasileños", en tanto que los largometrajes de ficción "el sueño, la voluntad y el verdadero cine, pero todavía más escaso" (cf. Bernardet, Jean-Claude, 1979 a). A lo largo del Estado Nuevo (1937-1945), el Departamento de Prensa y Propaganda (DIP) y los Departamentos Estadales de Prensa y Propaganda (DEIPs) acabaron siendo los responsables de la mayor parte de los noticieros cinematográficos producidos en

el país y, a través del aniquilamiento y de la captación de público, hicieron desaparecer la mayoría de las productoras (cf. Galvao, M. Rita, 1975).

Los cortometrajes eran, en general, repudiados por la crítica y evitados por el público. Citando un reportaje de la revista carioca *A Cena Muda*, de septiembre de 1949, Maria Rita Galvao escribe que en el campo del cortometraje los redactores de publicaciones juzgaban que el descalabro era total: los complementos nacionales, como siempre, son propaganda pagada, "inauguraciones con discursos, etc. Ningún noticiero brasileño es digno de ese nombre". Y añade que en el año de 1949, nadie logró filmar algún acontecimiento realmente interesante (destacándose apenas dos excepciones: los documentales *Nordeste*, de Pedro Lima y *Fazenda Velha*, de Lima Barreto).



Paulo Emilio Salles Gomes, crítico e historiador brasileño.

Jean-Claude Bernardet, analizando los noticieros y documentales producidos desde el inicio del siglo, no duda en afirmar que, para los primeros quince o veinte años, "la cámara del documentalista era una cámara de poder". La producción cinematográfica brasileña se asentaba en el documental "exclusivamente ligado a una élite mundana, de la que los cineastas eran dependientes". La situación no se modifica y aproximadamente en las décadas de 1930 y 1940, la élite va a financiar las producciones, directamente (a través de documentales de empresas o de iniciativas comerciales) o indirectamente (a través de noticieros políticos). En comunicación presentada en el Simposio de Cine Documental Brasileño (Recife, 1974), el crítico Paulo Emilio Salles Gomes ya había llamado el "ritual del poder", al referirse a los innumerables filmes que relatan los actos de los presidentes de la República y de la élite del poder. Amplía Bernardet que esta calificación puede ser extendida a los filmes que no traten directamente a esas personalidades y hasta aborden asuntos populares, pero la aproximación se da a través de toda la élite y el reflejo de ella (cf. Bernardet, J.-C., 1979-b).

No en lo que se refiere al largometraje de ficción, el fenómeno cinematográfico que se desarrolló en Río de Janeiro a partir de aproximadamente mediados los años 30 y se constituyó en un verdadero marco. En líneas generales, esa producción carioca vino



Aurora y Carmen Miranda en *Alô, Alô, Carnaval* de Adhemar Gonzaga

a ser un nuevo género, titulado **chanchada**, cuya "vida" ininterrumpida duró cerca de 25 años y, en las palabras de Paulo Emilio, "... se procesó desvinculada del gusto del ocupante y contraria a los intereses extranjeros" (Idem, 1973).

Podemos observar dos fases distintas en la evolución de las chanchadas en el cine brasileño. La primera va hasta aproximadamente el inicio de los años 40. Grosso modo, esas películas tienen argumentos, motivos y situaciones bastante simples, con nú-

meros musicales homogéneos, carnavalescos (y, a veces, juntos). Filmes típicos de esa época son *Alô, Alô, Brasil!* (dirección de Wallace Downey, 1935), *Alô, Alô, Carnaval!* (dirección de Adhemar Gonzaga, 1936), ambos producidos por la Waldow-Cinédia. A esos filmes seguirán otros similares, que fundamentarán conceptos llenos de odio y desprecio que la crítica purgaría sobre la chanchada en los veinte y tantos años siguientes (la exposición al respecto de ese tema reproduce, en larga medida, párrafos del libro (1983) y artículo (1990) de Catani, Afrânio M. y Souza, J. Inácio de Melo). Las producciones se dividían entre la Sonofilmes, Wallace Downey y Lulu de Barros. Fueron lanzados en secuencia *Estudantes* (1936), *O Bobo do Rei* (1937), *Banana da Terra* (1938), *Laranja da China* (1939), *Samba em Berlin* (1944) y *Não Adianta Chorar* (1945), este último de Watson Macedo.

La segunda fase puede ser situada a partir de los años 40, prolongándose hasta el comienzo de la década del 60. En ese período, argumentos, guiones, situaciones y enredos se tornaron más complejos y los números musicales más heterogéneos. Entretanto, antes de proseguir, se hace necesario explorar, aunque sea rápidamente, el papel fundamental desempeñado por la Atlântida, compañía fundada en 1941 por un grupo de entusiastas para dar una nueva orientación al cine brasileño, que tendría o para el melodrama, al estilo de *Bonequinha de Seda* (1936), o para la chanchada. Su pri-



*Tournage de FRAGMENTOS DA VISA (1929).
Au Centre, le réalisateur, José Medina.*

Rodaje de Fragmentos da visa (1929), al centro el realizador Jose Medina.

mer film fue **Moleque Tião** (1943), saludado por todos como una importante producción de carácter social, dentro de una línea que fructificaría en el Cinema Novo, con **Grande Otelo** en el elenco. Los fracasos relativos de crítica y de público obligaron a socorrer a la empresa con sucesivos aumentos de capital. En 1947, el exhibidor y distribuidor Luis Severiano Ribeiro adquirió el control accionario de la Atlântida y, a partir de entonces, las cosas comenzaron a cambiar. Aumentando la producción, la distribución y la exhibición de filmes, Severiano resolvió incrementar la producción de chanchadas al percibir que ellas podrían ser una fuente de lucro. Así, en menos de veinte años de actividades, la Atlântida produjo 62 filmes de ficción, dos documentales y centenares de noticieros.

A mediados de los años 50, entretanto, la Atlântida pasó a disputar el mercado con dos de sus exfuncionarios: Watson Macedo y el director de fotografía Herbert Richers, que se convirtieron en productores independientes. Richers y Oswaldo Massaini, cada uno individualmente o en conjunto, obtuvieron efectos notables, al ampliar el bloque carnavalesco y emplear revelaciones de la radio (Zé Trindade), del circo (Ankito, Fred y Carequinha) y de la televisión (Ronald Golias). El carnaval fue puesto de lado, sin embargo como afirma Sérgio Augusto, "... sin abandonar el espíritu de los destripamientos de Oscarito y sus rivales..." (cf. Augusto, Sérgio, 1989).

En esta segunda fase, con un mercado garantizado para las chanchadas, se observa que los temas carnavalescos van cediendo lugar a otros, que se refieren a lo cotidiano del hombre urbano, a aspectos políticos y a problemas de la realidad socio-económica cercana (la carestía, la falta de agua, las deficiencias del transpor-

te urbano, la demagogia electoral, la corrupción política, la indolencia burocrática, y la ocupación generalizada en el servicio público, etc.).

Los guiones de las chanchadas terminaban obedeciendo a un principio de elaboración esquemático, que se mantuvo intacto prácticamente en todas las producciones. Las situaciones básicas eran las siguientes: chico y chica se meten en una situación delicada; cómico (el amigo del chico, de la chica o de ambos) intenta protegerlos; villano lleva ventaja, inicialmente; villano pierde la ventaja y es derrotado, con la participación decisiva del chico y del cómico (cf. Catani y Souza, 1990).

Watson Macedo fue uno de los directores brasileños que más popularidad alcanzó en su carrera de más de veinte años. Uno de sus filmes, **Carnaval no Fogo** (1949), es considerado por algunos estudiosos como el certificado de nacimiento de la chanchada. João Luiz Vieira resaltó el "nuevo aliento" dado a la comedia musical brasileña por este filme. El enredo de **Carnaval no Fogo** se centra en la posesión indebida de un objeto (una cigarrera) que confería a su poseedor (Anselmo Duarte) el mando de una banda que efectuó un valioso robo de joyas. El verdadero jefe, Anjo (José Lewgoy), inmortalizado en este film y en los siguientes como el villano mayor del cine brasileño, hacía de todo para recuperar el símbolo que le devolviera el poder -todo eso en medio de confusiones y riñas creadas por Oscarito y Grande Otelo, música de sucesos y amoríos entre el galán (Anselmo Duarte) y la chica (Eliana, sobrina de Watson Macedo) - (Vieira, 1987).

La Atlântida sería fuente de otra gran chanchada, ahora por las manos de un discípulo de Watson Macedo,

Carlos Manga: **Nem Sansão Nem Dalila** (1954). Esta película es considerada por J.-C. Bernardet como uno de los "mejores filmes políticos brasileños" por su carácter ejemplar de presentación de una situación política de cuño populista y de un contragolpe militar antipopulista. La narrativa del film se desarrolla en el reino de Gaza. El barbero Oscarito tenía un sueño y cuando despertaba estaba delante del gigante Sansón. Este, encantado con el yesquero de Oscarito, se lo cambia por su peluca. Dotado de fuerza, Oscarito se convierte en una de las figuras más poderosas de Gaza, ascendiendo al puesto de gobernador. Inicia una serie de reformas de intención populista, desagradando al asesor militar del rey. Con la ayuda de Dalila, el asesor descubre la fuente de la fuerza de Oscarito, de la que se apodera y lo expulsa del reino, acabando por usurpar el poder real. Cualquier semejanza con la situación política de Brasil y de otros países de América Latina no era mera coincidencia (cf. Catani y Souza, 1990).

El suceso de Atlântida, conforme lo destacamos, animó a otros productores. Uno de ellos fue Herbert Richers, hoy conocido por los innumerables doblajes de filmes que su empresa realiza para la televisión. Después de trabajar varios años como cinegrafista, Richers fundó su propia empresa en 1952. De su compañía salieron películas como **Sai de Baixo** (1956), **Com Agua na Boca** (1956) y **Metido a Bacana** (1957), este último un gran éxito de Grande Otelo y Ankito -además, el primer éxito del actor negro después de deshacer su sociedad de largos años con Oscarito (Idem)-.

En São Paulo, teníamos la firma de Oswaldo Massaini, la Cinedistri. Massaini, después de trabajar en una distribuidora extranjera (Columbia),

una nacional (la DFB - Distribuidora de Filmes Brasileiros) y en otra productora brasileña (la Cinédia), resuelve, en 1949, abrir su negocio en el área de la distribución. En 1953 decide la producción de su primer film, *Rua Sem Sol*, dirección de Alex Viany. Pero después de un film "serio", Massaini pasó a producir chanchadas, sea por iniciativa propia, sea en régimen de coproducción con firmas de Rio y en el mismo São Paulo. Aparecen así, filmes como *O Fuzileiro do Amor* (1956), *A Baroneza Transviada* (1957), *Absolutamente Certo* (1957), *Rio Fantasia* (1957) etc., estelarizados por Mazzaropi, Anselmo Duarte, Dercy Gonçalves y Eliana (cf. Catani y Souza, 1990).



En las películas de chanchada, como recuerda Sérgio Augusto, "tratabase de todo": placas de pulmones (*Este Mundo é um Pandeiro*, 1947), pasaporte (*Aviso aos Navegantes*, 1950), collar (*E Fogo na Roupa*, 1952), peluca (*Nem Sansão Nem Dalila*, 1954), monedas incaicas (*Colégio de Brotos*, 1956), cartera de columnista social (*O Bateador de Carteiros*, 1958), maleta (*O Camelo da Rua Larga*, 1958). "Hasta las posiciones sociales cambiaban de mano, principalmente en las comedias de

José Carlos Burle" (cf. Augusto, Sérgio, 1989).

Y los tipos y personajes? Ah, tenían de todo: magos e hipnotizadores siniestros, científicos locos, laboratorios misteriosos, nobles (falsos y auténticos), príncipes, monarcas, baronesas, condesas, y otros menos importantes. Por su lado, los críticos se ponían furiosos con los "abacaxis" que estaban obligados a asistir. El temido Antonio Moniz Vianna, del desaparecido periódico carioca *Correio da Manhã*, resumió su opinión sobre los

filmes de Carlos Manga en una única frase: "caiu mais uma manga". Cuando Manga lanzó *Colégio de Brotos* (1956), Moniz Vianna volvió a la carga, insinuando que el dueño de Atlântida (Severiano Ribeiro) y Manga (el director), eran afeminados: "¿o qué es lo que está ocurriendo entre esos dos?", preguntaba atónito. Pedro Lima, Fred Lee, Jonald, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Alex Viany y muchos otros, con mayor o menor intensidad, se irritaban con lo que veían (Glauber Rocha llegó a llamar la chanchada el "cáncer reformista del subdesarrollo") (cf. Catani y Souza, 1990).

En trabajo inédito (*O Tostão Furado*, 1980), Miguel Chaia menciona que en un lance de suerte (herencia, premio, sorteo

etc) cambia la vida de los personajes principales -generalmente un héroe de buen corazón, perteneciente a una clase social baja. Los personajes simples de la chanchada existen de manera más próxima a un orden social estamental que dentro de una estructura de clases. Es un universo detenido mezclado con fundamentos de clase que acaba caracterizando personajes como la manicurista, la actriz, el limpiabotas, el compositor, ricos sin pose, descalificados pretendientes al estrellato etc. Ellos sostienen sus valores tradicionales y ru-

rales, cargando los valores colectivos de la familia, de la vecindad, parentales y de trabajo. Son personajes que no asimilaron la individualización de la sociedad urbano-industrial, y por eso son oprimidos y humillados por las relaciones que se establecen en el interior de esas sociedades. Cuando los personajes trabajan, no son obreros del sistema, configurándose así muchas veces el trabajo marginal; ellos no están protegidos por legislaciones sociales o sindicales. En suma, la chanchada trata a los papanatas que no entran en el juego desarrollista. De hecho, no hay lugar en ese juego para empleadas domésticas, mujeriegos, prejuiciosos, malandros, dueñas de pensiones, manicuristas, barberos etc.

A partir de mediados de la década del 50, la chanchada entró en declive por diversas razones. Los factores más señalados son el desgaste de las fórmulas narrativas utilizadas en los films, el envejecimiento de las estrellas que durante más de 15 años atrajeron multitudes y el crecimiento vertiginoso de la televisión, que ofrecía en la casa un espectáculo semejante al que el espectador veía en el cine, con la ventaja de no hacer colas, pagar entradas ni utilizar salas de cine en permanente decadencia. Debemos recordar, también, que el público de cine estaba cambiando y, con ellos, la situación política y social del país. El desarrollo juscelinista (1956-1961) trajo una nueva manera de pensar en los asuntos nacionales, inclusive en el área de la cultura que, aliada a la evolución del lenguaje cinematográfico efectuada por el Cinema Novo, cambió la historia del cine brasileño. Cuando *El Pagador de Promesas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte y producido por Oswaldo Massaini, ganó la Palma de Oro en Cannes, estaba también arrojando una pala de cal a la chanchada (cf. Catani y Souza, 1990).

Sin embargo, no está demás recordar, que gracias a la chanchada se logró la receptividad del gran público y permitió a la industria brasileña de filmes sobrevivir, a pesar de la enorme concurrencia extranjera. Apenas sobrevivir, porque en el mismo auge de las chanchadas (en la primera mitad de los años 50) el cine brasileño ocupaba solamente 6% del mercado exhibidor. Además, en 1960, el cine brasileño enfrentaba otra poderosa presencia: los 600 mil aparatos de televisión ya instalados.

Por otro lado, en São Paulo, el cine toma otro rumbo, comparada especialmente con la producción desarrollada en Río de Janeiro. En *Crônica do Cinema Paulistano*, Maria Rita Galvão escribe que desde el inicio del siglo hasta 1934 fueron realizados en la ciudad cerca de una centena de filmes de ficción. "A pesar de los altos y bajos, y de la existencia periclitante que caracterizó su desarrollo, el cine paulista consiguió mantenerse con increíble vitalidad durante toda la década del 20". En los primeros años de la década siguiente, no obstante, esta producción acabó bruscamente, con el surgimiento del cine parlante: "cuando, a los problemas de la fotografía, se agregaron los problemas de la grabación del sonido, no había la menor posibilidad de continuar haciendo cine. Aun dejando de lado las dificultades técnicas, la complejidad del cine parlante aumentaba enormemente los costos de producción; el cine ya no estaba a la altura de nuestros pobres cineastas. En 1930, ocho filmes fueron hechos en São Paulo. En 1931, diez filmes; en 1932 y 1933, la producción cayó verticalmente: apenas dos en cada año; en 1934, un último film cierra esta fase del cine paulista: fue el canto del cisne" (cf. Galvão, M. Rita, 1975).

La gran mayoría de los cineastas consiguió sobrevivir en São Paulo, durante décadas, filmando noticieros y documentales de propaganda. Había excepciones: Lima Barreto y B.J. Duarte hacían, en los años 40, sus films y algunos veteranos del antiguo cine paulista y carioca, como Capellaro, Gilberto Rossi, Medina y Oduvaldo Vianna, realizaban sus largometrajes con dificultades. Además, "una pequeña Vera Cruz anticipada 12 años", la Compañía Americana de Filmes (1937), hizo apenas una película y, en 1949, Mario Civelli consiguió dinero y, junto con Tito Batini, dirigió *Luar do Sertão*. Así, la producción cinematográfica paulista, además de los documentales y noticieros, produjo seis filmes en quince años (1935-1949), estos fueron, en 1935 (*Fazendo Fitas* - dir. Vittorio Capellaro), uno en 1940 (*A Eterna Esperança* - dir. Leo Marten; productora: Cía. Americana de Filmes), uno en 1943 (*O Canto da Raça* - dir. José Medina), uno en 1946 (*Palhaço Atormentado* - dir. Rafael Falco Filho) y dos en 1949 (*Quase no Céu* - dir. Oduvaldo Vianna; *Luar do Sertão* - dir. Mario Civelli y Tito Batini) (cf. Galvão, M. Rita, 1975, Companhia Cinematográfica Vera Cruz...)

O sea, la situación del cine en la capital paulista, hasta el final de los años 40, era un verdadero marasmo. Entretanto, en los años de 1949 y 1950, cinco compañías cinematográficas fueron creadas y, en los próximos tres años, la cantidad de productoras traspasa casi las dos docenas. La llamada "industria cinematográfica" paulista surge en un momento de intensa actividad cultural en São Paulo y, en un corto espacio de tiempo -cinco o seis años-

"la ciudad asiste al nacimiento de dos museos de arte, la formación de una compañía teatral de alto nivel, la multiplicación de conciertos, escuelas de arte, conferencias, seminarios, exposiciones, revistas de divulgación artística y cultural, la construcción de un moderno centro de espectáculos, la creación de una filmoteca, la inauguración de una bienal internacional de artes plásticas. Claramente se delinea una postura cultural de la burguesía paulista, siendo que tales manifestaciones van a constituir una infraestructura para la elaboración de un sistema cultural que pudiera extenderse a toda la sociedad, sirviendo de vehículo a una determinada visión del mundo". En suma, se trata de una *producción cultural basada en las instituciones*: la burguesía paulista crea todo un sofisticado aparato para la difusión de la cultura" (cf. Galvão, M.Rita, 1975).

El cine también participa activamente de toda esa efervescencia cultural y artística. Para Silvio de Campos Silva, fueron varios los factores que se conjugaron para permitir la creación en São Paulo de la Compañía Cinematográfica Vera Cruz en 1949 y, también, de otros dos grandes estudios (la Maristela y la Multifilmes- como la Kino Filmes, que se vale de los estudios de Maristela, en su efímera existencia), además de propiciar el surgimiento de varios productores llamados "independientes". Merece destacarse en esa conjugación de factores, el inicio de la actividad industrial cinematográfica en Argentina y en México; la creación del Teatro Brasileño de Comedia (o TBC, en 1948), que pone en escena obras del repertorio clásico y moderno, para que los grupos de intelectuales locales pudiesen ver montajes sofisticados y caros, preparados por directores y escenógrafos contratados por la compañía; la lle-



Simão o Caolho de Alberto Cavalcanti (1952)

gada a Brasil del cineasta Alberto Cavalcanti, que luego se convertirá en el productor general de la recién creada Vera Cruz (cf. Silva, Silvio de Campos, s.d.).

De la misma forma que la misión del TBC, para sus patrocinadores, debía ser la de "fundar" el teatro brasileño, la Vera Cruz debía, a partir de la nada -si, porque el cine nacional de entonces era visto como inexistente, grosero y vulgar-, producir los primeros filmes brasileños de "buena calidad", que pudiesen ser exhibidos "en el exterior" con éxito "sin avergonzarnos". Los empresarios paulistas entendían que el cine se hacía con buenos técnicos, buenos artistas, buena y harta maquinaria, grandes estudios y mucho dinero. No les pasaba por la cabeza la idea de que la distribución era algo vital en el proceso de la industria cinematográfica, sin la cual todo el esfuerzo naufraga por completo (mucho

más tarde fue comprendido, así como la demora en el retorno del capital invertido en la producción, el sofocante congelamiento de los costos y los ingresos durante varios años y los mecanismos de remesas de ganancias para el exterior, practicado por las distribuidoras extranjeras, responsables de la comercialización de los filmes de la Vera Cruz). Igualmente, el montaje de un *star-system* codiciado para la época (en la que los actores cobraban mensualmente, actuando o no), bien como un sofisticado y costoso departamento de propaganda, contribuyeron a liquidar por completo la fortuna personal de Franco Zampari, su fundador y principal accionista. En 1954 -año en que la empresa sufre la intervención del Banco del Estado de São Paulo, su principal acreedor- la compañía tenía préstamos que alcanzaban los 150 millones de cruzeiros y su caída fue tan espectacular como el inicio de su intensa actividad.

La Vera Cruz, en el período 1949-1954, produjo algunos documentales (como por ejemplo los cortometrajes *Painel* y *Santuario*, dirigidos por Lima Barreto) y 18 filmes de largometraje, abarcando los más variados géneros cinematográficos (comedias sofisticadas y populares, policiales, dramas rurales u urbanos y melodramas variados): *Caicara* (1950), *Terra é Sempre Terra* (1951), *Angela* (1951), *Apassionata* (1952), *Sai da Frente* (1952), *Tico-Tico no Fubá* (1952), *Veneno* (1952), *Sinhá Moça* (1953), *O Cangaceiro* (1953), *Uma Pulga na Balança* (1953), *Familia Lero-Lero* (1953), *Nadando em Dinheiro* (1953), *Esquina da Ilusão* (1953), *Luz Apagada* (1953), *E Proibido Beijar* (1954), *Candinho* (1954), *Na Senda do Crime* (1954), y *Floradas na Serra* (1954). Su mayor éxito artístico y de taquilla fue *O Cangaceiro*



Sinha Moça

ro, premiado con la "Palma de Oro" en el Festival de Cannes, una especie de "western brasileño", dirigido por Lima Barreto.

El Banco del Estado de São Paulo intervino la Vera Cruz y nombró al actor, guionista, director y escritor Abilio Pereira de Almeida para dirigir la empresa -cuyo nombre pasa a ser Brasil Filmes, para evadir el contrato de exclusividad que la Vera Cruz tenía con la Columbia para la distribución de sus filmes. Evitando el artificialismo y el elitismo de la mayoría de las producciones de la Vera Cruz, de poca aceptación popular (tal vez las excepciones hayan sido, además de **O Cangaceiro**, las películas encabezadas por el cómico Mazzaropi, oriundo de la radio paulista y que encarnaba un tipo de caipira), Abilio convocó a los jóvenes cineastas, muchos de ellos ex-

asistentes de los directores extranjeros traídos por Cavalcanti, y produce films baratos con aceptación razonable por parte del público. El Banco del Estado de São Paulo permitió la realización de los siguientes filmes: **O Gato de Madame** (1956), **O Sobrado** (1956), **Ossos, Amor e Papagaios** (1957), **Paixão de Gaúcho** (1958), **Rebelião em Vila Rica** (1958), **Estranho Encontro** (1958) y **Ravina** (1959).

Otros estudios importantes que se montaron, a partir de la creación de la Vera Cruz, fueron la Maristela y la Multifilmes. La Maristela, capitaneada por la familia Audrá (industriales y propietarios de tierras), surgió en 1950 y, después de la tentativa frustrada de seguir los pasos de la Vera Cruz en una primera fase (cuyo productor general era Mario Civelli), donde predo-

minó el gran aparato de producción, la contratación de técnicos extranjeros (especialmente italianos y argentinos), la creación de una compañía teatral y el alquiler de una casa de espectáculos, como el montaje de un *star-system*, que obligaba a cerrar temporalmente sus puertas, después de una producción de algunas películas. Después de varias *démarches* volvió a funcionar, realizando una serie de comedias y filmes populares; varias coproducciones en las que participaba con sus activos, sin desembolsar dinero; alquilando estudios o equipos para productores "independientes". Produjo los siguientes filmes: **Presença de Anita** (1951), **Suzana e o Presidente** (1951), **O Comprador de Fazendas** (1951), **Meu Destino é Pecar** (1952), **Simão, o Caolho** (1952), **Magia Verde** (1955), **Carnaval em Lá Maior** (1955), **Mãos Sangrentas** (1955), **Quem Matou Anabela?** (1956), **A Pensão de D. Stela** (1956), **Getúlio, Glória e Drama de um Povo** (1956), **Cinco Cancoês** (1955), **Casei-me com um Xavante** (1958), **Vou te Contá** (1958). Además, **Arara Vermelha** (1957), **Rio, Zona Norte** (1957) y **O Grande Momento** (1958) fueron hechas con una pequeña participación de Maristela. En 1958, apremiado por deudas, la Maristela vende sus equipos y, también, los terrenos donde se localizaban los estudios, logrando salir de la actividad cinematográfica sin perjuicios (cf. Catani, A.M., 1983).

Otro estudio importante del período fue la Multifilmes, que tuvo vida breve (1952-1954). Capitaneada por el industrial y comerciante Anthony Assunção, tuvo como productor general al mismo Mario Civelli. Su actividad estuvo siempre más próxima a la Maristela que a la Vera Cruz: comedias populares, producciones baratas,

algunos dramas y tentativas de coproducción. Sus filmes fueron los siguientes: **Modelo 19** (1952), **Destino em Apuros** (1953), **Fatalidade** (1953), **O homem dos Papagaios** (1953), **Uma Vida para Dois** (1953), **O Craque** (1954), **A Sogra** (1954), **Chamas no Cafezal** (1954) y **A Outra Face do Homem** (1954).

São Paulo, final de la década del 50: el "Hollywood en los trópicos" que proliferara algunos años antes, había fallecido. La mayor parte de los técnicos extranjeros se fueron (en realidad, varios se quedaron y ayudaron en la formación de recursos humanos nacionales) y los filmes que se producían salían de pequeñas productoras (o productoras "independientes"). Sintomáticamente, 1958 marcaba el fin de la Maristela, el último de los grandes estudios paulistas. Marcaba, también, el lanzamiento de, entre otros, **O Grande Momento** (dir. Roberto Santos), **Cara de Fogo** (dir. Galileu Garcia) y **Fronteiras do Inferno** (dir. Walter Hugo Khoury). O sea, no todo estaba perdido...

Bibliografía

- AUGUSTO, Sergio (1989). **Este Mundo E Um Pandeiro (A Chanchada de Getulio a JK)**. São Paulo, Companhia das Letras - Cinematoteca Brasileira.
- BERNARDET, Jean-Claude (1974). "Chanchada", in **Cinema**, No. 3, São Paulo, Fundação Cinematoteca Brasileira.
- (1979 a). **Filmografia do Cinema Brasileiro (1900-1935): jornal O Estado de S.Paulo**. São Paulo, Secretaria de Cultura, Comissão de Cinema.
- (1979 b). **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- CATANI, Afrânio M. (1983). **A Sombra da Outra: um estudo sobre a Cinematográfica Maristela e o Cinema Industrial Paulista dos Anos 50**. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 2 vols.
- (1987). "A Aventura Industrial e o Cinema Paulista: 1930-1955". In: RAMOS, Fernão (Org.) **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Art Editora.
- CATANI, A.M. & SOUZA, José Inácio de Melo (1983). **A Chanchada no Cinema Brasileiro**. São Paulo, Brasiliense.
- (1990). "La chanchada en el cine brasileño". In: OROZ, Sílvia (org.). **Cine Latinoamericano: Años 30-40-50**. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CHAIA, Miguel W. (1980). **O Tostão Furado: Um Estudo sobre a Chanchada**. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFCLH-USP.
- GALVÃO, Maria Rita (1975). **Companhia Cinematográfica Vera Cruz: A Fábrica de Sonhos**, São Paulo, Tesis de Doctorado, FFLCH/USP, 5 vols.
- (1975). **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo, Ática.
- GOMES, Paulo Emilio Salles (1973). "Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento". In: **Argumento**. São Paulo, No. 1, octubre.
- HAUSER, Arnold (1964). **Historia Social de la Literatura y el Arte**. Madrid, Editorial Guadarrama.
- OROZ, Sílvia (1991). "O discurso da transgressão feminina no cinema. Melodrama Latino-Americano dos anos 30, 40 e 50". Rio de Janeiro, Editora Rio Fundo.
- SILVA, Sílvia de Campos (s.d.). **Panorama do Cinema Paulista (1949-1954)**. São Paulo, Comissão Estadual de Cinema - Secretaria de Cultura do Estado.
- SOUZA, José Inácio de Melo (s.d.). **Filmografia do Cinema Brasileiro (1936-1945): jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, datilogr., inédito.
- VIANY, Alex (1959). **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro, MEC/INL.
- VIEIRA, João Luiz (1987). "A Chanchada e o Cinema Carioca". In: RAMOS, Fernão (Org.) **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Art Editora.

AMBRETTA MARROSU



Juan B. Heinink y Robert G. Dickson. CITA EN HOLLYWOOD: ANTOLOGIA DE LAS PELICULAS NORTEAMERICANAS HABLADAS EN CASTELLANO. Bilbao, 1990, Ediciones Mensajero. 319 pp., 83 il.

Universalmente, la crítica cinematográfica parece en franca retirada, la teoría

cada vez más restringida a los ámbitos académicos, la divulgación arreada hacia el corral de la publicidad y el mercadeo, y la historiografía floreciendo bajo el signo de una diversificación cada vez más menuda. La asimilación del rigor documental ha dado lugar a la aparición del género catálogo, ya no en publicaciones institucionales especializadas, sino

desplegado en ediciones comerciales y masivas. Se trata de un fenómeno más bien positivo, que acelera la desaparición de multitud de historias que no eran sino catálogos disfrazados por estilos narrativos, por lo general de naturaleza alegre, es decir prescindiendo de todo criterio de confiabilidad de las fuentes e incluso obviando su mención.

A este género pertenece *Cita en Hollywood*, con la particular virtud de no referirse a un simple corte cronológico, sino de arrojar luz sobre un momento y circunstancia de la producción estadounidense que en su excepcionalidad y corta duración evidencian implicaciones cuyo interés, en las apresuradas y genéricas referencias contenidas en las historias nacionales del cine, han pasado generalmente desapercibidas. El catálogo propiamente dicho, desarrollado en orden cronológico, recoge 175 títulos - todos largometrajes a excepción de los primeros dos años- y un suplemento de una sola bobina, documentales, proyectos y algunos títulos dudosos. El conjunto bien puede considerarse un fiel reflejo de esa experiencia de producción en español, desencadenada por la generalización del cine sonoro en 1929 y concluida diez años después con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. El con-

junto de informaciones contenidas en cada ficha abunda en datos de producción y exhibición, y en referencias documentales, de manera que suministra una base para otras investigaciones posibles e incluso estimula de inmediato una cantidad de inferencias y relaciones más allá de las asumidas por los autores. Enriquecedoras resultan las notas incluidas en gran parte de las fichas, aclarando o planteando dudas, abundando en algunos aspectos o agregando otros no contemplados en el esquema. De particular interés el listado de las diferentes versiones -original en inglés y derivadas en otros idiomas- que sorprendentemente van desapareciendo en los últimos años del periodo, dando lugar a un cuadro curioso: el de un cine no sólo hispanoparlante sino iberoamericano, producido en y por Hollywood como una propuesta unificadora que, motivada por la dinámica del mercado, llegaba a intentar configurarse, mediante la reducción-destrucción de valores culturales diversos, en una dimensión cultural edificada sobre una base técnica y económica ajena a cada uno de los núcleos que pretendían unificarse.

Sólo la cuarta parte del libro está constituida por un texto ensayístico. Se trata, más que todo, de una contextualización del fenómeno

no, que profundiza en la circunstancia del paso del cine mudo al sonoro en Hollywood, en las características concretas de las consiguientes políticas de producción, de la aparición y desaparición de empresas alrededor del proyecto, y también en muchas circunstancias que afectaban al "personal técnico y artístico" inmigrado. También este texto es altamente informativo y documentado, constituyendo una buena guía para la interpretación del catálogo aunque, como está ocurriendo a menudo en la investigación histórica, mantiene fuera del ámbito de su reflexión el complejo sistema de relaciones culturales sin cuya consideración el cine se sigue percibiendo como una especialidad secundaria, al límite de la curiosidad pintoresca.

De todos modos, esta insólita colaboración entre dos investigadores-cineastas de tan distinta procedencia -Heinink vasco, Dickson escocés radicado en EE.UU.- ha producido, por iniciativa y orientación del primero, una operación esclarecedora sobre un fenómeno hasta hoy mal conocido y una fuente complementaria para avanzar en el estudio del cine latinoamericano. Hasta los venezolanos podemos encontrar allí dimensiones y nombres que nos atañen (a primera vista, y por ejemplo, Jaime Salvador, Ramón Peón y

magical REELS



*A History
of Cinema
in Latin
America*

JOHN KING

René Borgia) y que deberán ayudarnos a reconstruir y comprender mejor la barroca y heterogénea imagen de nuestro cine durante décadas de afanosos esfuerzos de producción.

John King. **MAGICAL REELS: A HISTORY OF CINEMA IN LATIN AMERICA.** Londres/Nueva York, 1990, Verso, en sociedad con el Latin American Bureau (Londres). 266 pp. y 13 il.

Mal podría, quien considera posible y legítimo que se pueda hacer historia, así como se hace crítica, de un

cine que no sea el propio, objetar el hecho de que un autor de habla inglesa aborde la problemática del cine latinoamericano. La aspiración del autor de este **Magical Reels** resulta doblemente legítima, a causa de la escasez y pobreza de los estudios latinoamericanos, excepto algunos planteamientos generales ya parcialmente envejecidos y de trabajos de gran valor restringidos a problemáticas nacionales. Es oportuno señalar al margen, sin embargo, la preferencia apriorística, en los ámbitos académicos y editoriales de habla inglesa, hacia los trabajos realizados en su propio ámbito lingüístico, frente a la alternativa de la traducción del español o el portugués. Pero dejando de lado este punto, se comprueba que el libro de John King, por legítimo que sea, tropieza con un conjunto de dificultades que le impide constituirse en un aporte coherente al esclarecimiento de su tema.

La primera dificultad consiste en el enfoque "panorámico", insistente y justamente criticado por los teóricos contemporáneos, que pretende abarcar un espacio y un tiempo totalizantes, con el resultado de no poder evitar imprecisiones, insuficiencias e "impresionismos" que impiden avanzar en la reflexión. Practicar esta modalidad evitando los problemas consiguientes

sólo sería posible, por una parte, enfrentando la dimensión monumental, resultado de años de investigación y de publicaciones parciales o, por la otra, resignándose al *digest* divulgativo, cuya innegable utilidad es tanto mayor cuanto menores sean sus pretensiones.

En efecto, y aquí aparece la segunda dificultad, una "panorámica" inscrita en el estilo académico, que a esas pretensiones no puede renunciar, cae contradictoriamente en el relajamiento de las exigencias a nivel informativo. En el caso de **Magical Reels**, se transparente la utilización de las fuentes secundarias más próximas, en parte de alta calidad pero en ningún caso suficientes para el cometido. En su aspecto más superficial, la consulta apresurada de un material heterogéneo e insuficiente se evidencia en detalles irritantes como el de encontrarse, a propósito de Venezuela, con una institución llamada "FOCINE", con un presidente "Raúl" Caldera o con un documental llamado **Imagen de Caracas**. Al ahondar más, inútil agregar que el problema se agrava, haciéndose indiscernible, en la selección de la información (y aún en la presencia o menos de apreciaciones críticas), si dependen de un calibrado juicio o del azaroso material de apoyo a disposición del autor.

Sin solución de continuidad, se vincula a ésta la tercera dificultad: tales fuentes de información, más allá del entorno inmediato, se reúnen a partir del eslabón más cercano de una cadena constituida con otros fines, con el obvio resultado de incorporar una serie de sobreestimaciones y subestimaciones involuntarias, que inciden sin embargo en la diagnosis. Concretamente, en este libro se transparente la serie de conexiones que configuran la maquinaria organizativa del Nuevo Cine Latinoamericano y que no siempre coinciden con el conocimiento y la reflexión más serios sobre el cine latinoamericano *tout court*. La cinematográficamente minúscula Venezuela de **Magical Reels** la paga, una vez más, de manera especial. Uno de los engranajes de esa maquinaria, en efecto, es el Departamento de Cine de la ULA, que amén de sus virtudes despliega una visión de nuestro cine cuando menos *sui generis*. De ahí que también el libro de King, entre otras cosas, sitúe en Mérida la cuna y el "focus" del cine venezolano, a partir del Festival del Cine Documental Latinoamericano de 1968.

Por este recorrido, el libro topa con la cuarta dificultad, la de deslindar y definir los conceptos subyacentes. King plantea los amplios límites espaciales y temporales de su trabajo en

función de "trazar un mapa del campo del cine latinoamericano", de intentar "sintetizar un volumen de trabajo tan inmanejable y amorfo" (¿el cine?, ¿el discurso sobre el cine?). Pero esta operación tiene a su vez el objetivo de "llenar la laguna" existente a causa de que "no hay ningún estudio en inglés que analice las diferentes corrientes del cine latinoamericano en el siglo XX" (sic). Esos anuncios preliminares contienen un primer desorden conceptual que se agrava en la estructura desarrollada. Tres capítulos iniciales resumen la historia cinematográfica continental, ocupándose de hecho, lógicamente, de las tres "grandes": las cinematografías de Argentina, Brasil y México, únicas en llegar a un nivel considerado industrial. Las zambullidas en los otros países son algo casuales pero, acompañadas por la locución "por ejemplo", intentan corresponder a alguna clasificación, ajena sin embargo al concepto de corriente. Los restantes ocho capítulos, desde los títulos mismos, revelan una heterogeneidad de enfoque que responde a los criterios de relevancia de la historiografía tradicional: **Argentina, Uruguay, Paraguay: las décadas recientes; Brasil: del Cinema Novo a TV Globo; México: al interior del laberinto industrial; Cuba: proyecciones revolucionarias; El**

cine chileno en la revolución y el exilio; Imágenes andinas: Bolivia, Ecuador y Perú; Colombia y Venezuela: el cine y el estado; América Central y el Caribe: cine en el patio trasero del Big Brother.

Sin duda, la orientación de King es tanto *up-to-date* como *sympathetic* con su tema, su cultura le permite manejar adecuadamente citas literarias, teórico-críticas e histórico-políticas, y la suya es una visión progresista que comulga fundamentalmente con la tesis del "Nuevo Cine Latinoamericano". Pero, justamente, a pesar de su estilo personal o anglosajón, a pesar de la conciencia pesimista o angustiada que todo ser humano honrado tiene en este oscuro presente, su coincidencia con esa tesis arrastra los defectos estructurales del libro y resulta, a fin de cuentas, meramente seguidista. A pesar de los amagos polémicos acerca de las teorías de una estética tercermundista y de la promesa de llegar a la identificación de "corrientes", avanza de la mano de García Márquez, y no logra el distanciamiento, los deslindes y los nuevos enfoques que podrían significar un aporte para nosotros, más allá de la frontera de la divulgación.



Anne Archer y Jack Lemmon en *Vidas cruzadas*, de Robert Altman.

Vidas cruzadas

Al igual que en *Nashville* (1975), Altman recurre a la estructura del puzzle para contar, mejor que nadie, la desventura existencial de la paradigmática clase media norteamericana, concretamente la de Los Angeles, que es como hablar de la clase media del mundo. Para ello se ha valido de los vibrantes y minuciosos textos de Raymond Carver, un autor de escritura casi fotográfica que hurga en pequeños accidentes cotidianos para desnudar un modo de vivir cargado de monotonía, de ausencia de verdadera vida, de comportamientos con resonancias patológicas. A Carver le basta, un gesto, una imagen o un simple diálogo para desentrañar la sordidez, la indiferencia humana o una legal crueldad. No lo comenta abiertamente, su interpretación reside en una detallada descripción que hace brotar lo perverso e inhumano de una determinada forma de vivir. Sus personajes son gente común que no tiene nada de extraordinario, que viven indiferentes e inconscientes ante su propia tragedia, que se

resignan pasivamente a ser americanos.

Este universo de Carver se ha convertido en manos de Altman en una patética y desesperanzada película que sagazmente y con un montaje liviano cruza, interrumpe y segmenta las historias de nueve parejas, una independiente de otra para finalmente crear un fresco de la sociedad americana: Un famoso narrador de noticias de televisión (Bruce Davidson) y su esposa Andie MacDowell (Ann Finigan) no recogen una torta de cumpleaños porque su hijo ha sido atropellado. El pastelero, que ha perdido el trabajo realizado, empieza a amenazarles con llamadas anónimas que revelan un espíritu criminal en un honesto y esforzado trabajador. Quien atropella al niño, que finalmente muere, es Lily Tomlin (Doreen Piggott), una mesonera que nunca se entera de la desgracia que ha generado y que vive un romance alcohólico con Tom Waite (Earl Piggott). Un limpiador de piscinas Chris Penn (Jerry Kasser) rezuma rabia y tristeza ante una esposa Jennifer Jason Leigh que trabaja haciendo sexo por

teléfono mientras atiende a su bebé y hace las tareas hogareñas. Un desempleado Fred Ward (Stuart Kane) sale a pescar con unos amigos y descubren el cadáver de una mujer flotando en el río, reaccionan con indiferencia y pescan como si no hubiese pasado nada; cuando se lo cuenta a su esposa Anne Archer (Claire Kane), quien trabaja como payasita en fiestas infantiles, esta se da cuenta del marido que tiene, pero no cambia nada. Un médico celoso Matthew Modine (Dr. Ralph Wyman) humilla a su esposa Julianne Moore (Marian) por una aventura amorosa que tuvo en el pasado. Un policía mujeriego y cínico Tim Robbins (Gene Shepard) engaña a su mujer Madeleine Stowe con otra casada infiel (Frances McDormand), cuyo marido se venga destrozando la casa de una manera muy serena. Otra pareja (Robert Towney y Lili Taylor) aprovechan que cuidan la casa de un vecino para dar rienda suelta a sus fantasías sexuales en el espacio ajeno. Una madura cantante de jazz, viuda de un músico suicida, permanece indiferente ante la silenciosa angustia de

su hija, una cellista que acaba envenenándose con monóxido de carbono.

Es un solo orden existencial regido por los mismos patrones de vida, relaciones amorosas donde el amor no se ve por ninguna parte. Los hombres son violentos, usan a las mujeres como objetos, estas cumplen su función de servidumbre sexual y la salida neurótica se aplaca en el consumo, en ver televisión, en cuidar a los niños, que inundan las escenas de la película. Lo que asombra y llena de horror es la intrascendencia de todo, la mediocridad con que se asume la vida. Esas peleas amorosas son huecas, el sexo que practican es netamente fisiológico. Allí no existe pasión, ni espíritu, allí no hay alma. El director lo que crea, de alguna manera, es un fresco civilizatorio, una cultura de la desacralización donde la vida se ha ido a otra parte. De allí que el film se abra con unos gigantescos y ominosos helicópteros que fumigan la ciudad de Los Angeles, como si sus habitantes fuesen una plaga que se pretende exterminar, porque esas vidas que recrean los personajes tienen muy poco de humano. Y Altman cuenta eso con una acuciosa e insidiosa veracidad donde se impone en primer plano la personalidad de esos seres atrapados en una rutina cargada de vacío.

Ese extraordinario guión logra que el horror y el espanto sea una reacción emotiva y espiritual del espectador, no está en la película, al contrario, *Vidas cruzadas* es un film ligero, lleno de humor, de situaciones enredadas que se articulan con la fuerza y la verdad de la vida cotidiana. Y no obstante la "frescura" narrativa, el film genera la náusea existencial ante la vida perdida, ante tanta mierda acumulada por una cultura que ha generado un estilo de vida sin vida, y lo peor es que es paradigmática, que se propone como modelo a través de la televisión, el consumo y el poder político de la cultura norteamericana. Es casi una amenaza apocalíptica. El terremoto que cierra el film parece un castigo, una amenaza ante tanta pervers-

sión legalizada. Esa vida de la clase media de Los Angeles es una metáfora de Sodoma y Gomorra, no por el carácter moralista de la narración bíblica, sino que allí hay una auténtica hecatombe moral, la caída absoluta de los verdaderos valores de la existencia humana, una traición a lo sagrado que significa el vivir.

Con este film Altman se erige en un auténtico y sentido moralista. Ese caos que presenta, esa falta de humanidad, es fundamentalmente la visión de una sociedad guiada por el dinero, el sexo, el consumo. Ese terremoto, que no se sabe cuándo vendrá, es esencialmente una llamada moral en la búsqueda de los verdaderos valores de la vida. Y si lo transgrede que posea conciencia de sus actos, que lo genere en libertad. Y Altman es muy lúcido en su discurso: No se cuestiona el lenguaje apocalíptico que usa la esposa cuando excita telefónicamente a sus clientes, lo in-moral es negárselo a su marido y hacerlo sólo por dinero. Allí es donde radica la perversión; de la misma manera el marido que destroza la casa, no posee ni siquiera la fuerza amorosa para llegar al crimen pasional, le destroza la ropa porque eso a ella si le duele perderla, es decir, vale dinero. El panadero embarcado se convierte en un criminal porque quienes le encargaron la torta no fueron a recogerla y él dejó de ganar dinero.

Es fundamentalmente el capital el que genera la desidia, la ausencia de amor, el verdadero compromiso humano, la crueldad entre ellos mismos. Altman ha logrado evidenciar con pavor, la incidencia del dinero en la vida mediocre. Sin discurso sociológico ha penetrado con un bisturi en la vida para dejar al desnudo las entrañas de una clase que no cree en nada y es capaz de cualquier cosa con tal de mantener un determinado status. Allí no hay dios, ni amor, ni fidelidad, allí los seres humanos se dan uso mutuamente calculando las ganancias.

Para lograr el espanto y la náusea, la interpretación de los actores es de un naturalismo patético, como para que veamos en ellos al vecino, a alguien que está muy cerca de nosotros.

La naturaleza del montaje, a la manera de un puzzle, revela que Altman no está contando historias particulares sino la de una sociedad entera, de una cultura, evidenciando los valores del mundo contemporáneo. El film se cierra en la secuencia de créditos con un plano de Los Angeles, millones de casas llenas de gente como esas que hemos co-

Tan lejos, tan cerca

*Hay otros mundos,
pero están en este.*

Paul Eluard

Según Wim Wenders los ángeles existen, es más, habitan este mundo y miran a los seres humanos, pero están imposibili-



Solveig Dommartin y Rüdiger Vogler en *Tan lejos, tan cerca* de Wim Wenders.

nocido en el film, eso lo convierte en algo aterrador.

Vidas Cruzadas. (Short cuts)

Estados Unidos, 1993. *Dirección:* Robert Altman. *Guión:* Robert Altman y Frank Barhydt, basado en los cuentos de Raymond Carver. *Dirección de Fotografía:* Walt Lloyd. *Música:* Mark Isham. *Intérpretes:* Tim Robbins, Andie MacDowell, Jack Lemmon, Matthew Modine, Anne Archer, Fred Ward, Chris Penn, Lily Tomlin, Tom Waits, Bruce Davison, Robert Downey Jr., Peter Gallagher, Buck Henry, Jennifer Jason Leight, Huey Lewis, Lyle Lovett, Frances McDorman, Julianne Moore, Annie Ross, Lili Taylor, Lori Singer, Madeleine Stowe. *Productora:* Avenue Pictures. *Producción:* Cary Brokaw. *Distribuye:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 2 h. 18 min. *Estreno:* 28/9/1994.

tados de interactuar con ellos. Sus problemas, por lo tanto, si los tienen, son de otra índole que la terrenal, un poco como los dioses de Epicuro, que existían pero estaban tan apartados del reino de los seres humanos que a los efectos prácticos poco importaba. **Tan lejos, tan cerca** se abre con uno de estos ángeles contemplando la Berlín postmuro y bajando a contemplar la vida de los hombres. Todo comienza como un juego porque la clave de este contemplar es un no involucrarse, estar cerca pero no tocar, ver pero no intervenir, mirar la vida transcurrir como una película ajena sobre la que desfilan personajes más o menos queribles: pizzeros italianos, trapecistas de ferias, ex-víctimas de la guerra. Wenders imprime a la narración una vitalidad única en la que el viaje por el espacio, los ángeles, como todo el mundo sabe, vuelan, se transforma en viajes por el tiempo, recuerdos de guerra y reencuentros entre hermanas, amén de apariciones ines-

peradas como la de Peter Falk haciendo de sí mismo (y dudando de su capacidad como artista).

El eje en torno al que este universo se organiza es el de la soledad. Los seres humanos, Wenders lo ha dicho miles de veces, tal vez de la mejor manera en *París-Texas* (1982) sufren de una incapacidad estructural para comunicarse y el milagro surge de los meandros por los que, a pesar de los pesares esa comunicación se produce. La soledad y su consecuencia, el dolor, es pues, el territorio común que ángeles y seres humanos tienen. Es por ese canal que ocurre lo imprevisible. Ante la caída de una niña de un apartamento el ángel no puede sino intervenir y eso precipita su perdición. El ángel se vuelve ser humano y baja a este mundo.

Ahí comienza una película de aventuras como las que le gustan a Wenders, que admira al cine americano desde que empezó a hacer cine. Porque en esencia la vida humana es una



Asesinos por naturaleza de Oliver Stone.

aventura y el riesgo, ese riesgo desconocido para el que no tiene nada que temer, le es consustancial. Uno no esperaba tanta temeridad por parte de un director que no había tenido mayor pudor en filmar la agonía de su amigo, el admirado director americano Nicholas Ray a pesar de los ruegos de este de que cortara la filmación (*Lightning over water*, 1979), pero es cierto que contradictoriamente esa película era una cálida aproximación a la obra de un creador constante consigo mismo. Disgresiones al margen ocurre que Wenders es un autor, con sus temas, sus obsesiones y una forma de narrar que aquí llega a su forma más acabada.

Todo en la película es visual y todo es movimiento, las magníficas panorámicas aéreas que el comienzo inaugura son prolongadas por movimientos de cámara audaces que marcan la permanente duplicidad cercanía, lejanía con un mundo que está ahí pero es inalcanzable. El film es en blanco y negro pero en medio de una función de trapezistas el color irrumpe con una alegría y una libertad, injustificada, como la vida misma y con esa misma libertad vuelve a desaparecer. Es cierto que todo el asunto tiene ribetes existencialistas, pero no es menos cierto que también el film alude permanentemente a una ciudad partida en dos que vuelve a reencontrarse consigo misma y ello conlleva libertades, riesgos y dolores.

Queda entonces la parte narrativa, en la que se complican los recuerdos de la guerra y de los que se fueron y los que se quedaron, con un viejo chofer con su automóvil como hilo conductor, un grupo de gangsters que luchan por el botín, y un actor americano de paso por Berlín. Las líneas son

dispares y a la larga hasta parecen esconderse tras los brillos formales, pero Wenders maneja las líneas argumentales con mano maestra, transformando típicas escenas de género (el hundir a un enemigo en un bloque de cemento, por ejemplo) en números de vaudeville, o empujando hasta el extremo el estereotipo que ya es Peter Falk cuando se disfruta de director americano para burlar la seguridad de una fábrica. El envoltorio es frívolo, la materia no.

Son pocas las películas que hoy en día pueden exhibir la vitalidad y la libertad expresiva con la que Wenders acorrala a sus espectadores en esta película. Tan lejos, tan cerca es una concreción importante del autor, como diez años atrás lo fue *París-Texas* solo que si en 1983 Wenders miraba hacia Estados Unidos, ahora lo hace hacia Berlín y más en general hacia Europa y si antes su visión se centraba en un individuo desolado caminando por parajes desolados hoy su universo está poblado por seres urbanos que combaten su soledad en las grandes ciudades. Alguien le reprochó al film su optimismo, defecto o virtud algo escasa es cierto pero a la que ¿por qué negarlo? los directores de cine también tienen derecho.

HECTOR CONCARI

Tan lejos, tan cerca. (In weiter ferne, sonah!). Alemania, 1992. *Dirección:* Wim Wenders. *Guión:* Wim Wenders, Ulrich Zieger, Richard Reitinger. *Director de Fotografía:* Jürgen Jürges. *Diálogos:* Ulrich Zieger. *Dsño. de vestuario:* Esther Walz. *Música:* Laurent Petit Girard. *Decorados:* Albrecht Konrad. *Montaje:* Peter Przygodna. In-

térpretes: Otto Sander, Peter Falk, Horst Buchholz, Nastassja Kinski, Heinz Rühmann, Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Rüdiger Vogler, Loud Reed, Willem Dafoe, Henri Alekan, Mijail Gorbachov. *Cías. productoras:* Road Movies, Tobis Filmkunst. *Productor ejecutivo:* Ulrich Felsberg. Color, blanco y negro. *Distribuye:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 2 h. 15 min. *Estreno:* 13/7/1994.

Asesinos por naturaleza

A principios de la década de los sesenta, en uno de esos "documentales" italianos de Jacopetti & Cia. (*Mondo cane?*), de mucho éxito de público, entre los "espectáculos" que ofrecía estaba el de un exótico pintor sin palaria cuyas obras en tamaño gigante las pintaba a través de los cuerpos esculturales de dos mujeres. La "creación artística" de este singular pintor consistía en lanzar galones de pintura sobre los cuerpos desnudos de sus mujeres-ayudantes para que se revolcaran sobre el enorme lienzo.

Asesinos por naturaleza viene precedida por una abundante controversia y de un Premio Especial del jurado del festival de Venecia de este año. El guión original era de Quentin Tarantino, el nuevo *enfant terrible* del cine estadounidense; luego modificado por Oliver Stone, a tal punto, que Tarantino recibe crédito únicamente por la historia.

Oliver Stone es un cineasta que no se ha distinguido precisamente por su sutileza, sin embargo en películas como *JFK* y

Nacido el 4 de julio, esta última su mejor trabajo hasta la fecha y uno de los films más importantes de la década. Demostró preocupación, creatividad y dominio del medio cinematográfico, virtudes que no abundan en el cine hollywoodense.

En *Asesinos por naturaleza* Stone se enfrenta a la leyenda de Bonnie & Clyde a lo MTV, a tal punto que podemos dividir la película en fragmentos, quitar los diálogos, bajar al mínimo los efectos sonoros, mantener la banda musical y tendríamos una serie de video clips para poderlos transmitir después de medianoche.

La leyenda de Bonnie & Clyde ha inspirado más de una adaptación cinematográfica. Desde la memorable *You only live once* (Fritz Lang, 1937), digna representante de su tiempo, presenta a una sociedad hostil que marca y convierte a su protagonista Henry Fonda en un criminal sin posibilidades de rehabilitación. Pasando por la mejor de todas *Gun Crazy* (Robert H. Lewis, 1950), el *film noir* en su máxima expresión, donde lo erótico y lo lírico alcanzan niveles extraordinarios. Y finalmente, la más famosa, *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1968), con la óptica de los años sesenta, narra la historia de los protagonistas en los tiempos de la depresión, con una mezcla de comedia y tragedia, al estilo de *Disparen al pianista* de Francois Truffaut.

En todas estas películas los protagonistas adquieren notoriedad debido a la explotación de sus delitos por los medios de comunicación, en estos casos, básicamente, por los medios impresos. A tal punto que son incriminados igualmente por delitos no cometidos a fin de aumentar su peligrosidad y amenaza.

Pero los tiempos han cambiado, estamos en la década de los 90. La televisión transmite programas semanales donde presenta con lujo de detalles la vida criminal de los más connotados transgresores de las leyes y de la vida humana.

Además la televisión nos trae imágenes de destrucción y muertes en masa sin ninguna discriminación, hombres, mujeres, an-

cianos, niños, de todo el globo terráqueo: 500.000 muertes en la contienda de Ruanda, miles y miles de muertos en la antigua Yugoslavia, etc., etc., que se suman a los millones de muertos del nazismo y stalinismo.

Stone intenta colocar todo esto en la película y además agrega, un elemento darwiniano al asociar con imágenes de animales el comportamiento de los personajes. La toma más lograda es el encuadre picado de la lengua del director de la cárcel al mojarse los labios que combina con su aura de reptil al asociarla con la toma similar de una serpiente. Como se puede deducir los propósitos de Stone son mostrar a los protagonistas como víctimas de un mundo criminal, ya que los únicos personajes positivos son el anciano indígena y su nieto, en el desierto.

¿Cómo enfoca Stone la película? Haciendo un paralelo con el pintor del preámbulo y tomándonos cierta licencia podemos afirmar que Stone colocó todas estas inquietudes y propósitos en las seis latas de eastman kodak, las batió al ritmo de la música de la banda sonora y *voilà* allí está la película. De ahí le viene la utilización casi constante del encuadre diagonal, que como lo afirman los viejos textos de cine y se reafirma en este film, su uso distrae la imagen, por lo tanto, para que sea efectivo hay que utilizarlo con mucha discreción y para propósitos muy específicos. Aunado a esto, está la utilización de todos los recursos técnicos -utilización del blanco y negro, imágenes de video, dibujos animados al estilo comics- para tratar de disfrazar toda clase de estereotipos, a pesar de los esfuerzos de actuación de los protagonistas, del presentador de tv (Robert Downey Jr.) del director de la cárcel (Tommy Lee Jones).

De allí que los personajes son simples marionetas sin ninguna credibilidad. En una película como esta se necesitaban pinceles muy finos, de los que se utilizan en las pinturas de miniaturas, en su lugar hay brochazos y a veces galonazos: Para mostrar la desdichada infancia de Mickey y Mallory, Stone escoge el recurso del "sitcom" televisivo. El problema es que en vez de utilizar los elementos de la comedia televisiva, la sugerencia, el doble sentido, etc., utiliza una farsa torpemente manejada sin la menor creatividad. No es suficiente deshumanizar a los padres de Mallory para justificar a Mickey y Mallory. No es suficiente mostrar un ejército nazi o un retrato de Stalin para hacer entender que en comparación Mickey y Mallory son víctimas más que victimarios. Lo mismo ocurre en la secuencia inicial con

los cazadores de ciervos, en el episodio de la cárcel, y casi en toda la película.

El film intenta ironizar sobre la violencia y en contadas ocasiones logra unos pequeños destellos, como en la entrevista en la cárcel cuando el anfitrión de "American Maniacs" le informa a Mickey que es muy famoso, ya que el episodio dedicado a él tuvo el más alto rating. Mickey feliz le pregunta si es más famoso que otros célebres criminales hasta que llegan a Charles Manson. Y como un rockero empedernido refiriéndose a Elvis, Mickey resignado exclama que nadie puede ganarle a "The King". Otro intento, sin mucho éxito, es el del grupo de fans aglomerados a la salida del tribunal con pancartas de *Mickey kill me* solicitando autógrafos a Mickey y Mallory.

La presencia, al final, de imágenes de varios casos verdaderos de violencia y salvajismo, como el de los hermanos Meléndez, la paliza a Rodney King y el de O. J. Simpson, que se ventila actualmente en los tribunales de Los Angeles, son intentos fallidos de darle cierto sentido a la violencia que hemos presencia-

do. En definitiva **Asesinos por naturaleza** al principio nos atora, llevándonos a la confusión y al desconcierto, para dejarnos al final en la más absoluta indiferencia.

El tema del amor entre Mickey y Mallory que supuestamente es la moral de la película: el amor puede conquistarlo todo; es tan poco creíble como ese *happy end* (a la Robert Altman en *El pez gordo*), donde Mickey, varios hijos y Mallory embarazada viajan en el tradicional motor home, esta vez recorriendo las carreteras y autopistas como cualquier familia *wasp* de vacaciones. En *El pez gordo* funciona porque Altman nos preparó previamente, en cambio aquí ese final es algo impueto y sin mucho sentido.

CARMELO ORTEGA

Asesinos por naturaleza (Natural Born Killers). Estados Unidos, 1994. *Dirección*: Oliver Stone. *Guión*: David Veloz, Richard Rutowski y Oliver Stone, de una historia original de Quentin Tarantino. *Dirección de Fotografía*: Robert Richardson. *Escenografía*: Victor Kempster. *Dsño. de Vestuario*: Richard Hornung. *Montaje*: Hank Corwin, Brian Berdan. *Interpretes*: Woody Harelson, Juliette Lewis, Robert Downey Jr., Tommy Lee Jones, Rodney Dangerfield, Edie McClurg, Sean Stone, Sally Jackson, Phil Neilson, Red West, Richard Lineback. *Producción*: Ixtlan/New Regency en asociación con JD Productions. *Producción Ejecutiva*: Amon Milchan y Thom Mount. *Distribuye*: Cinematográfica Blanca. *Duración*: 2 h. *Estrena*: 12/10/1994.

Wyatt Earp

El western ha vuelto, no estaba muerto como pensamos. Ha regresado con sus mismos códigos, con mayor audacia escénica y una interesante revisión intelectual. Películas como *Silverado* de Kasdan, *El jinete pálido* y *Los imperdonables* de Clint Eastwood, *Gerónimo* de George Roy Hill y *Danza con lobos* de Kevin Costner configuran un vigoroso rescate de un género que como apuntara Néstor Almendros es una auténtica comedia del arte pero a la americana, donde se reitera la figura arquetipal del héroe y el bandido; la violencia como única forma de imponer la justicia y la presencia de una naturaleza que debe ser domada y poseída. Lo novedoso de estos nuevos westerns es el desasosiego existencial del héroe, que abarca desde el personaje místico de *El jinete pálido* hasta el cansancio moral de los cazadores de recompensas de *Los imperdonables*. El otro giro es la revisión de los personajes míticos del oeste norteamericano, de esa manera Roy Hill narra que el indio Gerónimo no era ese crimi-

Kevin Costner en *Wyatt Earp* de Lawrence Kasdan.



Los indios son un capítulo aparte, deberán ser arrasados para arrebatarles las tierras donde se implantará la nueva sociedad. En esas circunstancias históricas es cuando surge el carácter de Earp, y Kasdan intenta explicárselo como resultado de un tránsito histórico político y no simplemente por actitudes personales. El personaje es la representación de las contradicciones que surgen en la construcción de un nuevo mundo.

Con este bagaje moral, Earp se lanza al mundo amoroso. El romanticismo fresco y esperanzado de un adolescente es derribado por la muerte de la esposa, sobreviene la caída, la derrota. La trágica experiencia de un hombre que no se explica la crueldad de la vida. De esa pérdida nunca se recuperará y cuando quema la casa donde ha vivido con su esposa, quema sus sentimientos y la nobleza. Ahí cae el posible hombre bueno. Es la renuncia al amor que sólo será un recuerdo.

Convertido en borracho, mendigo y ladrón de caballos, nuevamente surge la figura del padre para hacerle ver los valores de la lucha necesaria: El sobre los demás, el que pega primero pega dos veces. Y lo que se abre ante ese hombre derrotado es la conquista de un mundo donde la lealtad y el amor son sólo para la familia. El mismo sentimiento mafioso que Vito Corleone enseñaba a sus hijos en **El padrino**, película con la que este film está emparentada tanto en los sentimientos familiares como en la violencia vengativa. Lo que transmite el padre es la ambición, el sentido del poder para enfrentar ese universo donde no hay cabida para las ilusiones humanas. A su manera Wyatt Earp se convierte en un nihilista que sólo obedece a la voz de la sangre.

Desollador de búfalos, sheriff en Dodge City y hábil asesino, el protagonista aplica el sentido de su propia justicia. Se juega la vida, sin ostentación, para dar prueba de su valor y coraje, así gana el respeto de los otros; su valentía hace que le sea necesario al pueblo, es el comienzo de la leyenda de un hombre que vaga por California, Tucson, Dodge City, Tombstone, Arkansas. Y en el fondo arrastra una profunda tristeza. El mundo que una vez soñó es imposible y tiene que ser realista, es decir, ser como los demás: Violento y despiadado. La justicia es una hipocresía, dicen creer en ella y en el fondo nadie la respeta. Earp les da de beber su propia medicina. Se convierte en el escudo del clan familiar. Ha heredado la moral y la posición del padre y ese clan de hermanos es una férrea unidad odiada por bandoleros y con razón, es falso que

nal del western tradicional, de forma similar Kevin Costner intenta desmitificar la imagen sanguinaria de los indígenas en **Danza con lobos** pero edulcora demasiado y hace inverosímil la construcción psicológica de los indios; tiene a su favor la garra narrativa en una descomunal y atractiva puesta en escena.

En esa corriente de demistificación de leyendas vaqueras se inserta el segundo western de Kasdan **Wyatt Earp** donde Costner aparece como protagonista y productor, lo que parece indicar que actor y director comparten la pasión por un género que si no ha muerto es gracias a Clint Eastwood.

Estructurado como una investigación psicoanalítica del personaje, el film narra la vida de Earp, desde su infancia a la vejez, para encontrar en los acontecimientos la razón de la leyenda de un hombre que no era tan justo como lo presentaban las anteriores películas sino que también tenía algo de forajido y de frío criminal. Aunque parezca mentira, Wyatt Earp murió de muerte natural, nunca lo rozó una bala y fueron innumerables el número de víctimas que se le imputaban, unas, en aplicación de la ley, otras, por venganzas personales.

Es a partir del hombre y sus circunstancias como el guión ordena y cuenta la vida de Earp como una película río que presenta la figura del padre (Gene Hackman) inculcando en el niño que "lo importante es la sangre" lo que va configurando el ánimo vengativo del carácter de Earp y por otro lado su inicio como estudiante de leyes. Evidentemente, una contradicción, por un lado se le enseña a aplicar la ley personal, la familia y la sangre y por otro, la ley de la sociedad. Y Earp va a aplicar las dos; una cuando es sheriff, la otra cuando venga el hermano asesinado por los bandidos. Es una moral esquizoide que es también la moral que funda el oeste americano: la lucha por cimentar una sociedad cuya ley sea la del estado en contra de la actitudes individuales de quienes intentan imponer su ley personal. Esa dualidad será cabalgada por Wyatt Earp.

Earp aplique justicia, dispara y mata por convicción personal. Los bandidos saben que no están enfrentados a un hombre de justicia sino a un criminal, que justifica esas muertes porque es Sheriff pero la verdad es que cree en la muerte. Earp es un fascista.

Lo que rompe esa unidad familiar de los Wyatt es la protesta de sus mujeres, al igual que en **El padrino**, pero ellas no cuentan, cumplen sus roles sexuales de esposa o amantes; la verdadera pasión está en la sangre, lo que se debe respetar y vengar.

El realizador logra un fresco del oeste americano, concretamente el de los años 1870. La vida de Earp le sirve como base para una genuina representación histórica, no tan solo a nivel visual sino en el carácter de los personajes y destaca considerablemente la grandiosidad de la puesta en escena. Aquella imagen escenográfica de los pueblos del oeste queda descartada para una mayor verosimilitud, la cámara recorre calles, espacios polvorientos y construcciones arquitectónicas mucho más convincentes, absolutamente naturales. En este sentido el film de Kasdan descarta el artificio escenográfico para una sólida reconstrucción de los espacios de vida del personaje.

La dirección fotográfica se esmera en dar a plenitud la belleza de la naturaleza, la de los atajos entre las montañas y adquiere su mayor fuerza expresiva en las escenas interiores con esas dramáticas oscuridades de la casa, emotiva en los enfrentamientos violentos y subraya de manera expresionista los conflictos espirituales: La casa rodeada por el crimen. Esa belleza fotográfica otorga la calidez típica de las películas de westerns pero con un añadido nuevo: un mundo de sombras, turbulento, que es la representación visual de las acechanzas de la muerte. Esos barridos de luz, esos rayos laterales que iluminan de manera fragmentaria a los personajes son de una conmovedora humanidad. En su papel protagónico, Kevin Costner es exacto, administra con mesura las emoción

nes, apenas si deja asomar las emociones porque su personaje es la de un ser calculador, que esconde como un arma sus emociones, que dispara cuando nadie lo espera. Es una psicología de zorro, de alguien que siempre está de cacería. No se permite la sinceridad, le cuesta decir lo que piensa; es la personalidad de un hombre solitario, socialmente obligado a estar allí pero que desea estar en otra parte.

DAVID SUÁREZ

WYATT EARP. (Estados Unidos, 1994). *Dirección:* Lawrence Kasdan. *Guión:* Dan Gordon y Lawrence Kasdan. *Director de Fotografía:* Owen Roizman. *Escenografía:* Ida Random. *Dsño. de Vestuario:* Colleen Atwood. *Montaje:* Carol Littleton. *Música:* James Newton Howard. *Intérpretes:* Kevin Costner, Dennis Quaid, Gene Hackman, Jeff Fahey, Joanna Going, David Andrews, Mark Harmon, Michael Madsen, Catherine O'Hara, Bill Pullman, Isabella Rossellini, Tom Sizemore, Jobeth Williams, Mare Winningham. *Cia. Productora:* Warner Bros. *Producción:* Tig Productions/Kasdan Pictures. *Producida por:* Jim Wilson, Kevin Costner, Lawrence Kasdan. *Distribuye:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 3 h. 10 min. *Estreno:* 5/10/1994.

Viaje a la esperanza

La emoción causada en la cinematografía extranjera premiada anualmente con el Oscar de Hollywood, no es compatible con el mínimo entusiasmo demostrado por los miembros de la Academia a la hora de otorgar ese renglón. Casi nadie se preocupa en rellenar ese espacio dedicado a las películas en idioma extranjero presentadas, no sin emoción, todos los años por cada país que cree que alguno de sus films tiene suficientes méritos para ser reconocido por la "Meca" del cine. Después de todo, la obtención del referido galardón, servirá para que un film atraiga la atención sólo hacia el mercado del país de origen o bien hacia el europeo, si acaso hacia el latinoamericano, y nunca hacia el tan deseado mercado norteamericano.

En 1991 el inesperado triunfo de un modesto film como **Viaje a la esperanza** sobre la más publicitada superproducción francesa, **Cyrano de Bergerac**, una vez más se vio como el reconocimiento necesario hacia un cine, en este caso el cine suizo, si no muy exitoso a nivel mundial, ha



Viaje a la esperanza de Xavier Koller.

venido mostrando no obstante una factura estimable y un contenido temático de relativa diversidad y trascendencia. Un cine que ha dado al mundo nombres como Claude Goretta o Alain Tanner, de los que algunas obras hemos podido ver gracias a las muy esporádicas muestras realizadas en Caracas. Una de las últimas fue en la Cinemateca Nacional, en septiembre de este año, donde pudimos apreciar a un Goretta desvariando inútilmente en la simple y cansona contemplación de un pueblo cuyos habitantes creen en la proximidad del fin del mundo en *Si el sol no volviera a salir* (1987); a Daniel Schmid perdido entre las habitaciones de un viejo hotel y los *flashback* de su infancia en un film sin argumento ni personajes concretos, como *Fuera de estación*; a un Rolf Lyssy afectado grandemente por la mediocridad guionística de su *Leo Sonnyboy*; a un interesante Tanner enamorado de su protagonista en *La mujer de Rose Hill*; y a un Xavier Koller conmovido por el drama de un relato basado en un hecho real en *Viaje a la esperanza*.

La inmigración parece ser un tema recurrente en el cine suizo. Lo demuestra el hecho de que sea el móvil del argumento de los tres últimos films citados aunque cada uno lo haga de distinta

manera. Se trata pues de una de las mayores preocupaciones de una nación cuya sociedad está conformada por la presencia de varias raíces culturales: la francesa, la alemana y la italiana; un país al que se ha vendido externamente como el del paraíso terrenal.

Pero mientras la comedia *Leo Sonnyboy* y el drama de *La mujer de Rose Hill* se centran en las vicisitudes de su protagonista inmigrante, mujeres en ambos casos, en la Suiza de los ochenta, *Viaje a la esperanza*, en cambio busca recrear el drama a través de la crónica del viaje emprendido por una pareja turca y su pequeño hijo desde las desoladas y pobres tierras de su país hacia la prometida tierra.

Koller -de quien no nos ha llegado más nada ni antes ni después del referido film- hace de esta odisea un constante desfile de miedos, dudas, incertidumbres, reflejados fundamentalmente a través de las expresiones de los actores y puntualizando todo el relato mediante la figura del carismático niño e inocente víctima del sacrificio que representa la búsqueda de una mejor vida. Una de las premisas de *Viaje a la esperanza* parece ser la de que ciertamente no vivimos en un mundo maravilloso, en donde cualquier sacrificio que se intente para alcanzar un cambio

en una situación particularmente difícil se verá anulado por la injusticia social, premisa que recuerda a los postulados neorrealistas de la segunda mitad de los cuarenta. Postulados indicadores de la sobrevivencia aún de una necesaria conexión del cine con determinada realidad circundante. Es aquí donde el film de Koller hunde sus raíces y donde alcanza su máximo valor.

Aprovechando entonces la simplicidad de esta crónica y la forma sencilla con que la aborda Koller, el film logra en todo momento que el espectador se coloque del lado de los protagonistas cuyo comportamiento jamás es juzgado ni condenado. Una vez embarcados en el viaje Koller no embellece ni exagera el drama. Tampoco engaña al espectador quien está consciente durante buena parte de la proyección de que algo trágico podría suceder en cualquier momento o que la misma inexperiencia o indefensión de la familia, acaben con el intento. Lo que rechaza de plano el film es el aprovechamiento de los mercenarios que encuentra esta familia en su camino y la incompreensión de las autoridades suizas hacia unas personas que sólo buscan sobrevivir.

Los personajes no tienen mayores complicaciones internas. La "coralidad" se impone casi totalmente al final durante la travesía del grupo de inmigrantes a través de las montañas. La rudeza que exhibe el padre cuando el audaz niño se coloca en los rieles del tren, al comienzo del film, se lleva al olvido ante la ferviente y justa decisión de encontrar para sí y para su numerosa familia un futuro mejor, deseo extensible a cualquier inmigrante. Al final, será él mismo quien resuma verbalmente la denuncia que constituye todo el film: "Me hubiera gustado ser amigo tuyo" le dice al amable camionero que no pudo cumplir su palabra de transportarlo sin problemas al bello país, puesto que ese bello país, con sus leyes y su geografía ha impedido esta amistad.

PABLO ABRAHAM

Viaje a la esperanza (Reise der Hoffnung). Suiza, 1990. *Dirección:* Xavier Koller. *Guión:* Xavier Koller, Feride Cicekoglu. *Dirección de Fotografía:* Elemer Ragalyi. *Montaje:* Galip Lyitamir. *Sonido:* Pavol Jasovsky. *Música:* Jan Garbarek, Terje Rypdal, Arild Andersen. *Intérpretes:* Necmettin Cobanoglu, Nur Sürer, Emin Sivas, Yaman Okay, Matthias Gnädinger, Dietmar Schönherr. *Producción:* Catpics AG., Condor Features, Antea S.C.R.L., Dewe Hellthaler International. *Duración:* 1 h. 40 min. *Estreno:* 3/9/1994.

Ava y Gabriel

El escenario, una isla caribeña ubicada sorprendentemente cerca de nuestras costas. La época, los años cuarenta. El contexto, una comunidad donde coexisten de manera aparentemente pacífica colonizadores y colonizados, represores y reprimidos, dominadores y dominados. La historia, un mecanismo que pretende revelar las contradicciones que subyacen a la superficial armonía de una idílica isla tropical.

Esta breve introducción pone en evidencia aquellos rasgos que, a primera vista, diferencian a *Ava y Gabriel* del resto de los films que integraron el Ciclo de Cine del Reino de los Países Bajos, presentado en julio por la Fundación Cinemateca Nacional. El film del curazoleño Felix de Rooy está ambientado en una realidad sorprendentemente coincidente con la de cualquier país de la cuenca caribeña y radicalmente diferente a la de sus compañeros de ciclo. En el nivel más elemental de la percepción visual, el colorido de su puesta en escena contrasta con las imágenes nocturnas y sombrías de *Los anocheceres*, *Los Johnsons* (1989 y 1992 respectivamente, Rudolf van den Berg) y *Fuerza* (1990, Frouke Fokkema), por ejemplo. El estilo narrativo se diferencia radicalmente de la lógica de *El ilusionista* (1983, Jos Stelling). Sin embargo, a medida que el film avanza comprende



Nashara Desbanda y Cliff-San-A-Jong en *Ava y Gabriel* de Félix de Rooy.

mos que estas diferencias son tajantes pero, al mismo tiempo, parciales. El sentido global, el desenlace trágico y cargado de pesimismo, la persistencia de un clima opresivo en medio de la luz y el colorido de los ambientes, son todos indicios de una cierta identidad con el resto de los filmes presentes en la muestra.

De Rooy describe con extraordinaria agudeza el sistema de relaciones entre dominadores y dominados imperante en Curazao, partiendo de la historia de un pintor surinamese contratado para realizar un fresco en una iglesia. Gabriel Goedbloed escandaliza al clero y al gobernador con su idea de pintar una madonna negra, pero el apoyo del párroco local y la esposa del gobernador holandés garantizan la realización de su proyecto.

Esta situación evidencia un importantísimo elemento de conflicto en cualquier colonia que se precie de serlo: el racismo como factor de dominio sobre los colonizados. De acuerdo con el obispo de la isla, la virgen negra que propone el pintor constituye una herejía porque la virgen era blanca, un argumento clásico que apuntala el racismo de la institu-

ción eclesiástica desde hace varios siglos. El noviazgo de Ava, la modelo escogida por Goedbloed, con un joven de origen holandés, revela la otra cara de la moneda: el matrimonio con el blanco garantiza el ascenso de la muchacha y de su madre en la escala social de la isla. Este noviazgo, lógicamente, es rechazado por la familia del joven y la sociedad local, al mismo tiempo que causa la envidia de la comunidad mestiza. La madre de Ava, por su parte, se enorgullece del padre blanco de su hija, aunque este, un anónimo marinero holandés, la haya abandonado de la peor forma.

El contexto social realista es matizado con referencias de tipo político (dos partidos rivales que intentan sacar provecho del escándalo suscitado por el mural de Goedbloed), con la historia de dos mestizos homosexuales que deben esconder su condición al mismo tiempo que su relación, y con el retrato de las autoridades coloniales como una clase caprichosa y decadente. Finalmente, en un cierto punto de la historia aparecen los conjuros de una extraña secta (¿magia negra, brujería?) en contra del artista, poco importantes para el desarrollo narrativo

pero que adjetivan el clima dramático y preparan al espectador para el desenlace poco feliz.

En *Ava y Gabriel* es aprovechado al máximo el potencial significativo del ambiente geográfico y arquitectónico. El film se inicia con un plano en gran angular de un paisaje desértico, poblado por

escasos y dispersos cujees y azotado por una ventisca. Un hombre, a quien más tarde identificaremos como Gabriel Goedbloed, esboza una imagen sobre un lienzo. La deformación de la perspectiva en el espacio abierto, el sonido del viento y la presencia del hombre solitario se traducen en una sensación de soledad y desesperanza que se verá confirmada por el desenlace del film. Un rasgo empleado sistemáticamente para ubicar a los personajes en la posición que ocupan dentro de la escala social es la presentación de sus viviendas. La colorida casita de Ava y su madre, exotismos aparte, se distingue de la casa ocupada por la familia de su novio, totalmente blanca y de respetables dimensiones. El cuarto alquilado donde vive y tiene su estudio Gabriel ocupa el peldaño más bajo de la escala tanto por su condición de artista-bohemio como por su conducta transgresora de las normas imperantes.

Descrito en estos términos, pareciera que el film sigue al pie de la letra un código de representación totalmente realista. Nada más lejos de la verdad. La actuación y ciertos decorados son trabajados con un estilo bastante cercano al

costumbrismo en la mayor parte de las ocasiones, y con un tono que bordea la farsa en algunos pocos momentos. Las relaciones en el seno de la familia de Ava (la mojigatería de la madre, la envidia de su prima, la casa de las tías), la relación de los dos homosexuales, la escena del compromiso entre Ava y el policía y, finalmente, el equívoco que convierte a Ava en santa milagrera venerada por toda la ciudad, oscilan constantemente entre los dos polos arriba mencionados. Esta caracterización costumbrista, va de la mano con la presencia recurrente del bolero caribeño cantado en español, el correlato del más puro melodrama latinoamericano reivindicado hoy con extraordinaria pasión por quienes pretenden justificar su vinculación laboral con la industria del melodrama televisivo. La presencia del bolero en *Ava y Gabriel* tiene una justificación histórica: la escasa distancia geográfica que separa a Curazao de nuestras costas, el intercambio de esta isla con sus similares caribeñas de habla española, en especial con Cuba.

Podemos aventurar una hipótesis en torno a la presencia de estos elementos en el film de Félix de Rooy: sus rasgos costumbristas y la importante presencia del bolero lo vinculan, algo lejanamente tal vez, con una antigua tradición del cine latinoamericano, en especial mexicano y argentino. La lejanía de este vínculo se debe en parte a la clara intención que demuestra de Rooy de expresar las fisuras presentes en un cierto orden social y al hecho de que tal intención predomina por encima del código costumbrista en la mayor parte del film. *Ava y Gabriel* es un film heterogéneo, tal vez hasta abigarrado, con un planteamiento interesante que no siempre se resuelve satisfactoriamente como puesta en escena ni como narración. Sin duda su valor más importante reside en que como objeto material y producto fílmico expresa a cabalidad la situación de una cultura tam-

bién heterogénea y abigarrada, integrada por los elementos más dispares y sometida a multitud de influencias.

MARIA GABRIELA COLMENARES

Ava y Gabriel, una historia de amor. (Holanda, 1990). *Dirección:* Felix de Rooy. *Guión:* Norman P. de Palm. *Fotografía:* Ernst Dickerson. *Montaje:* Ton de Graaff. *Música:* Roy Louis. *Sonido:* Peter Hamman. *Intérpretes:* Nashaira Desbarida, Cliff-San-A-Jong. *Producción:* Norman P. de Palm. *Duración:* 1 h. 40 min. *Estreno:* 21/7/1994.

Cuatro bodas y un funeral

Las bodas constituyen un subgénero cinematográfico que va subordinado a la comedia satírica o costumbrista. Por citar algunas de las mejores películas sobre bodas se podrían nombrar **La boda (A Wedding)** de Robert Altman, 1978, **El padre de la novia (The Father of the Bride)** de Vicente Minelli, 1950, **Las Bodas (Wesele)** de Andrzej Wajda, 1972, o más recientemente **El banquete de bodas (A wedding's banquet)** del taiwanés Ang Lee, 1992. Estas comedias juegan por lo general con contrastes sociales, equívocos, gags, y son concebidas con elencos corales poseedores de una sutileza mordaz.

Cuatro bodas y un funeral de Mike Newell (1994) vendría siendo la tesis de grado del asunto, ya que en ella se contienen todas las anteriores y muchas otras, con inigualable buen gusto y exquisito truco dramático.

Mike Newell se destaca como un cineasta inglés tradicionalmente eficaz. Su primer trabajo **Bailar con un extraño (Dance with a stranger, 1984)** lo comprueba. La historia retrata la trágica aventura de una mujer de clase media obsesionada con una especie de gigolo de las altas esferas. El film captura con precisión documentalista la re-



Cuatro bodas y un funeral de Mike Newell.

presión característica de la austeridad británica de los años '50, a través de dos perfiles complementarios: obsesión sexual y malas maneras.

En 1993 el cineasta es aclamado a ambos lados del océano por su **Abril encantado (A Enchanted April)**, basado en la novela homónima de Elizabeth Von Arnin, la película narra la historia de cuatro inglesas que a pesar de ser desconocidas y muy diferentes, deciden ir a pasar una primavera juntas en un castillo italiano en los años '20. Obtuvo dos nominaciones al Oscar de la Academia.

Newell resulta un clásico director inglés proveniente de una tradición paisajista y un notable oficio televisivo, esto queda al descubierto en la eficacia con que resuelve sus trabajos. Pese a pertenecer a la misma generación de Stephen Frears o Neil Jordan, Newell más que ejercer una crítica socio-estética a propósito de sus compatriotas, pinta impecables decorados en los cuales sus personajes -eternos estereotipos ingleses- desarro-

llen sus muy inglesas pasiones. Sin embargo sus películas trascienden el plano anecdótico y local para sumergir al espectador en situaciones semi trágicas que descollan por su sobriedad, un cineasta para los anglofilos convencidos. Una vuelta al *briticism*.

Cuatro bodas y un funeral se define como una aproximación a **Los amigos de Peter** (1992) de Kenneth Branagh emparentados con aquellos **Primo, Prima de Tacchella** que por allá por el '75 nos hicieron saber que en los eventos familiares -bodas, funerales, bautizos- se puede conseguir pareja. **Cuatro bodas...** parte de la misma premisa.

La anécdota sobre un perfectamente descuidado caballero (casi un lord urbano) y una encantadora americana "todo terreno" que se enamoran a primera vista en una boda, nos va envolviendo en una historia romántica que tiene el buen gusto de no contrastar el tópico de la cultura británica con la americana. Sencillamente cuenta el itinerario de como un grupo de amigos solte-

ros empedernidos consiguen consorte, y de como un amor difícilmente factible se consuma gracias a la ausencia de matrimonio. La inteligencia del guión de Richard Curtis, funcional sin ser esquemático, describe a los amigos del personaje interpretado por Hugh Grant: una sólida pareja gay, su discolora compañera de habitación, un aristócrata sin suerte y su flemática hermana, y un sordomudo cariñoso y hermoso. Por otra parte el mundo de Carrie, la americana (Andie MacDowell) solo lo componen su presencia y ausencia y su estimado marido escocés.

La estructura de la película se divide en cinco capítulos perfectamente diferenciados:

En el primero un amigo de la universidad de ambos protagonistas, se casa, Grant que es el padrino, olvida los anillos. Mal comienzo, sobre todo si esa es la fiesta donde conocerá al amor de su vida.

El segundo capítulo es la boda de un par de amigos, Hugh Grant va a parar en una mesa donde se encuentran todas sus ex-no-

vias, quienes comienzan a reclamarle sus peores faltas. Allí encontrará de nuevo a Carrie...y al futuro marido de ésta.

La tercera boda será la de Carrie, celebrada en Escocia, y con el inconveniente de la muerte de Gareth (Simon Callow), Matthew (John Hannah) se ha quedado viudo.

Ahora toca el turno al funeral: Un viudo y cinco solteros deprimidos. Aparece Carrie, su matrimonio no va demasiado bien.

Finalmente la cuarta boda no llegará a celebrarse, es la de nuestro protagonista, que deja a la novia en el altar "compuesta y sin novio", su corazón pertenece a otra, así que corre a los brazos de Carrie (que se ha divorciado) y fin de la historia.

Cuatro bodas... se asemeja a ese tipo de comedias de la era *Ealing* y posee un lejano tinte de cáustico romance wilderiano.

La interpretación de Hugh Grant, encarnando a ese torpe y encantador enamorado, es de una verosimilitud tan impresionante, que lleva todo este entuerto a buen puerto. Para muestra un botón, la escena de la indiscifrable declaración de amor cerca del Támesis... La trayectoria de Grant poseedora de títulos como **Maurice**, **Remando al viento** y **Lunas de hiel** son fiel reflejo de la especialidad del intérprete, impresionantes aristócratas ingleses o simples hombres de a pie, su papel para **Cuatro bodas y un funeral** está hecho a la medida, posee un poco de ambos caracteres, en la tradición de otro Grant, Cary, en sus interpretaciones para **La fiera de mi niña** (*Bringing up baby*) de Howard Hawks o **Página en blanco** (*The grass in greener*) de Stanley Donen.

Newell apunta hacia un cine británico que sin cuestionar los éxitos "serios" de sus antepasados del *Free Cinema*: Richardson, Anderson, Schlesinger, propone una búsqueda de identidad comercial tan loable como **El juego de las lágrimas** (*The Crying Game*) o **Los enredos de Wanda** (*A Fish Called Wanda*). **Cuatro bodas y un funeral** es un punto a su favor.

LUIS URBANEJA

Cuatro bodas y un funeral (*Four Weddings and a Funeral*). Gran Bretaña, 1993. *Dirección*: Mike Newell. *Guión*: Richard Curtis. *Dirección de Fotografía*: Michael Coulter. *Música*: Richard Rodney Benett. *Montaje*: Jon Gregory. *Intérpretes*: Hugh Grant, Andie MacDowell, Kristin Scott-Thomas, Simon Callow, James Fleet, John Hannah, Charlotte Coleman, David Bower, Corin Redgrave, Rowan Atkinson. *Producción*: Working Title. *Distribución*: Pan Européene. *Distribuye en Venezuela*: Cinematográfica Blanca. *Duración*: 1 h. 57 min.

Mi vida

Un suceso en la infancia marca para siempre, tanto que un hombre se encierra en sí mismo para protegerse del exterior. Sin embargo la coraza también afecta al no dejar surgir y vivir al niño que se durmió en el inconsciente del hombre. Con el niño dormido también se quedaron las esperanzas, el disfrute, la necesidad de afecto y lo más importante, la visión de una familia a la que se rechaza. A partir de estos elementos en **Mi vida** se va a desarrollar un melodrama donde el inconsciente se materializa en una cámara de video y en cáncer.

El video, un medio que cada vez aparece más entre las imágenes de 35 mm., se transforma en elemento catalizador del lado positivo del protagonista: enseña a vivir al hijo que aún no nace y se va mostrando más humano. Pero, a la vez, el video le ayuda a ocultar ese lado de su vida, apareciendo como barrera que lo separa y protege en su mundo infantil. Hacer un video con su imagen le permite expresarse con entera libertad sin que nadie penetre, a no ser por intermedio de una pantalla de televisión, en su otro yo.

Ese yo que al no terminar de vivir degenera en cáncer. La protección inicial, el ocultamiento, el encerrarse literal y metafóricamente, conlleva un guardar todo aquello con lo que se ha convivido hasta entonces, más aun, cuando no se tiene la capacidad



Michael Keaton y Nicole Kidman, intérpretes de *Mi vida* de Bruce Joel Rubin.

para reelaborar los acontecimientos, las enseñanzas, las verdades. Crece el cáncer a pesar de la huida física; la casa paterna ha quedado abandonada, más no el dolor que ellos producen. Mientras el niño vive, aparentemente, olvidado en el interior, el adulto se desarrolla libre de emociones y reprime y se reprime.

La enfermedad comienza a exterminar al hombre, y con él, al niño. La cámara es el juguete circense que no se tuvo; el curandero chino ayuda a que la robotización adulta ceda el paso a una reacción acelerada que le permita vivir para morir en paz. El cáncer -la muerte, el niño interior- la cámara pares opacionales en juego dialéctico; el primero es el fin, el segundo es la prolongación más allá del destino inicial. Prolongación que se debe ejecutar por y en la familia: el grupo consanguíneo ascendente que reclama perdón, el descendente que, aunque nada reclame, existe y hace vivir, y el

grupo familiar por afinidad que necesita sentir que es parte de la vida.

El afecto por la familia está reprimido, como el Yo niño, y en su lugar sólo el reproche brota fácilmente; un cambio de nombre no es suficiente, la vida es un asunto de sangre. La familia necesitaba saber de la proximidad de la muerte para ceder y cumplir la fantasía de aquel niño; el hijo, hoy hombre, necesitaba saber que moría, para que a escondidas dejara fluir su imagen guardada. En medio de la feria, en una montaña rusa comienza la liberación, libertad infantil que no significa no morir, sino enfrentarse al pasado, a la vida.

El pasado le ha condicionado el presente, el futuro también se suma como determinante en la actualidad. El hijo no nacido, ¿no es acaso el propio niño escondido dentro del protagonista?, ese embarazo, ese futuro nacimiento es el nacimiento del hombre que muere liberándose. Nace el niño

y la cámara mediadora entre el padre y el neonato es olvidada, nace la comunicación directa entre ambos, hasta que sólo es posible comunicarse a través del video. Con el video la esposa (Nicole Kidman) redescubre a su esposo y se hace copartícipe intensa.

Vida, muerte, perdón, familia, conforman la cuádruple base de *Mi vida*, melodrama que mantiene al espectador muy cerca de su personaje protagonista masculino, porque constantemente le está recordando, sin hacer uso de las palabras ni de las imágenes de manera recurrente, que el pasado condiciona y que el futuro es inevitable. Además, la mediación del video actúa como confesión entre dos.

Mi vida puede afectar porque apela a lo infantil en el adulto, porque defiende fuertemente la institución familiar, porque apela a los sentimientos ante la muerte, porque pide liberarse de lo negativo, de lo accesorio, de las máscaras, porque dice vivir. Pero en *Mi vida* no se abusa de la muerte, no se hace un show de la agonía, aunque a veces se vuelva empalagosa. Este film tiene como principal virtud la construcción de su personaje central, quizás tiende al exceso de su figura en detrimento de los demás personajes del film; pero es el film sobre un hombre.

Sería una tontería negar que *Mi vida* no es una gran película, de hecho no lo es, sin embargo, sí es una película atractiva que se coloca más allá de un mero drama desarticulado. Que el filme es una bomba lacrimógena y que defiende a capa y espada el núcleo familiar a pesar de las fallas que este pueda tener, es cierto, y es por ello que *Mi vida* puede resultar totalmente agradable o aborrecible.

JOSÉ ANGEL GUZMÁN

Mi vida (My Life). Estados Unidos, 1994. *Guión y dirección:* Bruce Joel Rubin. *Director de Fotografía:* Peter James. *Dsño. Vestuario:* Judy Ruskin. *Música:* John Barry. *Montaje:* Richard Chew. *Castig:* Janet Hirschenson, Jane Jenkins, Roger Mussenden. *Intérpretes:* Michael Jeaton, Nicole Kidman, Bradley Whitford, Queen Latifah, Michael Constantine, Rebecca Schull, Mark Lowenthal, Lee Garlington, Toni Sawyer, Haing S. Ngor. *Producido por:* Jerry Zucker, Bruce Joel Rubin, Hunt Lowry. *Producción ejecutiva:* Gil Netter. *Duración:* 2 h. *Estreno:* 17/8/1994.



Arnold Schwarzenegger y Jamie Lee Curtis en *True Lies* de James Cameron.

True Lies

James Cameron y Arnold Schwarzenegger han llegado a conformar un buen dúo en cuanto a películas de acción se refiere. Así lo demuestran *Terminator*, *Terminator II* y ahora esta nueva película *True Lies* que a diferencia de las dos anteriores no es ciencia ficción, sino una comedia de acción.

Arnold Schwarzenegger ha orientado la elección de los filmes en los que participa, generalmente es un detective, un policía o un agente secreto; por otro lado siempre son films espectaculares con importantes efectos especiales.

True Lies no es la excepción, comienza con una recreación de James Bond para irse transformando en una comedia de enredos matrimoniales y terminar en el paroxismo de la acción y los efectos especiales.

Esta es una película comercial y ligera que divierte a la mayoría de los espectadores, ya que posee los ingredientes que a to-

dos gustan y se presentan dosificados y medidos como en un buen cóctel. El guión se desarrolla en torno a dos historias, la primera es la del agente secreto que lucha contra el terrorismo y la segunda se fundamenta en la relación de una pareja a la que el tiempo y el trabajo han alejado sin que ellos mismos se den mucha cuenta. En el momento en que estas dos historias se cruzan se produce un interesante cambio en la narración que renueva el interés del espectador, a partir de este punto las dos historias se convertirán en una que constituirá el desarrollo final de la película y que será en este caso bastante predecible. Esta predecibilidad trata de ser superada con un despliegue de tecnología y efectos especiales que refuerzan la acción en su espectacularidad pero no en su condición de comedia, salvo por lo insólito de las escenas, lo absurdo y lo increíble de los acontecimientos que por supuesto mueven a risa. Sin embargo la verdadera comedia se desarrolla en

torno a la relación de la pareja constituida por Schwarzenegger como el agente secreto y Jamie Lee Curtis como su esposa. La actuación de Curtis es muy convincente, juega entre el rango de una mujer convencional con un matrimonio y una vida aburrida y el cambio hacia una mujer audaz y sexi capaz de compartir una misión de espionaje con su esposo. Todo esto dentro del desarrollo de un personaje de comedia, cuyas acciones buscan la risa del espectador. No es sin embargo un personaje tan desarrollado como el que interpreta en *Los enredos de Wanda* y es éste tal vez el punto donde puede encontrarse uno de los principales defectos de *True Lies*. Esto se debe a que la película se debate entre ser una comedia en todo su rango y ser una película de acción al estilo policial.

También se nota el peso de la estrella cinematográfica, Curtis es un soporte de Schwarzenegger, él es en quien se debe centrar la atención y el guión está desarrollado para ello. La conse-

cuencia de éste es un desequilibrio en la narración, se desmejora así la calidad estética de la película en función del éxito en taquilla, cosa ésta que a nadie sorprende viniendo de una película hollywoodense.

HORTENSIA
PÉREZ MACHADO

True Lies (Estados Unidos, 1994). *Dirección:* James Cameron. *Guión:* James Cameron de un argumento de Claude Zidi, Simon Michael y Didier Kaminka. *Dirección de Fotografía:* Russell Carpenter. *Sonido:* Wylie Stateman, Gregg Baxter. *Montaje:* Mark Golblatt, Conrad Buff y Richard Harris. *Intérpretes:* Arnold Schwarzenegger, Jamie Lee Curtis, Tom Arnold, Bill Paxton, Ark Malik, Tia Carrera. *Producción:* James Cameron, Stephane Austin. *Cía.:* Warner Bros. *Distribuye:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 2h. 21 min. *Estreno:* 19/10/1994.

Uno contra otro

Es común encontrarse con un film que descarada y desesperadamente intenta apoderarse de los espectadores recurriendo a cualquier tipo de artimañas a falta de una sólida base guionística. Gracias a esa conjunción, de desearo y desespero, al espectador no le queda otra opción que la de estar consciente de la deliberada intención; esto permite que nosotros en la butaca nos aburramos viendo un film que parece un gran trailer que anuncia la película por venir, más que el film mismo.

Así es **Uno contra otro**, un filme-trailer, por lo tanto, realizado para venderse a toda costa. La estructura del trailer es sencilla: combinación de algunas escenas o extractos de estas, acompañadas con adjetivos, por lo general, en grado superlativo. Un filme-trailer, como **Uno contra otro**, es una extensión del trailer, de lo único que carece es de los adjetivos; estos deben quedar de parte del espectador, aunque el propio film casi se los



Nick Nolte y Julia Roberts en *Uno contra el otro*, de Charles Shyer.

grite. Por lo tanto, el film debe ser visto tal como se nos vende.

Trailer 1. Protagonistas de renombre. Julia Roberts, ella es tan ella que sigue pareciendo la misma de **Mujer bonita** y de **Todo por amor**. Nick Nolte, versátil, aunque carente de matices. Dos estrellas de Hollywood que procuran mantenerse en la posesión del mercado recurriendo, esta vez, a la facilidad de no arriesgar en pensamientos inteligentes.

Trailer 2. Personajes que pretenden ser contrastados. Superficialidad de las diferencias: hombre-mujer/veterano-novata. Y no es que esas no sean diferencias, pero es que cuando todo se queda en lo anatómico y lo evidente, porque se ve y se dice, no por tener mayores pretensiones, el sustento es vacío.

Trailer 3. Romance. Un seductor mayor conoce a una joven bella, ambos se enamoran pero se niegan a reconocerlo hasta que por accidente se casan, se acuestan y viven su luna de miel.

Trailer 4. Comedia. En medio del trabajo periodístico, mientras se enamoran y descubren el misterio de las iniciales LDF ocurren algunas tonterías sin sentido dentro de la trama en busca de la sonrisa del espectador. Hasta un

semidesnudo (infaltable por demás) tiene el film.

Trailer 5. Acción y suspenso. Asesinatos, intentos de asesinatos, malos torpes, ricos sin escrúpulos, pistas que no son ni verdaderas ni falsas, autos a grandes velocidades, periodistas a lo DIE HARD. Encuadres y angulaciones para corolar las emociones. Pero todo les resulta tan fácil que no valía la pena tantos enredos.

Trailer 6. Profesión: periodistas. Un consagrado periodista que se plagia a sí mismo encuentra, gracias al ímpetu de una novata colega, la pasión que él había perdido. Se unen, se aman y dan la gran noticia. Profesión de competencia sexual y de prestigio.

Trailer Final. Peter y Sabrina viven felices y no dejan que los hechos noticiosos acaben con su recién conquistado amor.

Vacuidad, es la falla principal en la configuración y concatenación de hechos, personajes y escenas, es el costo que se ha de pagar por "amar los problemas", como dice el título original. Los sucesos están mezclados de una manera gruesa, casi se puede decir tosca. Los personajes son banales, como las situaciones en las que les enreda el guión, porque parece que todo les es im-

puesto extradiagéticamente a los personajes y no que es la evolución natural de la historia. Esa misma sensación la produce el montaje desarticulado de las secuencias.

Uno contra otro, la película-trailer. **Uno contra otro**, la misma historia, aunque pésimamente contada. **Uno contra otro**, algo que quiere ser cine. **Uno contra otro** es como la reseña que Peter y Sabrina hacen del suceso periodístico: algo que no es periodismo, algo que no es un filme.

JOSÉ ANGEL GUZMÁN

Uno contra otro (I Love Trouble). Estados Unidos, 1994. *Dirección:* Charles Shyer. *Guión:* Nancy Meyers y Charles Shyer. *Dirección de Fotografía:* John Lindley. *Música:* David Newman. *Dsño. Vestuario:* Susan Becker. *Direcc. de Arte:* Alex Tavoularis. *Montaje:* Paul Hirsch, Walter Murch, Adam Bernardi. *Intérpretes:* Nick Nolte, Julia Roberts, Saul Rubinek, James Rebhorn, Robert Loggia, Olympia Dukakis, Kelly Rutherford, Marsha Mason. Touchstone Pictures. *Producida por* Nancy Meyers. *Distribuye:* Difox. *Estreno:* 12/10/1994.

V I D E O

VIDEO-ARTE, GESTO Y MIRADA

Entrevista a Nela Ochoa

BENJAMÍN VILLARES

Video-Arte, Video-escultura, Video-instalación, Video-performance; categorizaciones, géneros, taxinomias para intentar definir un trabajo que en su excelente concepción y realización nos ubica honrosamente a las puertas del siglo XXI. El video como un medio idóneo para la expresión-reflexión de conceptos y relación del hombre con el cosmos.

La tecnología y su avance de la mano con el ser humano, su mundo interior, su interrelación con tradiciones culturales, sus gestos, su impacto.

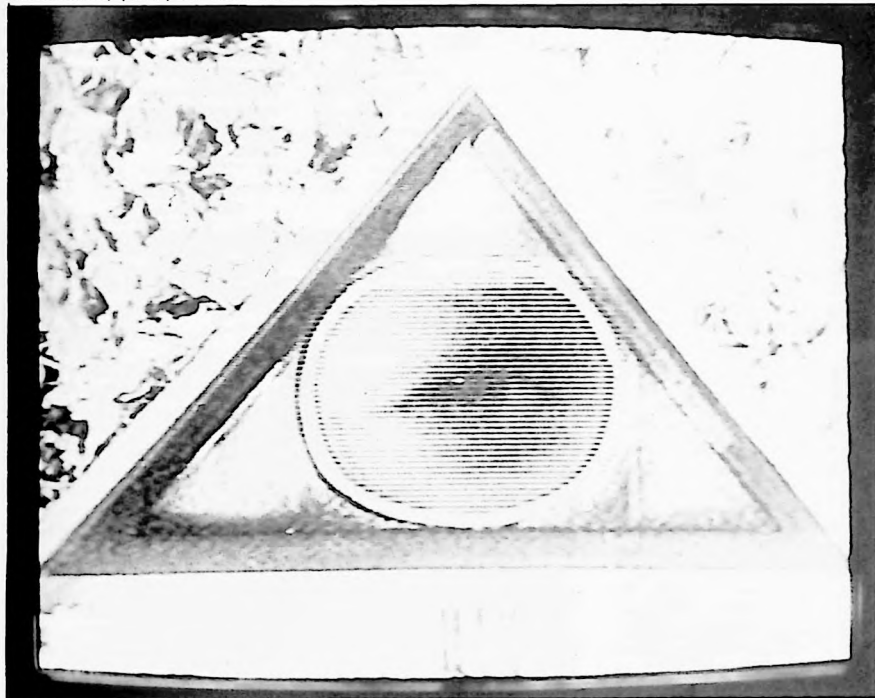
Investigación incansable de formas y contenidos que nos descubren las potencialidades y diversidad de opciones que ofrece el multimedia.

Nela Ochoa, reconocida video-artista, con una obra de características particulares y premiada numerosas veces, nos ha-



Nela Ochoa. Foto: Benjamín Villares.

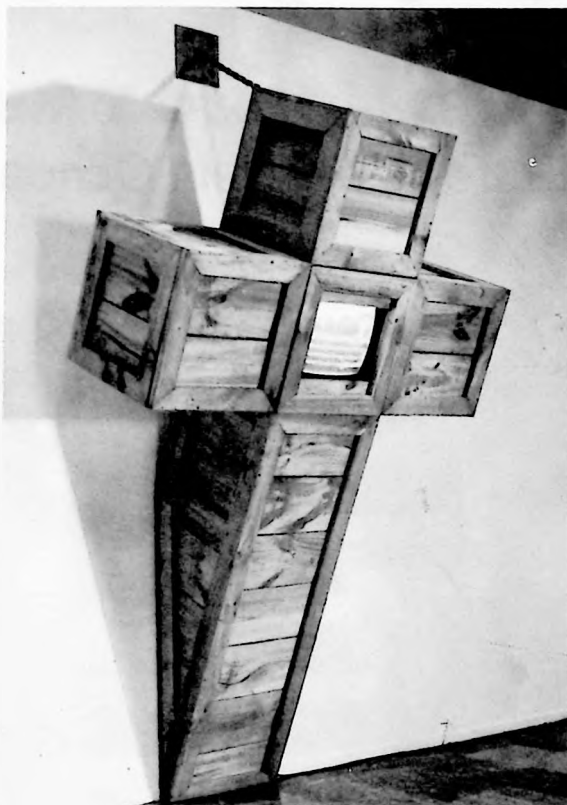
Maía Matiana, (Video) de Nela Ochoa.



bla de su relación con el video y el arte que lo alimenta.

- Benjamín Villares: *Hablemos sobre el movimiento del Video Arte y el Video experimental en Venezuela. ¿Cuándo se inicia este tipo de expresión y cómo ves su futuro?*

- Nela Ochoa: Se comenzó a trabajar con el Video-arte por los años 70, alrededor de 1975, Margarita D'Amico fue eje de ese movimiento y se hizo una gran exposición en el Museo de Arte Contemporáneo, que yo no tuve la oportunidad de ver, se exhibió una obra de Nam June Paik e incluso vino Charlotte Moorman a montar la instalación TV. **Brafor living sculpture** (1969 Nam June Paik, Charlotte Moorman). Posteriormente hubo un receso, así que cuando regreso de Francia en 1985 me encuentro con que no hay videoartistas, ya no hay gente trabajando sobre todo en cine super 8; entonces empecé a hacer mi segundo video **Que en pez descanse** y se agrupó mucha gente en torno al trabajo, cerca de 25 personas, y creo que esto de alguna manera despertó la inquietud en otras per-



Video Cruz 1492 (para el video *Que en pez descanse*). Foto: Carlos Germán Rojas

sonas, de esa producción arrancó Leonor Arraiz y Sammy Cucher se planteó hacer videoarte. A partir de allí armamos un grupo en el que nos ayudábamos los unos a los otros; en esos años Sammy Cucher hizo *El sueño de Eneas* que ganó un premio importantísimo en la ciudad de Bruselas y se hicieron muchos videos seguidos, después supe de muchachos más jóvenes que estaban trabajando en video y fui jurado del festival de cine super 8 que incluía una muestra en video, los primeros que abrieron las puertas a los videoartistas a festivales en 1987.

En cuanto a la proyección hacia el futuro, pienso que es lógico el desarrollo del video arte ya que somos hijos de la televisión, todos (de mi generación y más jóvenes) tenemos una marcada influencia no sólo de lo que expresa la televisión sino también del objeto televisor y del tipo de imagen, luz y color del televisor, forma parte de nuestro vivir cotidiano, y creo que por eso tiene muchas posibilidades de irse desarrollando como medio expresivo.

Sobre el momento actual, el último Festival fue el de Mérida en 1990 y los trabajos premiados me parecieron excelentes, estoy un poco apartada actualmente pero se de gente haciendo tesis sobre video en la UCV; sería interesante que se promovieran festivales y muestras de video arte para empezar a ver la producción nacional y exportarla, porque te puedo decir que en Ecuador no saben lo que es video arte, en Chile hay un movimiento fortísimo como en Colombia, en el Museo de Arte de Medellín se hace desde hace muchos años la Bienal de Video Arte. Es algo muy peculiar que nosotros tengamos tantos artistas trabajando en el video arte y representados en el exterior, yo diría que es uno de los fuertes a desarrollar aquí.

- ¿Cómo concibes tu trabajo, te sientes más una artista plástica o te consideras una artista multimedia?

- Me considero una artista multimedia, trabajo video-escul-

tura, video-instalación, coreografía, fotografía y objetos que tienen que ver con video, utilizo todos los elementos posibles para expresar.

- ¿Por qué escogiste el video como una de tus formas expresivas, por el costo o por las posibilidades del medio?

- Trabajo mucho con gestos, es el tema central de mis trabajos, la significación de lo gestual.

Estudiando danza contemporánea me di cuenta de que para expresar muchas cosas que quería trabajar, la distancia del público al escenario me limitaba muchas de mis preocupaciones estéticas y conceptuales. En cuanto al gesto, no se prestaban para montarlas como coreografía sino a verlas de cerca, a verlas en video, de ahí la necesidad de empezar a utilizar el video, una muestra de eso es *San Joaquín es un gesto* (1985).

Posteriormente, mi segundo video tenía el tema de la gestualidad religiosa y fui desarrollando paralelamente la coreografía 1492 y el guión del video *Que en pez descanse* y años después seguía tomando elementos de esa misma investigación para

seguir haciendo objetos como los *Escapularios* y la *Video Cruz*.

Siempre hay una investigación, primero del movimiento, de allí vienen las ideas, tu no concibes a una persona realizando gestos sin verlo al mismo tiempo como un latinoamericano, si va vestido de negro, si tiene una edad, un sexo, un velo en la cabeza, considerando el espacio, la misma gestualidad se va armando, entonces aparecen imágenes completas y tantas cosas que decir que tengo que utilizar varios medios para expresarlos.

- ¿Existe alguna asociación de videastas, crees que en este momento ya es necesaria su formación?

- La ANAC estaba invitando a los videoartistas a presentar sus videos en cassette y a inscribirse y recuerdo que algo de eso salió en prensa, pero nunca lo hice y creo que no se ha terminado de armar.

Es muy difícil separar a los videoartistas de los artistas en general, por mi experiencia en el videoarte, de videoartistas, incluso a nivel internacional, casi todos son multimedia, entonces ya

no son videoartistas solamente sino que son artistas plásticos también, y ya existen gremios que engloban a los artistas plásticos, independientemente de que la gente que está trabajando con video agradecería mucho algún tipo de facilidades en cuanto a material, cámaras, equipos de edición, etc., que no tienen que ver, por ejemplo con los pintores, para ese tipo de cosas si haría falta reunirse de alguna manera. Nosotros tenemos una Asociación sin fines de lucro que se llama *Plurarte* con ella se han hecho no sólo mis trabajos sino también algunos de Leonor Arraiz y Sammy Cucher, Miguel Noya también ha trabajado con *Plurarte* en el área musical, es una Asociación con la cual se puede pedir apoyo a las instituciones para concretar los trabajos y *Plurarte* está y ha estado a la orden de toda la gente que se acerca. Yo no hubiera podido hacer estos videos sin el apoyo del CONAC, Fundarte, el Congreso de la República, las casas editoras como *Primavisión*, *BF video*, siempre dispuestos a ayudar.

- ¿Consideras que las nuevas tecnologías terminarán por dar paso a un arte nuevo con infinitas posibilidades de expresión?

- Sí, de hecho ahora hay mucha gente trabajando con computadoras, infografía, etc., y proyecciones aéreas, se que hay gente trabajando en algo llamado arte del espacio proyectando hacia el cielo con laser. Este es un arte que se está creando porque en el medio expresivo mismo se estaba creando, está sucediendo simultáneamente, es como si se estuviera inventando el pincel y la pintura al mismo tiempo que se está pintando.

- ¿Qué proyección han tenido tus trabajos, nacional e internacionalmente, qué posibilidades tienen los videastas para la difusión de su trabajo en Venezuela?

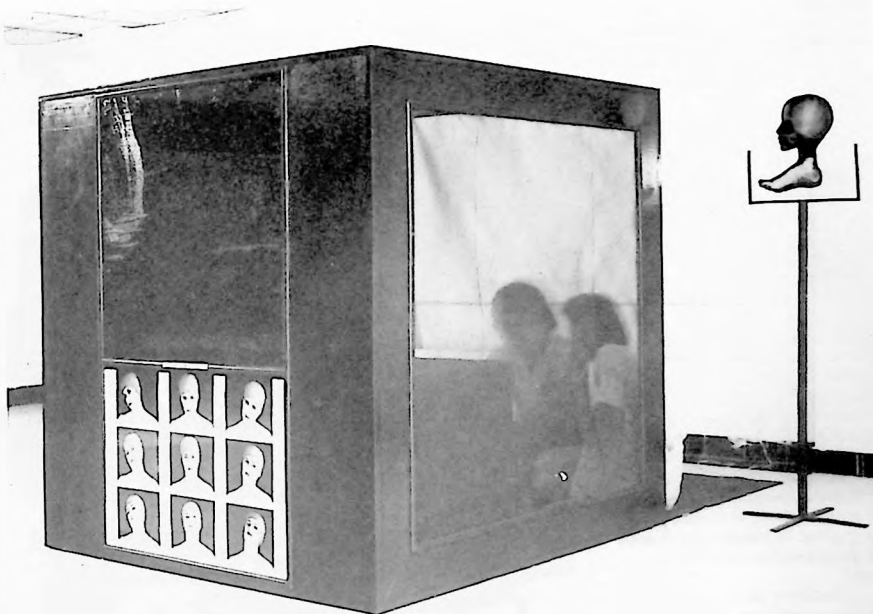
- El primer video lo hice en Francia y mi primera incursión en festivales fue en Italia, luego tuve varias presentaciones de ese mismo video en Francia, en distintas zonas y después empe-

de Janeiro, Bruselas, Canadá, etc, e incluso de muchos sitios no recibí catálogos ni nada, o los vi años después, nunca fui yo, los cassettes viajaban. Aquí en Venezuela se está dando ahora, por segunda vez, la biennial de videoescultura donde se involucra también a los videoartistas y además de las videoesculturas se presentan los videoartes proyectados, pero es la única. Se hizo un primer festival llamado Arte en Video y después la I biennial de video escultura y ahora se va a hacer la segunda. Antes de eso, los festivales de super 8 a los que se incorporó el video, también en el último festival de cine de Mérida en 1990, ahí se abrieron muchas opciones para participar; en países como Chile, Colombia o Brasil hay muchas más posibilidades de proyectar los trabajos.

- ¿Qué relación has tenido con el medio televisivo? Que es el medio ideal para la promoción del video.

- En el caso del video **Que en pez descansa** la postproducción se hizo en el canal 8 y en un primer momento la contraprestación era pasarlo por televisión, pero cuando lo vieron dijeron que no podían hacerlo porque los llamaba el Cardenal y les cerraba

Video **Topos** de Nela Ochoa.



Video instalación **Invernadero**, Nela Ochoa. Foto: Carlos Germán Rojas.

la estación, enseñé **San Joaquín** es un gesto y tampoco pasó porque habían desnudos, pero cuando hice **Topos** si lo pasaron completo en "Síntesis" y en un programa de Nabor Zambrano, en otros programas han salido fragmentos pero a modo de tips informativos.

- ¿Te han comprado tus trabajos?

- Sí, en España, para la muestra de videoartistas venezolanos, se compraron por 250 dólares cada video por adquisición de derechos de exhibición.

- ¿Busca con su obra provocar una reacción en particular hacia el espectador?

- Sí, por supuesto, se busca lograr una reflexión, un impacto en el espectador, en muchas de mis obras propongo un movimiento, por ejemplo, en el **invernadero**, el espectador tenía que meterse adentro porque el video se proyectaba en esa especie de caja, la gente tenía que agacharse,

arrodillarse, y sentarse para verlo; en otras, como la video cruz, es grande y está inclinada y la persona tiene que subir la cabeza, ya que es como un acto de adoración, pero la cruz es tan grande, fuerte y pesada que se le viene encima, casi que lo aplasta, allí hay toda una relación entre lo que se está viendo en el video y el objeto en sí. En la video instalación **Alter Altare** coloqué ya directamente un reclinatorio para que la persona viera ese altar humano, que es el cuerpo por dentro y el cosmos, la relación entre el micro y macrocosmos que yo propongo como un último altar, altar común a toda la especie.

No hay solamente una necesidad de lograr en el espectador una reacción, en **San Joaquín** es un gesto el hecho de bambolear las panelas, sacarlo de su contexto para reverlo, recrearlo. Hay una evocación, cierta nostalgia que se produce en las per-

sonas al ver eso, lo hace reflexionar sobre esa población a la que casi nadie ha entrado y todo el mundo sabe que está en San Joaquín, porque son como seres-afiches:

- *¿Buscar producir un choque en el espectador?*

- Eso depende, hay visiones diferentes según el trabajo, unas te pueden chocar, otras te pueden sorprender, sentir nostalgia compartida. En *Alter Altare* se produjeron reacciones en el público impresionantes, gente que salía llorando de la video-instalación al ver esas imágenes que están empezando a familiarizarse con ellas: tomografías, radiografías, resonancias magnéticas, y al hacer esa reflexión sobre su propio cuerpo se involucraron de una manera muy especial porque tocaba a todo el mundo y era una proposición de ver esas imágenes fuera del contexto de la enfermedad y el médico.

- *¿Qué técnicas utilizas para la distorsión/variación de la imagen?*

- Depende de lo que tengas a mano, cuando tuve la opción de trabajar en el canal o con el ADO para la postproducción de *Que en pez descanse*, las posibilidades fueron enormes. Pero en mi primer trabajo *San Joaquín es un gesto* no hubo edición, fue editado en cámara, y cuando hice *Topos* no trabajé con ADO sino con swícher en Primavisión, tiene menos efectos a pesar de que inventamos efectos como meterle luz a la cámara directamente en la sala de edición para tener un resplandor y luego montársela a otra imagen, uno inventa. En *Mala Matiana* tenía unas radiografías, las montamos en vidrio, le metimos luz atrás e hicimos disolvenca sobre otra imagen (en la sala de edición, directo con una cámara), en *Ritos acuáticos* necesité de una computadora para introducir los textos en las burbujas o globos, a veces necesitas algo y lo buscas, y otras, te encuentras que la sala



Nela Ochoa. Foto: Benjamín Villares.

de edición tiene equis posibilidades que simplemente puedes aprovechar.

De unos años para acá, contando con elementos como la cámara Canon L-1 me he ahorrado muchísimo trabajo de edición, me estoy planteando cada vez menos trabajo de edición, volviendo a mis comienzos, tratando de grabar las disolvencias en cámara, efectos estroboscópicos, etc, reduciendo los gastos enormemente, ya que la edición es lo más costoso del proceso.

Nela Ochoa (Caracas, Venezuela, 22 de marzo de 1953). Realizó estudios de danza contemporánea con destacados maestros como Dominique Petit, Dominique Dupuy, Marie France Deliuvin, Roy Harth Theatre, Víctor Fuenmayor, entre otros. Obtuvo el grado en danza contemporánea en la Academia Reencuentros Internationales de Danse Contemporaine en Paris. Realizó estudios de pintura en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas de Caracas.

Su obra ocupa un espectro tan amplio como la coreografía, videoarte, video instalación, video escultura, pintura, performance, objetos e instalaciones y ha sido galardonada en el V Festival nacional de cine, video y televisión de Mérida, en el XII Festival Internacional de cine super 8 y video de Caracas y en el XIV Salón de artes visuales Arturo Michelena, entre otros.

Reseñamos sólo su obra en video, en orden cronológico:

- 1985 **San Joaquín es un gesto.**
- 1986 **Que en pez descanse.**
- 1987 **Topos.**
- 1990 **El jardín de los misterios.**
- Mala Matiana.**
- 1992 **Caja de música.**
- 1993 **Ritos Acuáticos.**
- Baño de sangre.**

OCTAVIO GETINO ENTRE LA TRANSICION DE LOS MITOS DE MARILYN A LAS COMPUTADORAS

MARITZA ZAMBRANO

Creo que el modelo que plantea el desarrollo de la humanidad mediante las nuevas tecnologías es evidentemente utópico, ya que millones de personas más ricas tienen sesenta veces más cantidad de recursos que las de menos posibilidades. Si todos los hombres aspirasen a tener la misma cantidad y calidad de derechos sobraríamos cientos de miles de habitantes. Por lo tanto este es un modelo no aplicable a la sociedad planetal, que por supuesto no se resignará a esta situación y producirá cambios previsibles e imprevisibles donde las interrogantes son mayores que las respuestas cuando uno tiene que reflexionar sobre estos procesos.

"Cuando salí de la conferencia de René Pierre Famelart donde ví esas asombrosas e impresionantes imágenes virtuales me sentí como quizás se debe haber sentido el primer espectador que hace un siglo atrás en América Latina vió proyectada por técnicos procedentes de Europa y particularmente de Francia, la llegada del tren de los Lumière". Quien así habla es Octavio Getino en su intervención durante el Segundo Simposio Internacional de Reflexión sobre el Futuro Audiovisual. Sueño y Realidad, organizado por la licenciada María Cristina Capriles.

Getino expuso lo interesante y brillante que por momentos le parecía el simposio, sobre todo por la diversidad de experiencias y disciplinas allí presentadas, recalco la importancia del diálogo donde se establece que no hay antagonistas ya que es necesario para la complementación. Introdujo en su conferencia el tema del audiovisual y su relación con las nuevas tecnologías aclaran-



Octavio Getino. Foto: Wladimir Hermoso.

do que es importante sobre todo a nivel cultural, político y de desarrollo de nuestras sociedades.

Considera que la imagen en movimiento que relaciona al cine, la televisión y el video conforma la única industria audiovisual que tiene cada país del mundo y sobre todo Latinoamérica para producir imágenes de identidad que nos diferencien de otros, de allí que sea considerada una industria única y específica muy distinta a las otras industrias culturales. Al referirse a las nuevas tecnologías significó que ningún medio es superior a otro y al igual que las capas de una cebolla estos se van superponiendo y lo que hay que hacer es relacionarlos con las circunstancias de la sociedad de ese momento.

"Valorar las tecnologías en abstracto puede llevarnos a más confusiones que aciertos, ellas pueden crear un mundo uniformizado que no se corresponde con la realidad real que se vive y muchas veces solo nos ubicara en el patrón de consumir tecnología como símbolo de modernidad".

La tecnología trabaja en función de proyectos que en Latinoamérica a veces no son muy claros, de esta manera Getino nos planteó varios desafíos.

Saber qué somos y qué tenemos, aquí se presentó su coincidencia con Jean Cloutier, "Los recursos potenciales nos permitirán soñar sin pesadillas", en segundo lugar, crear materiales audiovisuales que atiendan a nuestras necesidades, y por último crear técnicos especializados en la tecnología del siglo XXI. Esto requiere de inversiones tecnológicas que presentan la necesidad de concentración de capitales, acuerdos internacionales, en resumen integridad en lo económico, social y cultural.

"Imagen, identidad y desarrollo para mí son una ecuación que no hay que perder nunca de vista y debe estar siempre presente en la fundamentación de todas las políticas que se instalen para este campo, también tiene que ver con la capacitación de los profesionales para el siglo XXI".

Maritza Zambrano: *¿Cómo cree usted que quedará el cine tradicional en Latinoamérica ante las nuevas tecnologías del multimedia?*

Octavio Getino: El cine tendrá que competir para sobrevivir, esto significa librar batallas no solo con otras cinematografías sino con otros medios de comunicación, sin embargo va a tener mayores posibilidades ya que hoy se necesita más material cinematográfico que ayer para los nuevos canales de difusión. Al mismo tiempo al público nuestro le gusta verse en pantalla. La alternativa es que los cineastas vean lo que está pensando, haciendo y diciendo la gente para testimoniarlo, mejorando la técnica y el lenguaje, de esta manera lograrán seducir al público y tendrán muchas perspectivas que no se verán en las salas de cine, pero estarán en las pantallas chicas que son espejos socioculturales.

- Actualmente ¿qué está ocurriendo en Argentina en lo que a nuevas tecnologías se refiere?

- En Argentina el tema de los multimedia no está suficientemente desarrollado todavía, lo que si ha crecido mucho es la televisión por cable que ha llegado a más del 30% de los hogares; en este momento es el país más desarrollado en cuanto a la T.V. cable y, como esto no surgió de una idea de los dueños de comunicación sino de la iniciativa de pequeñas empresas, se ha democratizado este medio audiovisual que es uno de los que cultural y económicamente más moviliza a nuestro país aún cuando en estos momentos se limitan a transmitir películas extranjeras en su mayoría. Los multimedia me parecen excelentes sobre todo para la función que creo deben cumplir, ayudar a la educación audiovisual.

- ¿En qué grado cree usted que la interactividad desplazará el encanto de la comunicación unidireccional film-espectador plasmada en el cine tradicional?

- Esto de la interactividad yo creo que es un invento de los tecnócratas de nuestro tiempo, interactividad existió siempre, yo todavía soy interactivo de viejas canciones que me cantaba mi madre, las sigo escuchando y sigo respondiendo; soy interactivo de aquellas obras de la cultura que me impresionaron en su momento, lo que pasa es que no es una interactividad inmediata al mensaje ni se agota en los espacios sino que se extiende en el tiempo con mayor o menor impacto.

Lo que si incorpora la tecnología es esa posibilidad inmediata de contestar a las nuevas situaciones, en este sentido creo que favorece cierto tipo de finalidades propias de la comunicación y la cultura. Existen a veces procesos de información donde tienes que responder inmediatamente; creo que esto es positivo ya que se está creando una infancia y una juventud mucho más rápida para las reacciones inmediatas que la que nosotros tuvimos.

- En Latinoamérica tenemos muchos problemas económicos,

¿considera que ellos deben tener prioridad a los avances tecnológicos?

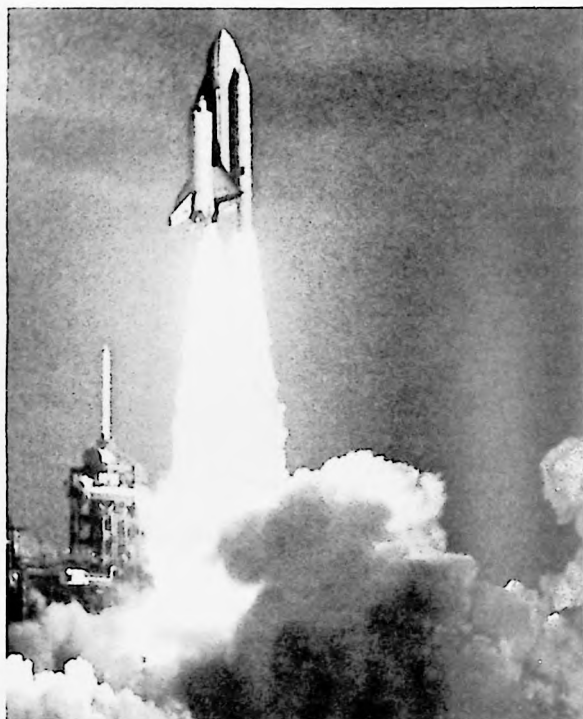
- Yo no se si tienen que tener prioridad, pero por lo menos tienen que estar contemplados al mismo nivel, creo que no existe antagonismo entre el desarrollo científico tecnológico y el desarrollo cultural y social, el tema es armonizarlos para que sirvan al desarrollo social. En última instancia una nación no se mide por la cantidad de equipos tecnológicos que tiene, ni la cantidad de vacas o de extensión territorial sino por la calidad de su gente que se desplaza en la nación. En consecuencia creo que lo que importa es tener siempre como sujeto y destinatario a la gente, al hombre, en este caso al usuario diríamos multimedia y proporcionarle aquellas tecnologías, pero tras un análisis crítico que demuestre que ellas lo están ayudando, en la educación, el conocimiento, el entretenimiento y en todo lo que haga más feliz y mejor la vida.

- Se dice que las imágenes virtuales crearán un cambio en la conciencia del ser humano. ¿Cree usted que esto es verdad o se trata de una estrategia de las transnacionales de computación?

- Yo creo que la intencionalidad de las transnacionales es evidentemente ganar dinero y esto me parece legítimo porque hace el desarrollo capitalista, da empleos, moviliza recursos. Pero será la gente la que en última instancia va determinando si esto le es útil o no. Las transnacionales como emisores transmiten propuestas y mensajes pero el emisor propone y el receptor dispone, vale decir que eso está también dado en la oferta y la demanda de las tecnologías. Quienes fabrican equipos y máquinas tienen necesidad de que todo individuo las consuma, esto hace prever los cambios cada vez más acelerados en todo lo que es tecnología.

- ¿Existen en Latinoamérica países avanzados tecnológicamente en materia audiovisual?

- En Latinoamérica evidentemente los países que cuentan con mayor desarrollo social, eco-



nómico y con poblaciones que disponen de recursos para consumir el medio tienen más acceso a este tipo de información. México, Argentina en estos momentos, algunos sectores de Brasil, algo en Venezuela y Chile que ha desarrollado mucho la tecnología.

Hay que advertir que dentro de estos países son ciertos sectores inicialmente lo que tienen las tecnologías, con el tiempo esto puede ir o no, proyectándose en el resto de la sociedad.

- Para finalizar, nos da una reflexión producida durante el Simposio.

- Cuando escuchaba toda la terminología de los chips, de los bips, el software, el multimedia,

etc., yo veía la diferencia con 20 años atrás cuando los términos que discutíamos en el campo de la comunicación eran otros: Marilyn Monroe, Charles Chaplin, James Dean, vale decir la cultura era los software. Pero ahora se habla de estos términos técnicos con el mismo interés e inquietud con que nosotros hablábamos de estos grandes mitos que nos seducían y emocionaban, la diferencia es que aquellos eran de carne y hueso...

LA HISTORIA VERDADERA DE PEPITA LA PISTOLERA

Con apenas algunas excepciones el cine uruguayo es poco más que una larga serie de intentos por consolidar una industria y darle una vía de expresión visual al país. En el activo debieran anotarse entre otros un temprano intento realista *El pequeño héroe del arroyo de oro* (1929, de Carlos Alonso), los films con marcado sesgo político de los años sesenta (*Carlos*, 1965 de Mario Handler y *Elecciones* 1966 de Handler y Ugo Ulive) y la desigual *Mataron a Venancio Flores* (1981 de Juan Carlos Rodríguez Castro). El pasivo incluye una larga lista de intentos fallidos que van desde la ciencia ficción (*El ojo del extraño*, *El niño y la cometa*) ambas de Daniel Arijón, dramas intimistas de ribetes policiales *El lugar del humo* (1978) de Eva Landeck y una lista larga de fracasos que incluye incluso una versión local de *Fiebre de Sábado por la noche*. Según se dice, el mejor film uruguayo *Un vintén pa'l Judas* de Ugo Ulive (1959) se extravió en algún laboratorio luego de haber sido exhibido durante una semana en un cine céntrico. La anécdota en sí es una trágica alegoría sobre la falta de estima por un arte propio. Los últimos años han visto un repunte del video como alternativa expresiva (*Mamá era punk*, *Los últimos vermicellis* y *Tahiti*) y se menciona por ahí alguno que otro título interesante (*El dirigible* de Pablo Dolla) que valdría la pena ver por aquí.

Pero llega esta *Pepita la pistolera*, medimetro de Beatriz Flores Silva, premiado en Viña del Mar. Una mujer agobiada por sus problemas económicos y con una hija a cuestas comienza a asaltar tiendas con un revólver inexistente que dice tener dentro de un bolso. El argumento por supuesto, es un pretexto para ir presentando las reacciones que los atracos generan en una ciudad pequeña como Montevideo. El film tiene la inteligencia necesaria para trazar algo parecido a una radiografía del imaginario uruguayo: las noticias escalan, los rumores proliferan, se le atribuyen a la pistolera defectos fi-

sicos, cómplices y apoyos que solo existen en la fantasía colectiva.

Cada atraco empieza como un enfrentamiento pero evoluciona rápidamente hacia una empatía asaltante-asaltado como si ambos se reconocieran uno en el otro. Pepita porque inventa dos hombres armados que la esperan afuera y la obligan a delinquir y las víctimas porque en el fondo se saben tan inermes como ella y el atraco es, por lo menos, una vía de escape de lo cotidiano. Hay momentos de fina ironía como cuando una dependienta le ofrece su dinero porque en la caja tiene muy poco, o la reconstrucción final de los hechos en que ladrona y robados se reconfortan "Pensar que tu fuiste mi primer atraco" dice Pepita por allí como si hablara de una obra de teatro.

Finalmente está la capacidad de la directora para pintar con pocos trazos los tipos humanos de Montevideo. Un comisario gordiflón, típico representante de la policía más torpe del hemisferio que persigue todas las pistas falsas que le ponen en el camino, un taxista que prueba suerte con cada usuaria, la hermana de posición acomodada que carece de toda solidaridad, por nombrar solo algunos, son la mejor vía de aproximación a una forma de ser, más bien tristonja y quejosa, a veces ferozmente autodestructiva, otras veces insoportablemente conformista. No es poco para un cine que nunca terminó de crecer, tal vez porque, en ese país de críticos, nadie llegó a dar con las claves necesarias para describirse a sí mismos en términos de cine.

HECTOR CONCARI



Margarita Musto en *La historia verdadera de Pepita la pistolera*.

La historia verdadera de Pepita la Pistolera. (Uruguay, 1993). *Dirección:* Beatriz Flores S. *Guión:* Beatriz Flores, Janos Kovacs y Ariel Caldarelli. *Dirección de Fotografía y Cámara:* René Rojo. *Sonido:* Ariel Lifschitz. *Dirección de Arte:* María Antonia Veloso. *Maquillaje y vestuario:* Rosina Molinolo. *Montaje:* Leonardo Benavides. *Música:* Gonzalo Moreira y Gustavo Ripa. *Mezcla de sonido:* Enrique Quintana. *Investigación:* María Urruzola. *Intérpretes:* Margarita Musto, María Inés Flores, Nelson Albano, Rosita Baffico, Silvia Cárdenas, Silvia Carmona, Andrea Davidovics, Leonel Martínez, Eduardo Miglionico, Juan A. Saravi, Alberto Sobrino y Enrique Vidal. *Producción ejecutiva:* Esteban Schroeder. *Dsño. de Producción:* Virginia Martínez. Telefilm. CEMA de Uruguay y Video Spot de España.

IN MEMORIAM IN MEMORIAM IN MEMORIA



Burt Lancaster se hizo famoso por su intervención en exitosas cintas como *De aquí a la eternidad*, junto a Deborah Kerr



Burt Lancaster.

Burt Lancaster

(Nueva York, USA, 1913/Los Angeles, 21/10/1994). El formidable actor cuyo verdadero nombre fue Burton Stephen Lancaster comenzó a trabajar, desde muy joven, como trapeceista de circo. Un accidente le hizo abandonar esta actividad para dedicarse a la radio. Después de la Segunda Guerra Mundial -sirvió en una unidad del ejército destinada a organizar espectáculos para la tropa- debutó en el teatro y el cine. Trabajó en innumerables films. Obtuvo un Oscar por su actuación en *Elmer Gantry* de R. Brooks.

Filmografía:

1946, *The killers*, R. Siodmak. 1947, *Brute force*, J. Dassin. 1947, *Desert fury*, L. Allen. 1948, *Variety girl*, G. Marshall. 1948, *Y walk alone*, B. Haskin. 1948, *All my sons*, Y. Reis. 1949, *Sorry, wrong number*, A. Litvak. 1949, *Kiss the blood off my hands*, N. Foster. 1949, *Criss, cross*, R. Siodmak. 1950, *Rope of sand*, W. Dieterle. 1950, *The flame and the arrow*, J. Tourneur. 1950, *Mister 880*, E. Goulding. 1951, *Vengeance valley*, R. Thorpe. 1951, *Jim Thorpe, all american*, M. Curtiz. 1951, *Ten tall men*, W. Goldbeck. 1952, *The crimson pirate*, R. Siodmak. 1953, *Come back, little Sheba*, D. Mann. 1953, *South sea woman*, A. Lubin,

From here to eternity, Fred Zinnemann. 1954, *Three sailors and a girl*, R. Del Ruth. 1954, *His majesty O'Keefe*, B. Haskin. 1954, *Apache*, R. Aldrich. 1954, *Vera Cruz*, R. Aldrich. 1955, *The kentuckian*, B. Lancaster. 1955, *The rose tattoo*, D. Mann. 1956, *Trapeze*, C. Reed. 1956, *The rainmaker*, J. Anthony. 1957, *Gunfight at the O. K. Corral*, J. Sturges. 1957, *Sweet smell of success*, A. Mackendrick. 1958, *Run silent run deep*, R. Wise. 1958, *Separate tables*, D. Mann. 1959, *The devil's disciple*, G. Hamilton. 1960, *The unforgiven*, J. Huston. 1960, *Elmer Gantry*, R. Brooks. 1961, *The young savages*, J. Frankheimer. 1961, *Judgement a Nuremberg*, S. Kramer. 1962, *The birdman of Alcatraz*, J. Frankheimer. 1962, *A child is waiting*, J. Cassavetes. 1963, *Il gattopardo*, L. Visconti. 1963, *The list of Adrian Messenger*, J. Huston. 1964, *Seven days in may*, J. Frankheimer. 1964, *The hallelujah trail*, J. Sturges. 1966, *The professionals*, R. Brooks. 1968, *The scalphunters*, S. Pollack. 1969, *The swimmer*, F. Perry. 1969, *Castle keep*, S. Pollack. *The*

gypsy moths, J. Frankheimer. 1970, *Airport*, J. Seaton. 1971, *Valdez is coming*, E. Sherin. 1971, *Lawman*, M. Winner. 1972, *Ulzana's raid*, R. Aldrich. 1973, *Scorpio*, M. Winner. 1974, *Executive action*, D. Miller. 1974, *The midnight man*, B. Lancaster y R. Kibbee. 1975, *Gruppo di famiglia in un interno*, L. Visconti. 1975, *Mosè, la legge del deserto*, G. de Bosio. 1976, *Novecento*, B. Bertolucci. 1976, *Buffalo Bill and the indians*, R. Altman. 1977, *Cassandra crossing*, G. Pan Cosmatos. 1977, *Victory at Entebbe*, M. Chomsky. 1977, *Twilight's last gleaming*, R. Aldrich. 1978, *The island of Dr. Moreau*, D. Taylor. 1978, *Go tell the spartans, T. Post*. 1979, *Zulu dawn*, D. Hickox. 1980, *Atlantic City*, Louis Malle. 1980, *Cattle Annie and Little Britches*, L. Johnson. 1980, *La pelle*, L. Cavani.

MEMORIAM IN MEMORIAM IN MEMORIAM



Raúl Juliá como el sacerdote Romero, de John Duigan.

Raúl Juliá

(San Juan, Puerto Rico, 9/3/1944, New York, USA, 25/10/1994). El conocido actor latino falleció a consecuencia de un ataque de apoplejía.

Comenzó su carrera en Nueva York en el Shakespeare Festival del Public Theater e interpretó papeles tan importantes como *Macbeth*, *Otelo*, *Petrucho*, *Proteo*.

Hace unos 27 años contribuyó al nacimiento del Teatro Rodante Puertorriqueño de Nueva York con el estreno de la obra *La Carreta*, en la que trabajó junto a la actriz puertorri-

queña Miriam Colón. Desde entonces mantuvo sus vínculos con esta compañía de teatro, de la que fue, hasta su muerte, miembro del Consejo de Administración.

Filmografía:
1969: *Stiletto*. 1971: *Panic in Needle Park*. *Been Down So Long It Looks Like Up to Me*. *The Organization*. 1976: *The Gumball Rally*. 1978: *Eyes of Laura Mars*. 1982: *One From the Heart*. *The Escape Artist*. *Tempest*. 1985: *Kiss of the Spider Woman*. *Compromising Positions*. 1986: *The Morning After*. 1987: *La Gran Fiesta*. 1988: *Tango Bar*. *The Penitent*. *Trading Hearts*. *Moon Over Parador*. *Tequila Sunrise*. 1989: *Romero*. *Mack the Knife*. 1990: *Presumed Innocent*. *Roger Corman's Frankenstein Unbound*. *The Rookie*. *Havana*. *A life of Sin*. 1991: *The Addams Family*. 1993: *The Plague*. *Addams Family Values*.



Jean-Louis Barrault y Arletty en *Los enfants du paradis*.

Jean-Louis Barrault

(Yvelines, Francia, 1910/Paris, 1994).

Uno de los más grandes actores y directores de teatro de Francia. Debutó en el teatro en 1932 con *Volpone* y tres años más tarde en el cine. Su importante y dilatada carrera teatral -ya sea en la *Comédie Française* o al frente de su propia compañía Renaud-Barrault que fundó con su esposa, la actriz Madeleine Renaud- destacó siempre por sobre su actividad cinematográfica.

Filmografía parcial:

1935, *Les beaux jours*, M. Allégret. 1936, *Jenny*, M. Carné, *Sous les yeux d'Occident*, M. Allégret, *Un grand amour de Beethoven*, A. Gance, 1937, *Les perles de la couronne*, S. Guitry y Christian-Jaque, *Drôle de drame*, M. Carné, Orago, M. Allégret, 1938, *La piste du sud*, P. Billon, 1941, *Parade en sept jours*, M. Allégret, 1942, *Le destin fabuleux de Désirée Clary*, S. Guitry, *La symphonie fantastique*, Christian-Jaque, 1944, *Les enfants du paradis*, M. Carné, 1945, *La part de l'ombre*, J. Delannoy, 1948, *D'homme à hommes*, Christian-Jaque, 1950, *La*

En *Los locos Adams*, de Barry Sonnenfeld.



IN MEMORIAM IN MEMORIAM



Luis Caropreso Ponce.

ronde, M. Ophüls, *Si Versailles m'était conté*, S. Guitry, 1960, *Le dialogue des carmélites*, P. Agostini y R. L. Bruckberger, *Le testament du docteur Cordelier*, J. Renoir, 1961, *Le miracle des loups*, A. Hunebelle, 1962, *The longest day*, K. Annakin, A. Marton y B. Wicki, 1964, *La grande frousse*, J.P. Mocky, 1966, *Chappaqua*, C. Rooks.

Luis Caropreso Ponce

(Caracas, mayo 1933/junio 1994). Abogado y educador. Escribió *Breve historia del cine nacional (1909-1964)* basado en la investigación que realizó sobre la cinematografía venezolana; *Encuadre* lo publicó en forma de *Separata* -No. 20, revista No. 44-45- y para esa ocasión solicitó al cineasta Román Chalbaud que escribiera la presentación, que publicamos nuevamente.

CAROPRESO

Una inmensa nostalgia se apodera de los que leemos este libro. El autor se sentaba en las sillas cálidas de unos cines que vivían el esplendor parroquial. Daba lo mismo que en la pantalla apareciera María Félix o Diana Durbin, Charles Boyer o Mecha Ortiz. Allí estaba el maravilloso espectador a quien no le importaba que el sonido no fuera estereofónico, porque no existía la estereofonía y porque lo que se escuchaba y se veía en la tela blanca era perfecto: Nos hundíamos en aquel mar y era el único mar, y eran las olas perfectas para navegar, aunque estuviéramos montados en el Titanic.

Caropreso se sentó, como todos nosotros, frente a la pantalla blanca y descubrió que a medida que la tela se teñía de medioluto, los colores del gris se iban pareciendo a nuestra vida. Eramos Sara García, Chachita, Shirley Temple, Carmen Miranda, Rita Hayworth, por no hablar de los hombres que disparaban tiros, besaban sin

ganar y no se atrevían, como ahora, a llevarse la mano en la bragueta! El sexo se insinuaba, la violencia se dosificaba, la sangre se congelaba: Todos salíamos perturbados de la vespertina o de la intermediaria o de la noche, pero nadie se atrevía a confesar los verdaderos pensamientos de su hipocresía.

Lo maravilloso fue cuando Luis Caropreso Ponce descubrió que también en Venezuela se podía hacer cine (¡Venezuela también canta!). Se enamoró de ese trozo de historia, desde 1909 hasta 1964, y escribió este texto, ingenuo, maravilloso, como era nuestro país.

Hoy en día la ingenuidad, la sinceridad no están de moda. Ser auténtico está prácticamente prohibido. Sin embargo, somos muchos los que seguimos siendo auténticos. Entre ellos, Luis Caropreso Ponce, a quien abrazo con el calor de una fraterna amistad.

Román Chalbaud



María Teresa Castillo, Bernardo Rotundo, Fernando Rodríguez y Elías Pino Iturrrieta firmando el convenio.

Creado Circuito de salas de arte

Tal como anunció en entrevista realizada a Fernando Rodríguez, que aparece en este mismo número; se procedió a formalizar la firma del convenio del circuito de salas de arte cinematográfico que agrupa, por los momentos, a la Cinemateca Nacional, "Margot Benacerraf", "La Previsora", "Celarg" y "Cine Prensa" en Caracas y sala de cine de Corpoindustria, en Maracay y sala "Trigal" en Valencia.

La imagen visual: significados, usos y valores

Fue el tema central del coloquio organizado por la Dirección General de Cine, Fotografía y Video del Consejo Nacional de la Cultura, los días 18, 19 y 20 en las instalaciones de la Biblioteca Nacional.

El encuentro contó con expositores de la talla de Diego Rísquez, Santiago Pol, Rafael Pineda, Luis Brito, Moises Moleiro, Jaime Sandoval, María Teresa Boulton, Graziana La Roca, Carlos Alberto Hernández, entre otros, quienes, al lado del público asistente reflexionaron en torno a la importancia de la imagen.

Festival de Gramado

Fresa y chocolate de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío ganó el Festival de cine de Gramado, Brasil. El festival también premió a los actores del film: Jorge Perugorria y Vladimir Cruz y a la coprotagonista Mirta Ibarra.

El italiano Mario Brenta recibió el premio al Mejor Director por la película **Barnabo de la Montaña**, y a Verónica Oddo le fue adjudicado el premio a la Mejor Actriz por su actuación en **Golpes a mi puerta** de Alejandro Saderman.



Tomás Gutiérrez Alea y Mirta Ibarra, premiados en el festival de Gramado.

Festival de Venecia

La 51 Muestra de Cine de Venecia concedió Leones de Plata a los films **Heavently creatures** de Peter Jackson (Nueva Zelanda), **Little Odessa** de James Gray (Estados Unidos) y **Il Toro** de Carlo Mazzacurati (Italia).

El Premio Especial del Jurado fue otorgado a **Natural born killers** de Oliver Stone.

La Muestra culminó después de 12 días de proyecciones, en medio de una serie de polémicas sobre la calidad del programa, en el que primó el cine lento.

El director de la Muestra, Gillo Pontecorvo, había advertido, al presentar el programa en julio pasado, la abundancia de violencia en toda la producción cinematográfica de este año. Tras haber visto cientos de películas con miras a la selección, estimó que "es un cine en el que no cuenta más el hombre".

La mayor parte de las películas que plantearon el tema de la violencia provinieron de países desarrollados, mientras las producciones provenientes de América Latina u otros países del Tercer Mundo casi no la

plantearon, o lo hicieron desde el punto de vista político, como la estupenda **Before the rain** del macedonio Milcho Manchevski o **Amnesia** del chileno Gonzalo Justiniano.

Mario Vargas Llosa, miembro del jurado del Festival, que presidió David Lynch, expresó: "son demasiadas las películas en concurso que contienen una dosis exagerada de violencia gratuita, superficial, hipócrita y conformista".

Restaurado film de Fassbinder

Martha, parcialmente rodada en Italia en 1973 por el fallecido director alemán Rainer Werner Fassbinder, fue restaurada y presentada en el Festival de Venecia.

La película -un telefilme que sólo se proyectó una vez en Alemania- quedó arrinconada en los archivos de la televisión WDR hasta que la Fundación Fassbinder la recuperó y restauró para su distribución.

Inspirada en el libro **Para toda la vida** del norteamericano Cornell George Hopley, **Martha** revaloriza el estilo cinematográfico de los grandes creadores de los años '70, en el que el contenido prevalecía sobre la forma.

Aunque algo descolorida y con el grano de filme televisivo bastante evidente, **Martha** demostró que el cine inteligente sigue teniendo validez.

Oliver Stone y Juliette Lewis, director y actriz de un film polémico.



Festival de San Sebastián

La película **Días contados** del realizador vasco Imanol Uribe fue premiada con la Concha de Oro de la 42 edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

El Premio Especial del Jurado fue otorgado *ex aequo* al film austriaco **Vor Lauter Feigheit Gibt Es Kein Erbarmen** de Andreas Gruber y a la película británica **Second best** de Chris Menges. La Concha de Plata fue para el cineasta británico Danny Boyle por **Shallow grave**.

Ning Jing de la República Popular China recibió el premio a la Mejor Actriz por su interpretación en el film **Paoda Shuangdeng** y el actor español Javier Bardem, por su trabajo en **Días contados** y **El detective y la muerte** de Gonzalo Suárez. Bardem recibió también el Premio "Fernando Rey" al mejor actor europeo de reparto por su interpretación en la cinta de Imanol Uribe.

MARÍA HORTENSIA
PÉREZ MACHADO

Lo que vien



Tom Cruise en *Entrevista con un vampiro* de Neil Jordan.

Los norteamericanos suelen tener sus estrenos cinematográficos junto al inicio de las estaciones, haciendo especial énfasis en el verano y el otoño. En el primero se estrenan las películas más ligeras, las superproducciones de aventuras y las películas infantiles; en el otoño se estrenan los más importantes dramas. Esta clasificación es en términos muy generales ya que los norteamericanos poseen una variadísima y amplia lista de clasificación para sus películas, así entre el drama y la comedia pueden encontrarse sub-géneros tales como el cine de horror, el de horror erótico, el de horror científico, la comedia romántica, la comedia de acción, el thriller, el thriller erótico, el thriller de ficción, el thriller político o el de negocios,

los policiales cómicos, los policiales tecnológicos, etc. Pueden clasificar cada película de manera tan específica que es como si le asignaran un segundo título.

Este otoño una de las películas más publicitadas en USA es *Entrevista con un Vampiro*, calificada de horro-erótica está interpretada por Tom Cruise, Brad Pitt, Antonio Banderas, Christian Slater y una niña de doce años llamada Kirsten Dunst. Esta película está dirigida por Neil

Jordan, el mismo de *El juego de las lágrimas*. El otro importante estreno de la temporada es *Frankenstein de Mary Shelley*, un thriller de ciencia-ficción, interpretado por Robert De Niro y dirigido por Kenneth Branagh, con la producción de F. Ford Coppola; estos tres señores juntos parecieran ser la garantía de una película maravillosa.

Hay una gran expectativa por la película de Robert Redford, *El Show de preguntas*, interpretada por John Turturro, un drama basado en un hecho real acontecido en los años cincuenta en la televisión norteamericana.

Otras películas por estrenar son *Ed Wood*, dirigida por Tim Burton con Johnny Depp de protagonista principal, el film tiene como tema la vida del que ha sido considerado el peor director de cine hollywoodense de todos los tiempos. *Nel*, un drama con visos feministas interpretado por Jodie Foster y Liam Neeson, la dirección está a cargo de Michael Apted.

Balas sobre Broadway, es la nueva comedia de Woody Allen interpretada por John Cusack y Dianne Wiest, es una historia de gangsters y coristas. *El develamiento*, un thriller de

Morgan Freeman y Tim Robbins en *La redención de Shawshank* de Frank Darabont.



el Norte

sexo y negocios dirigido por Barry Levinson y estelarizado por Demi Moore, Michael Douglas y Donald Sutherland. La **página maestra**, interpretada por Macaulay Culkin y Christopher Lloyd, es un film donde se combinan la técnica de la animación con el cine de actuación tradicional; la historia tiene cierta semejanza con **La historia interminable**.

El director francés Luc Besson realiza su primera película para la industria norteamericana **El profesional**, un thriller de suspenso interpretado por el infaltable Jean Reno y los actores Danny Aiello y Gary Oldman. **La redención de Shawshank**, dirigida por Frank Darabont trata sobre la amistad que establecen dos convictos, las actuaciones principales están a cargo de Morgan Freeman y Tim Robbins. **El camino a Wellville**,

una comedia sobre un alcohólico que trata de recuperar su matrimonio es la última película dirigida y escrita por Alan Parker, está interpretada por Anthony Hopkins. Un interesante reparto que incluye a Sofia Loren, Marcello Mastroianni y Lauren Bacall, presenta la nueva película de Robert Altman titulada **Pret-a-Porter**, el tema pretexto es una exhibición de modas en París, pero como siempre, a través de la historia, Altman da su visión ácida y satírica de la sociedad.

Arnold Schwarzenegger, Danny De Vito y Emma Thompson son los intérpretes principales de **Junior** una comedia dirigida por Ivan Reitman. **El cruce custodiado** es una película de Sean Penn interpretada por Anjelica Huston y Jack Nicholson, es el drama de un padre atormentado por la muerte de su



Robert De Niro en **Frankenstein** de Mary Shelley dirigido por Kenneth Branagh.

Arriba, Johnny Depp como Ed Wood, Schwarzenegger, De Vito y Thompson en **Junior** y Jodie Foster en **Nel**.



hija asesinada por un conductor ebrio. **El asesinato Zoe** es una película dirigida por Roger Avary sobre dos amigos que se encuentran en París para robar un banco, está protagonizada por Eric Stolt y el actor francés Jean-Hugues Anglade. **Juicio por jurado** está interpretada por William Hurt, Armand Assante y Joanne Whalley Kilmer donde esta última es miembro del jurado sobre un caso mafioso y su vida es amenazada.

Estos son algunos de los estrenos del otoño del 94 en la cartelera norteamericana, es bastante seguro que las dos primeras las veamos en Venezuela ya que está garantizado su éxito de taquilla, pero del resto no se sabe; tendremos que esperar la decisión de los distribuidores y su disposición para explorar los gustos del público.

El espectador en el mejor de los casos tendrá que recurrir a las tiendas de video.

En este artículo aparecen reseñadas dieciséis películas a estrenar de un número que sólo en producciones norteamericanas supera los sesenta títulos.

¿Cuántas de estas dieciséis veremos en las salas de cine comercial?, tendremos que llevar la cuenta.

Fuentes: revista **Premiere** (septiembre, octubre y noviembre); **Interview** (agosto, septiembre, octubre, noviembre) y el periódico **The Village voice** (números de septiembre).



Nanni Moretti, director de *Caro Diario*. Mejor film.



Manoel De Oliveira Premio David *Luchino Visconti*.



El cortometraje *Quizás es pecado rezar*, indaga en una tragedia personal.

PREMIOS DAVID DI DONATELLO 1994

Mejor film *Caro diario* de Nanni Moretti; Mejor director Carlo Verdone por *Perdiamoci di vista*; Nuevos realizadores: Simona Izzo por *Maniaci Sentimentali*, Francesco Martinotti por *Abissinia* y Leone Pompucci por *Mille bolle blu*; Mejor Guión: Ugo Chiti y Giovanni Veronesi por *Per amore solo per amore*; Mejor Productor a Aurelio De Laurentis *Per amore solo per amore*; Mejor Actriz a Asia Argento por *Perdiamoci di vista*; Mejor Actor a Giulio Scarpati por *Il giudice ragazzino*; Mejor Director de Fotografía ex-aequo a Bruno Cascio por *Padre e Figlio* y Dante Spinotti por *Il segreto del bosco vecchio*; Mejor Música a Nicola Piovani por *Caro Diario*; Mejor Escenógrafo a Antonello Geleng por *Dellamorte Dellamore*; Mejor Vestuarista a Piero Tosi por *Storia di una capinera*; Mejor Montaje a Carlo Valerio por *Padre e Figlio*; Mejor Sonido Directo a Tulio Morganti por *Sud*; Mejor Film Extranjero a *In the name of the Father* de Jim

Sheridan; Mejor actriz extranjera a Emma Thompson por *Lo que queda del día*; Mejor actor extranjero a Anthony Hopkins por *Lo que queda del día*. Premio Especial por la Carrera a Alberto Sordi. El Premio David "Luchino Visconti" a un autor que ha contribuido con su obra a la evolución del arte cinematográfico al cineasta portugués Manoel De Oliveira.

El camino de las hormigas

Coproducción venezolanolopaca dirigida por Rafael Tinoco Marziano fue galardonada con el "Golden Award" para el mejor documental en el Festival Internacional de Cine de Fidaléfia.

Rafael Marziano estudió dirección de fotografía en la Escuela de Cine de Lodz, bajo la tutela de Jerzy Wojcik. Presentó anteriormente su película en la muestra "New film, new director" del Museo de Arte Moderno de Nueva York y en el IV Festival Internacional de Cine Documental de San Petesburgo.



Franco Peña, un cineasta venezolano en Polonia.

Quizás es pecado rezar

Cortometraje de 25 minutos realizado por el estudiante venezolano Franco Peña obtuvo el segundo lugar en el Festival estudiantil de cine de Filadelfia.

Quizás es pecado rezar comenzó con la búsqueda de una historia en una cárcel polaca. Peña supo que la tenía cuando vio un cuadro, en los pasillos del presidio que parecía un grito de desesperación. Preguntó quién lo había realizado y conoció a un hombre de 25 años, contagiado de sida y completamente

tatuado, que rezaba escribiendo cartas a Dios.

Peña esperó tres meses para filmar, logró el respaldo financiero, y empezó la narración de una película, que no sólo quiso plasmar la realidad, sin transmutar nada, sino que logró la confesión de un psicópata ante la cámara. "Tuve problemas morales para filmar este documental. Fue un proceso de investigación que ameritó discriminar el tema del sida como eje principal. No me interesaba, porque considero que hay problemas más graves que atender y que depende de nosotros resolver".

Actualmente Franco Peña quiere filmar en Venezuela su próximo cortometraje -para la obtención de su trabajo de grado en Lodz- por lo que busca locaciones en el estado Mérida.

Premio al Video Documental Venezolano

1992, el descubrimiento (*Jugar o ser jugado*) de Lilian Blaser y Lucía Lamanna obtuvo el galardón de Mejor Guión Documental, luego de concursar entre más de 320 videos latinoamericanos en el Festival de Video Latinoamericano en Rosario, Argentina.

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:

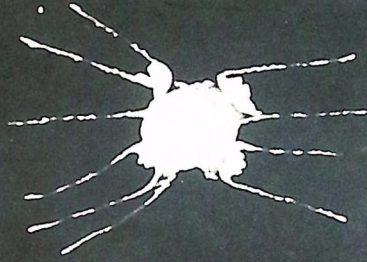
- 2 fotos tamaño carnet.
- Cuota de Afiliación:
Público en General: Bs. 6.000.
Estudiantes y mayores de 60 años: Bs. 3.000.

INSCRIPCIONES ABIERTAS

Para mayor información
llame al 571.0176 o al 573.8946.



FUNDACION
Cinemateca Nacional
El placer de la imagen en movimiento



SICARIO

JOSE NOVOA

