

encuadre

REVISTA DE CINE



NUMERO

56

Consejo Nacional de la Cultura

P.V.P. Bs. 300

Galería encuádre

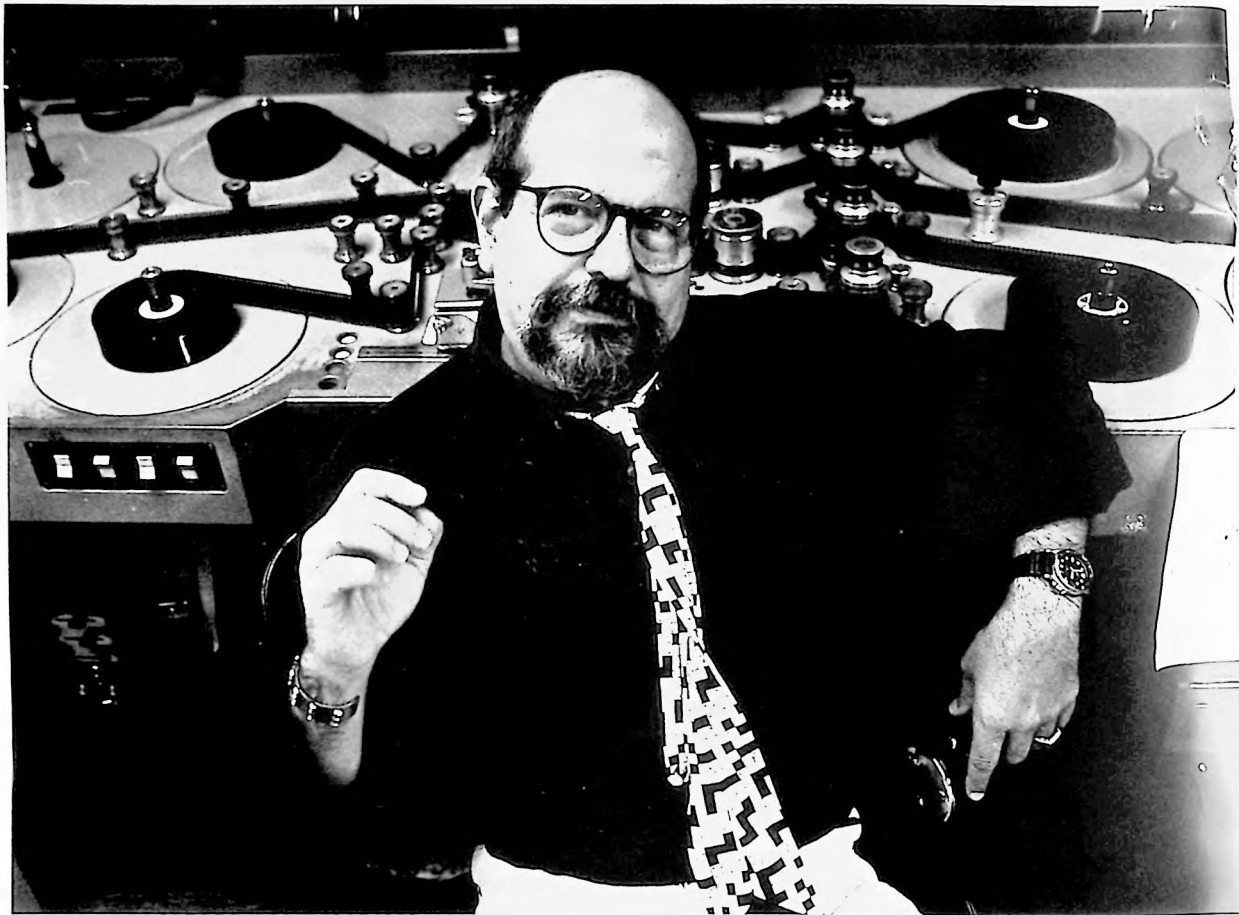


Foto: Carlos Busquets

IVAN FEO

Nacido en Caracas el 3 de marzo de 1947. Licenciado en Letras en la Universidad Central de Venezuela. Desde el año 1981 es profesor en la Escuela de Artes de esta misma Universidad. Dirige su propia empresa publicitaria Apocalipsis Films, C.A.

Inicia su trabajo cinematográfico conjuntamente con Antonio Llerandi cuando ambos dirigen los cortometrajes *Descarga* (1974) y *Se mueve* (1974). También en co-dirección con Antonio Llerandi realiza el largometraje *País Portátil* basado en la novela del mismo nombre de Adriano González León, la adaptación al cine de la desgarradora y admirable saga familiar que refleja acertadamente el devenir histórico venezolano fue lograda de manera sorprendente dando lugar a uno de los films más importantes de la cinematografía nacional.

De su actividad docente nace su segundo largometraje *Ifigenia*, cuando en compañía de un grupo de estudiantes elaboran el guión basado en la novela de Teresa de la Parra, interesante y productiva experiencia de notable resultado, que repite actualmente con su nuevo largometraje *Tosca*.

Filmografía:

- 1974: **Descarga**. Cm. doc.
Se mueve. Cm. ficción.
- 1975: **La nueva estructura**.
Cm. doc.
- 1978: **País Portátil**.
Lm. ficción.
- 1987: **Ifigenia**.
Lm. ficción.
- 1995: **Tosca**.
(Lm. ficción en etapa
de post-producción).

SUMARIO

JULIO-AGOSTO 1995

encuadre
REVISTA DE CINE



NUMERO
56
Comunicación Cultural

Pastor González en *Florentino y el Diablo* de Michael New.

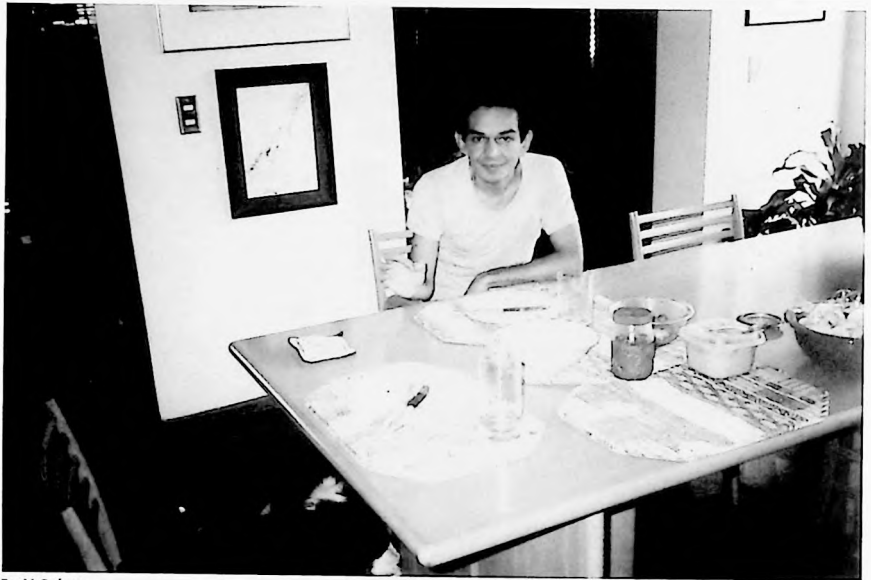
- 2 / *David contra Goliat*
por Román Chalbaud
- 3 / NOTICIERO DE LA IMAGEN
- 8 / *El cine High-Tech del futuro*
por Abdel Güerere
- 10 / *Josune Dorronsoro Historiadora de la Fotografía*
por Ambretta Marrosu
- 12 / *Manoel de Oliveira, el viejo de la perenne vanguardia*
por Luis Sedgwick Báez
- 18 / *Prólogo para (re)conocer la obra de Tomás Piard*
por José Angel Guzmán
- 22 / *María Luisa Bemberg 1922-1995*
por Luis Sedgwick Báez
- 25 / *Viendo al cine desde España*
por Elba Astorga
- 28 / GRAN ANGULAR
por Alberto Valero
- 31 / NOTAS DE ROMA
por Antonio Mendoza Wolske
- 40 / *Florentino y el Diablo* de Michael New
por Carmen Luisa Cisneros
- CINE-HISTORIA
- 50 / *Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro. Los besos subversivos de La Diosa arrodillada.*
por Julia Tuñón
- FESTIVALES
- 56 / *IV Festival del Cortometraje Nacional 'Manuel Trujillo Durán'.*
por Tania Machado
- VIDEO
- 60 / *Vlart 1995. 3º concurso interuniversitario de video.*
por Benjamín Villares
- 65 / *El video y la comunidad: un diálogo indispensable.*
por María Auxiliadora Escobar
- 69 / CRITICA
- La Frontera / El silencio de Neto / Alejandro*
Entrevista con Guillermo Escalón,
Justo Chang y Alexandra Pérez. por Doris Barrios
- Farinelli / Desnudos / Las cosas de la vida*
Rápida y mortal / Batman eternamente / Luna de pasión
El beso de la Muerte / Kalfifornia / El pequeño Buda / Pocahontas

Omisión: Foto de la portada correspondiente a la revista N° 55 pertenece a la serie Cuatro Repúblicas de los Cuadernos Lagoven en la pantalla.

ENCUADRE Director: Carmen Luisa Cisneros. Diseño y diagramación: Alfonso Rondón. Colaboran en este número: Pablo Abraham, Elba Astorga, Doris Barrios, Carlos Busquets, Carmen Luisa Cisneros, Héctor Concari, Román Chalbaud, María Auxiliadora Escobar, Alberto Gómez, Isabel González, Abdel Güerere, José Angel Guzmán, Tania Machado, Ambretta Marrosu, Antonio Mendoza Wolske, Liliana Sáez, Luis Sedgwick Báez, Paula Segovia, Julia Tuñón, Alberto Valero, Benjamín Villares. **CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA:** Presidente del Consejo Nacional de la Cultura: Oscar Sambrano Urdaneta. Director General: Ludmila Calvo. Directora General Sectorial de Cine, Fotografía y Video: María Teresa Boulton. Representantes del Presidente de la República: Principales: Oscar Sambrano Urdaneta, Moisés Moleiro, Elías Pino Iturrrieta, Rafael Arráz Lucca. Representantes del Congreso Nacional: Principales: Dip. Guillermo Yepez Boscán, Dr. Gustavo Arnstein. Suplentes: Dr. Alfredo Coronil Hartman, Thaelman Urgelies. Representantes del Ministerio de Educación: Principal: Dr. Freddy Arreaza Leñez. 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 Iturrrieta. Segundo Vocal: Moisés Moleiro. Director General: Ludmila Calvo. Secretarios: Gustavo Arnstein. Depósito Legal: PP84-0100 ISSN: 0798-345X. Levantamiento de textos: Hilda Urbina. Impresión: La Galería de Artes Gráficas. La Revista ENCUADRE circula bimestralmente editada por el Conac. Urb. El Silencio, Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 16. Telefax: 482 96 83-41, 39 76 Ext. 648. Apartado Postal 50995 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



david contra Goliat



David Suárez.

David siempre atravesaba a pie los parques, las calles y la quebrada, y llegaba sediento.
- Dame un vaso de agua.
- ¿No quieres una cerveza?
- Un vaso de agua.
Mientras yo lo servía, ponía sobre la mesa las páginas que había escrito.
- ¿Y escribiste todas estas páginas ayer?
- Anoche. No pude dormir. Léelas.
Nos sentábamos y yo leía en voz alta. Siempre me sorprendía su vibrante imaginación y, sobretodo, el conocimiento del mundo de mis obras. Porque no era sólo que de pronto un personaje dijera una frase o un concepto de una pieza escrita por mí veinte años antes, sino que de

pronto se aparecía con una idea que yo acababa de escribir días antes.
- Esto no lo podemos usar, David.
- ¿Y por qué no?
- Ven conmigo.
Lo llevaba a la computadora y le enseñaba una página de mi nueva obra teatral.
- Mira, lo acabo de escribir hace tres días. Nadie lo conoce. No podemos usar una idea que tenemos que usar en el futuro.
Y nos reíamos.
Yo siempre decía:
- David, tienes que escribir una obra tuya, una obra de teatro, o una novela. Tienes talento para eso y para mucho más. Nunca lo hizo. Lo que sí hacía era pelear. Pelear contra las

injusticias, defender el derecho que todos tenemos de vivir. Se llenaba de odio y explotaba.
- Mataron niños para robarles los zapatos.
Lloraba de ira y de impotencia.
- ¿Qué puedo hacer?
- Escribe.
Crecía su angustia y se esponjaba. Tiraba piedras contra Goliat. Pensaba que ninguna había dado en la frente. Pero en la batalla diaria muchas de sus piedras acertaban. Y siguen rodando por los aires y los hombres pueden atraparlas y sentir el fuego de su textura. No faltará quien herede las piedras de David.

ROMÁN CHALBAUD

Premio para la Difusión Cultural

El Jurado del Premio para la Difusión Cultural del Municipio Libertador, conformado por Bernardo Rotundo, Marcos Ford, Ricardo Márquez, María Dolores Martí y Diana Luján, decidió otorgar unánimemente el Premio al Cine Club de la Zona Colonial de Petare.

Así mismo se decidió proponer menciones honoríficas a la Sala de Arte y Ensayo Fundación Cultural La Previsora (creada hace un año); a la Embajada de Francia acreditada en el país, por su decidido apoyo en pro de la difusión cultural del cine y a Rodolfo Izaguirre, por su decidido apoyo en la difusión cultural desde sus columnas de cine y programas de televisión.



Fax de Jean-Luc Godard al Presidente del Círculo de Críticos neoyorkinos declinando el Premio Especial por su trayectoria como crítico y cineasta. La comisión encargada de recibir a Godard la integraban Armond White (Presidente del Círculo), Arthur Penn y Quentin Tarantino.

París, 22 de enero de 1995

Estimado Señor:

Gracias por su correo electrónico del 20 de enero. Mal estado de salud. Demasiada nieve en el aeropuerto y muy poco dinero ahorrado para comprar el boleto. En Hollywood tienen la costumbre de decir que quien suscribe no está hecho para contar historias. Respondo entonces con el último capítulo de mis historias de cine, diciendo que nada está perdido, incluido el honor.

Es mi deber, no hay derechos de autor, solamente deberes, no aceptar el honor que usted me hace. Acepte por favor esta lista incompleta de las razones de mi comportamiento.

Durante toda su carrera de cinéfilo y realizador, Jean-Luc Godard no ha sido capaz de:

- Impedir que el señor Spielberg reconstruya Auschwitz.
- Convencer a la señora Ted Turner(1) que no coloree los rostros queridos de nuestro pasado.
- Hacer condenar a Bill Gates por llamar a su correo electrónico Rosebud.
- Obligar al Círculo de Críticos de Nueva York a no olvidar a Shirley Clarke. (2)
- Convencer a la gente del Oscar de premiar a Abbas Kiarostami antes que a Kieslowski.
- Convencer a la señora Keaton(3) que lea la biografía de Bugsy Siegel.
- Filmar "El Desprecio" con Sinatra y Kim Novak, etcétera, etcétera.



Foto: D'Yvoire/MFPA/Studio

Jean-Luc Godard.

No he terminado estimado señor, mi largo viaje hacia la mansión del cine (4), pero si extravió algunos puertos de mis querencias (5). No quiero ni muchachas en cada puerto ni el honor que no merezco.

Envíe mi recompensa al cine de Biceker Street (6), si aún existe.

Fielmente suyo.
Jean-Luc Godard

1. Jane Fonda.
2. Cineasta de la Nueva Ola norteamericana, olvidada.
3. Diane Keaton.
4. *The Long Voyage Home*, película de John Ford.
5. *A Girl in Every Port*, película de Howard Hawks.
6. Hoy en día no existe.

Traducción: Antonio Almeida.

Primera convocatoria de proyectos del CNAC

Del 3 de abril al 19 de mayo, los cineastas venezolanos, entregaron sus nuevas ideas al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). Con la recepción y evaluación de las 61 propuestas presentadas (31 guiones de largometraje y 30 de cortometrajes), por parte de la Comisión de Estudio de Proyectos, se cumple con la nueva modalidad de apoyo a la producción cinematográfica establecida en la Ley de Cinematografía Nacional.

Según lo que decida finalmente el Comité, tras un lapso de aproximadamente dos semanas, el CNAC se hará socio en calidad de coproductor con los proyectos escogidos y auxiliará a los productores a conseguir los recursos faltantes.

Se trata de una figura ajena a los créditos del pasado -ahora recibe el nombre de *asociación financiera*-, mediante la cual el CNAC se arriesga o gana junto a los cineastas. Se maneja un tope para la participación del Centro de 35 millones para cada largometraje y 3 millones para cada corto escogido.

La Comisión encargada de cumplir con esta importante responsabilidad está presidida por el prestigioso cineasta Luis Alberto Lamata, y compuesta además por el director Leonardo Henríquez,

el guionista Alberto Barrera Tyszka, el director Mario Handler, además de Alfredo Prendes y Santiago González por el gremio de distribuidores y exhibidores.

Esta es la primera convocatoria del año, y se espera una segunda para fines de 1995. De este mecanismo se espera perfeccionar la selección de iniciativas cinematográficas, a fin de hacer óptima la distribución de los recursos del Estado para el apoyo al cine nacional, y de canalizar bajo criterios de calidad y rentabilidad la producción de películas.

Largometrajes

1. *Pandemonium*
Director: Román Chalbaud
Productor: Arnaldo Limansky
Guión: Román Chalbaud y David Suárez
2. *La Gitana Tropical*
Director: Jorge Giannoni
Productor: Julio Mota
Guión: Jorge Giannoni
3. *Toque de Queda*
Director: Enrique Lazo
Productor: Enrique Lazo
Guión: Ana María Uslar Gathmann
4. *Angel Final*
Director: Yajaira González
Productor: Marco Antonio Pérez
Guión: Yajaira González
5. *Fiesta de quince años*
Director: Martha Peinado
Productor: Martha Peinado
Guión: Martha Peinado
6. *Tres Noches*
Director: Fernando Venturini
Productor: Carmen Helena Nouel
Guión: Fernando Venturini
7. *Kuru-Kuru*
Director: Rafael Marziano Tinoco
Productor: Rafael Marziano Tinoco
Guión: Rafael Marziano Tinoco
8. *La nave de los sueños*
Director: Ciro Durán
Productor: Diana Sánchez y Joyce Ventura
Guión: Ciro Durán
9. *El aleteo de la mariposa*
Director: Roque Zambrano
Productor: R. Z. Cine y Vídeo, C.A.
Guión: Roque Zambrano
10. *Una vida y dos mandados*
Director: Luis Alberto Arvelo
Productor: Gerardo Montilla
Guión: Luis Alberto Arvelo, Jorge Luis Chacín y Freddy Sosa Guerrero
11. *Mandamás*
Director: Carlos Guardia
Productor: Alter Producciones y Cariaprima
Guión: José Manuel Pelaez
12. *Yo, el último amante*
Director: Haydee Pino
Productor: Cine - ULA - Pedro Morales
Guión: Haydee Pino
13. *El niño bomba*
Director: Mary Jiménez
Productor: Yavita Films y Carole Coutoy
Guión: Mary Jiménez
14. *El Rey del Orinoco*
Director: Atahualpa Lichy
Productor: Atahualpa Lichy
Guión: Diana Lichy y Atahualpa Lichy
15. *El agujero negro*
Director: José Joaquín Iglesias
Productor: José Joaquín Iglesias
Guión: José Joaquín Iglesias
16. *A la media noche y media*
Director: Mariana Rondón y Maritú Ugás
Productor: Diana Sánchez
Guión: Mariana Rondón y Maritú Ugás
17. *Mentiras y Pistolas*
Director: Sergio Curiel
Productor: Gess Productores
Guión: Sergio Curiel
18. *Huelepega*
Director: Elia Schneider
Productor: Unityfilms Inc.
Guión: Néstor Martínez Caballero
19. *Las puertas del Infierno*
Director: José Alcalde
Productor: Victor Luckert
Guión: David Suárez
20. *¿Nada Personal?*
Director: Miguel Curiel
Productor: Cine Aventura
Guión: Miguel Curiel
21. *Los hijos de la Gran Vía*
Director: Carlos Oteyza
Productor: Yekuana Films
Guión: Carlos Oteyza y Salvador Garmendia
22. *La Lechuga*
Director: César Sierra
Productor: Alicia Avila
Guión: César Sierra
23. *Sepultureros*
Director: Carlos Porte
Productor: Carlos Porte
Guión: Carlos Porte
24. *El Rizo*
Director: Julio Sosa
Productor: Alida Avila
Guión: Julio Sosa
25. *Tolerancia*
Director: Mauricio Odremán
Productor: Mauricio Odremán
Guión: Mauricio Odremán
26. *Gentío*
Director: Gustavo Balza
Productor: Gustavo Balza
Guión: Gustavo Balza y Armando Coll
27. *Amaneció de Golpe*
Director: Carlos Azpúrua
Productor: Caralcine
Guión: José Ignacio Cabrujas
28. *Alfredo Sadel, aquel cantor*
Director: Alfredo Sánchez Rodríguez
Productor: Arte Digital
Guión: Alfredo Sánchez Rodríguez
29. *Aguardiente*
Director: Alejandro Branger
Productor:
Guión: Alejandro Branger
30. *María Antonia y el Diablo*
Director: Malena Roncayolo
Productor: T y M Films, C.A.
Guión: Claudia Nazoa y Malena Roncayolo

Los proyectos seleccionados fueron:

Pandemonium
(Román Chalbaud),
Tres Noches
(Fernando Venturini),
Los hijos de la Gran Vía
(Carlos Oteyza)
y
Amaneció de Golpe
(Carlos Azpúrua).



Dios y el Diablo en la tierra del sol de Glauber Rocha. (1963)

I Festival Internacional de Cine de Camacari, Brasil.

Del 22 al 28 de enero de 1996 tendrá lugar el I Festival Internacional de Cine de Camacari, en el litoral bahiano, a una hora de Salvador, pretende convertirse a largo plazo en un festival de magnitud para la producción independiente internacional.

Dirigido por el productor de cine José Zimmerman, tiene como productor delegado al cineasta Miguel Faria y la asesoría de la conocida periodista y escritora Helena Salem. Este Festival realizará una Muestra del cine de

Bahia, recordando al Cinema Novo que nació allí y en cuyo suelo se filmaron algunos de los más importantes filmes brasileiros: **Dios y el Diablo en la tierra del Sol** (Glauber Rocha, 1963), **Los fusiles** (Ruy Guerra, 1964), **La gran feria** (Roberto Pires, 1960) y posteriormente, **Tienda de los Milagros** (Nelson Pereira dos Santos, 1977) y **Doña Flor y sus dos maridos** (Bruno Barreto, 1976).

En la actualidad Carlos Diegues filma **Tieta de Agreste** y Walter Lima Junior **La ostra**.

Andy García hará un film sobre Cuba.

El actor Andy García dirigirá **The lost city**, una película sobre Cuba que tendrá como protagonistas a Isabella Rossellini, Robert Duval y Edward James Olmos.

El guión fue escrito por el novelista cubano Guillermo Cabrera Infante. La produc-

ción de la película comenzará en diciembre próximo.

The lost city cuenta la historia del dueño de un cabaret cuyos conflictos familiares serán un espejo de los cambios producidos en la ciudad de La Habana por la revolución liderada por Fidel Castro que triunfó en 1959.

La coronela. Miniserie sobre la vida de Manuelita Sáenz.

José Ignacio Cabrujas ultima los detalles de la versión definitiva de un ambicioso proyecto para la televisión, **La coronela**, una miniserie de 13 capítulos versión latinoamericana, que comenzará a grabarse en febrero de 1996 y cuenta con la producción de Venezuela, Colombia, España e Italia. El proyecto ha sido presupuestado en 2.5 millones de dólares y se filmará, principalmente, en escenarios colombianos. "Esta miniserie cuenta la historia del amor ultrapasional que vivieron Simón Bolívar y Manuelita Sáenz. No es una historia de batallas, el protagonista no es él, sino ella".

La coronela se estrenará, simultáneamente, en los cuatro países en noviembre de ese año. Este proyecto se fraguó en Venezuela y sus principales promotores son el propio guionista, José Ignacio Cabrujas, y Alfredo D'Ambrosio, presidente de TdeA, productora local involucrada en la miniserie. Primero se logró el apoyo de Caracol, una de las principales reprogramadoras de Colombia y la RAI (Radio Televisión Italiana) y Televisión Española son los coproductores europeos de esta riesgosa aventura.

La coronela aborda una relación espinosa, llena de incompreensión. Además reivindica las claves del romanticismo, la libertad y la pasión que, a lo largo de su vida, motivaron al Libertador. El guión desacraliza los tabúes que, de alguna manera, han estigmatizado la visión que se tiene del Libertador, reduciendo a "un dato histórico".

Cabrujas ha revisado profusamente la correspondencia entre Bolívar y Manuelita y la que ellos mantuvieron con terceros; un clásico (**Las cuatro estaciones de Manuela** de Von Hagen) y una extensa investigación, de Alfonso Rumazo González, para ceñirse a los hechos. "No tengo necesidad de cambiar nada". Pero más allá de los intrínsecos de esta conflictiva relación de pareja que, indudablemente, refleja "el choque de dos personalidades, la incompreensión de una sociedad machista que le impedía u obstaculizaba la libre expresión a las mujeres o negaba sus aportes", el escritor se ha planteado "recrear la realidad suramericana de principios del siglo XIX". Es una reivindicación del romanticismo.

En peligro la memoria

En el primer centenario del Séptimo Arte se habla mucho de la manera en que lo disfrutaremos en el siglo XXI. Para muchos, no se puede ser más pesimista sobre el futuro del cine. Para otros, la tecnología lo hará aún más maravilloso, aunque le imponga ciertas modificaciones. La verdad no puede saberse todavía.

El ambiente de la confortable sala de la Cinemateca Nacional estaba tenso: los presentes trataban de prever el futuro del cine. El simposio se llamaba **Las nuevas tecnologías y su repercusión en una cinemateca latinoamericana**, y era en gran parte un juicio a la técnica. Tanto los ponentes como el público estaban prácticamente de acuerdo en que el hecho mágico de acudir a una sala oscura para ver una película, ese ritual tan importante que nos ha regalado el arte del cine, llegará a un momento crítico en pocos años, por la inclusión de la interactividad y el video doméstico digital.

El economista Abdel Güerere, experto en comunicaciones del entretenimiento y vicepresidente del CNAC, afirma que "el entretenimiento filmico sigue estimulando el debate público y no ha detenido ni un fotograma su desarrollo tecnológico. Hoy en día se habla con confianza del futuro de la industria cinematográfica".

Cine del futuro: un cuento de ciencia-ficción

En su columna *Showbiz*, Güerere indica que "además del tradicional soporte de acetato y los proyectores de bombillos, están planteadas nuevas maravillas de la ciencia, todas ellas basadas en las posibilidades de captar, procesar, transmitir y recibir imágenes audiovisuales en forma digital. (...) Gracias a la aplicación continua del lenguaje binario, se han producido modificaciones sustantivas, y está por ocurrir una revolución tecnológica que apunta, ojalá, hacia la excelencia del proceso de obras audiovisuales. Próximamente, para lograr la calidad de registro y reproducción que ha logrado el cine, estarán disponibles tecnologías de alta definición que permitirán exponenciar los logros actuales".

El optimismo que acompaña a Güerere se apoya con estos datos de la revista *Wired*: para el año 2010 las películas se distribuirán vía fibra óptica, con lo que ya no se verán en las salas -o al menos en las de las naciones que tengan acceso a esa tecnología- copias rotas o rayadas. Ocho años antes de esa hipotética fecha, ya será posible ir al cine en una plaza o un parque, a plena luz del día, ya que estarán disponibles pantallas con sufi-



Virginia Luque y Tomás Henríquez en *La Balandra Isabel llegó esta tarde* de Carlos Hugo Christensen

ciente luminosidad y definición para mostrar imágenes fuera de un recinto oscuro. Por esos días, también podremos disfrutar del sonido en tercera dimensión. Un año después, las salas cinematográficas contarán con nuevos sistemas de alta definición -de unas 2500 líneas de resolución-, muy superior a la actual. Y quizás para entonces ya casi todos conoceremos al cine interactivo: la posibilidad de que el espectador altere la trama de un film.

Este último desarrollo llama especialmente la atención de Daniel Golschläger, cineasta y estudioso del cine, que en el Simposio organizado por la Cinemateca trató de determinar hasta qué punto el medio se impondrá sobre el mensaje. El experto duda de que, en estos momentos,

sea sensato anunciar el auge de la fibra óptica y las comunicaciones satelitales como la próxima gran revolución del cine. La opción de escoger en nuestras casas lo que queremos ver, al seleccionar las alternativas preferidas de un inmenso menú, no tiene mayor significado junto a lo que implica la interactividad. En pocos meses, dice Golschläger, las grandes compañías de entretenimiento electrónico introducirán en el mercado discos compactos con largometrajes.

El disco láser sustituye al videocassette y ofrece al usuario una alta definición de imagen y sonido, con 1250 líneas de video en pantalla, que con el desarrollo paralelo de los monitores llegarán a ser mucho mejores que las copias de las salas de cine,

Audiovisual del mundo

además de que no perderán calidad con el tiempo. Todo por un precio aproximado de 20 dólares por disco. "Para no morir -advierte Goldschläger- las salas de cine deberán hacer en un futuro cercano enormes inversiones en equipos de alta definición, con lo que deberán hacerse más pequeñas y más caras."

Defender nuestros iconos

A Antonio Pasquali, una de las voces más importantes del estudio de la comunicación en América Latina, le preocupa la conservación del patrimonio audiovisual del mundo. Sostiene que las grandes potencias de la Tierra lo son en un alto grado por su capacidad de conservar su memoria, su legado cultural, y las naciones que no atesoran carecen de autoestima. Por esto resulta alarmante la cantidad de impedimentos de nuestro país para almacenar su propiedad cinematográfica.

"De perderse hasta el recuerdo de **La Balandra Isabel llegó esta tarde** en un mundo donde sobrarán copias baratas de **Lo que el viento se llevó**, es esta última la que ingresará al inconsciente colectivo, a llenar el vacío de aquella". El experto insiste en que el denominado Tercer Mundo está a punto de perder otra batalla, si no se hace algo inmediato

por impedirlo. "Los grandes consorcios electrónicos están decidiendo el futuro de la iconografía universal. Por eso las cinematecas deben convertirse en espacios socio-culturales fundamentales, que guarden los originales y defiendan el archivo fílmico de la Humanidad."

Tanto Goldschläger como Pasquali coinciden en que las salas de cine no desaparecerán, pero que se harán cada vez más elitescas, ya que constituirán alternativas frente a las imágenes domésticas. De igual manera consideran que deben crearse formatos para almacenar en condiciones óptimas las obras originales, ajenas a toda alteración por parte de los espectadores-usuarios, y que debe mantenerse la observación del derecho de autor dentro de la interactividad. Sólo así seguirá creciendo sobre sus principios esenciales el arte del cine, la gran crónica de nuestro siglo.

Cronología de los inventos: de cómo la tecnología ha cambiado al cine.

He aquí los principales hitos técnicos en la historia del cine. Faltan muchos, pero estos son los que han impuesto profundas modificaciones en la concepción cinematográfica, o bien han enriquecido considerablemente la relación con el espectador.

- * **1888:** Tomás Alva Edison crea en Estados Unidos el Kinetoscopio, el antepasado de la cámara de cine.
- * **1895:** Louis y Auguste Lumière realizan en París la primera proyección pública, inventando el cine como espectáculo. En conmemoración de esa fecha, se celebra este año el primer siglo del que empezó a llamarse Séptimo Arte.
- * **1896:** el prestidigitador George Méliès comienza a hacer trucos de magia y de montaje en el cine, con lo que nace la ciencia-ficción y los efectos especiales.
- * **1909:** se realizan los primeros dibujos animados y se acepta universalmente el formato standard de cinta para cine de 35 milímetros, que todavía es el principal soporte.
- * **1927:** se estrena la primera película sonora, *The jazz singer*.
- * **1935:** primer largometraje a color, *Becky Sharp*, dirigido por Rouben Mamoulian.
- * **1956:** ante el auge de la televisión, el público de cine en Estados Unidos desciende bruscamente a 36 millones por semana. En 1938 había aumentado a 81 millones de personas por semana.
- * **1975:** se lanza el sistema Dolby de sonido.
- * **1982:** se difunde el uso doméstico de videocassettes, modernos enemigos de la sala cinematográfica.
- * **1985:** la venta de aparatos de video supera la recaudación en taquilla.
- * **1995:** se fabrican comercialmente discos láser con largometrajes grabados en alta calidad de imagen y sonido.

Fuente: El País, Montevideo, Uruguay.

EL CINEMA

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA FUNDACION CINEMATECA NACIONAL MÓDULO DE CONSULTA

El Centro de Investigación de la Fundación Cinemateca Nacional anuncia a sus usuarios y al público en general que a partir del mes de agosto procederá paulatinamente a ampliar sus servicios de atención al público, mediante la puesta en funcionamiento de un Módulo de Consulta, desde el cual se puede acceder diferentes bases de datos especializadas en cine. A continuación describiremos brevemente el contenido de cada una de dichas bases de datos.

BASE DE DATOS GENERALES

Biblio: Contiene información acerca de la colección bibliográfica del Centro de Documentación. Permite el acceso a la información a través de la consulta por autor, título, descriptores, editorial y año.

Base de datos de Artículos Completos:

Artículos digitalizados diversos de y sobre Cine Venezolano. Texto Completo.

Base de Datos Filmográfica: Índice filmográfico tentativo de la producción de Cine Venezolano, desde 1897 hasta 1995.

Base de Datos Estadística: Datos estadísticos de títulos nacionales y extranjeros distribuidos en el país desde 1970 hasta 1994.

Tablas de Contenido de Publicaciones Periódicas: Contenido de las revistas *Encuadre*, *Cine al Día* y *Venezuela Cine*, *Dirigido Por* (Año 1994).

Índice de Videos: Colección de videos disponibles para el Servicio de Videoteca. Este servicio se presta previa cita.

Movies Data Bases: Bases de datos con información diversa de cine internacional proveniente de Internet.

BASES DE DATOS REFERENCIALES

Colección Amy B. Courvoisier: Índice de los artículos, entrevistas, críticas y reseñas de la colección de Amy B. Courvoisier donada a la Cinemateca Nacional.

Fotografías de Cine Venezolano: Muestra parcial de fotografías digitalizadas de películas venezolanas de la colección de la Cinemateca Nacional.

Carteles: Información sobre la colección de carteles de Cine Venezolano en posesión de la Cinemateca Nacional.

CONSULTAS EN CD-ROM

International Film Archive CD-Rom: Este CD-Rom de la Federación Internacional de Archivos Filmicos contiene datos de los países miembros, información en torno a revistas especializadas en cine y un Tesoro de Cine.

Cinemanía 1995: Base de datos de cine norteamericano y del mundo de la compañía Microsoft. Será puesta a disposición del público prontamente.

Leonard Maltin's Movie and Video Guide 1995: Guía con fichas técnicas, sinopsis, premios, etc. de obras en cine y video.

CONSULTAS DE BASES EN LINEA

Próximamente se ofrecerá la consulta electrónica de los servicios de CompuServe e Internet.

Durante 1995, el Séptimo Arte y el *showbusiness* cinematográfico cumplen sus primeros cien años. A pesar de esta ancianidad aparente, el cine muestra hoy un vigor de muchachita quinceañera. Tras casi cincuenta años de competencia feroz de la televisión, el entretenimiento filmico sigue estimulando el debate público y no ha detenido ni un fotograma su desarrollo tecnológico. Hoy en día se habla con confianza del futuro de la industria cinematográfica. Tal como lo reseñó recientemente la revista **Wired**, el invento de los hermanos Lumière, tiene muchas oportunidades para seguir diciéndole al mundo: luces, cámara, acción!

Además del tradicional soporte de acetato y los proyectores de bombillos, están planteadas nuevas maravillas de la ciencia, todas ellas basadas en las posibilidades de captar, procesar, transmitir y recibir imágenes audiovisuales en forma digital. ¿Qué quiero decir con esto? Lo siguiente: el cine comenzó como un evento fotográfico analógico que ha logrado amplia aceptación como formato de alta precisión, pero gracias a la aplicación continua del lenguaje binario se han producido modificaciones sustantivas, y está por ocurrir una revolución tecnológica que apunta, ojalá, ha-

HIGH-TECH DEL FUTURO

ABDEL GÜERERE

cia la excelencia del proceso creador de obras audiovisuales. Proximamente, para lograr la calidad de registro y reproducción que ha logrado el cine, estarán disponibles tecnologías de alta definición que permitirán exponer los logros actuales.

Hasta ahora para proyectar una película en 10 salas, había que hacer igual número de copias, pero la distribución vía fibra óptica o por satélite, prevista por los expertos para principios del próximo siglo, permitirá sin acetatos ni proyectores hacer llegar a las audiencias de la pantalla grande una calidad de servicio basada en el avance avasallante de las redes de telecomunicaciones. Ojo, no estamos hablando de la mejoría técnica en transmisión de películas de cine por canales de cable, por el contrario, este nuevo avance tecnológico permite la reconstrucción mejorada de esa situación de percepción oscura, imponente, colectiva, silenciosa y refrigerada, típica de las salas de cine de finales de este siglo.

También las proyecciones a la luz del día serán posibles con cada vez más acierto en los próximos tiempos, gracias a la apariencia de espejo que reflejarán las pantallas alternativas y a la precisión de su capacidad de retroreflexión en imágenes en movimiento. Por lo menos mientras el sol, no incida de

frente en estas pantallas, será cada día más posible proyectar cine en horas diurnas y espacios abiertos, lo cual espero amplíe la calidad y cantidad de la demanda satisfecha por el séptimo arte en grande.

Por igual está previsto para el futuro cercano la mejora cualitativa del sonido cinematográfico, el cual proximately comenzará a ser en tres dimensiones; según los expertos gringos, ello será decodificado en mejor forma por la audiencia mediante el uso de audífonos estéreo, sin duda en estos días la sonoridad juega un papel protagónico junto a la

imagen en la aceptación o no de los productos y servicios culturales, por ello la pianola como acompañante musical del cine está próxima a ser suplantada por una gran orquesta sinfónica digital. ¡Música Maestro!

Como se observa, la tecnología cinematográfica, antes que en cámara lenta está avanzando rápidamente como los personajes de Chaplin; pero más allá de nuevos aparatos, la vigencia infinita del cine vendrá dada por la superación del manejo del lenguaje audiovisual hasta ahora logrado. Porque efectivamente, si bien la televisión le habla a la aldea global con

mayor extensión, el cine lo hace en forma más reducida pero con mayor corrección. En los últimos cien años, lo que comenzó siendo un espectáculo circense o de vaudeville, ha desarrollado una gramática, prosodia y ortografía del alfabeto audiovisual que le ha hecho ganarse un oscar frente a los otros medios de comunicación. Además de un asunto tecnológico, el futuro del cine tendrá mucho que ver con el aprovechamiento fecundo de este idioma, y eso es demasiado importante para dejárselo a las máquinas y debe ser hijo del talento humano.

SODEC firmará acuerdos de co-producción con Venezuela

La Société de Développement des Entreprises Culturelles -Sociedad para el Desarrollo de Empresas Culturales- (SODEC) de la provincia canadiense de Québec se prepara para consolidar acuerdos de co-producción con Venezuela, específicamente con su organismo equivalente en el país, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

En carta enviada al presidente del CNAC, Sergio Dahbar, el pasado 25 de julio, el director general de planificación y asuntos internacionales de la SODEC, Bernard Boucher, aseguró que la Sociedad "está deseosa de que

se firme un acuerdo de co-producción entre nuestras instituciones".

Se trata de la respuesta a la comunicación que Dahbar le enviara dos semanas atrás, con el objeto de felicitar al nuevo presidente de la SODEC, Pierre Lampron, y de solicitarle información sobre el curso que bajo su gestión iban a tomar las negociaciones con Venezuela. El CNAC tiene varios meses alimentando la posibilidad de que recursos canadienses vengyan a trabajar por el cine venezolano.

En la comunicación de la SODEC, Boucher explica que en Québec "hemos tenido conocimiento del proyecto al cual usted ya ha dado su aprobación y estamos dispuestos a firmar-

lo". Se refiere a la propuesta de convenio que el CNAC envió a la SODEC, y que se firmará entre las dos instituciones en el marco del Festival de Montreal.

Para el CNAC esta reacción de los canadienses es especialmente significativa: se trata de un nuevo ámbito de posibilidades para los cineastas venezolanos, que podrán acceder a capitales, talentos y mercados de una industria creciente, como es la de Québec. Además, representa el vínculo entre dos instituciones afines, que permitirá intercambiar experiencias y generar repercusiones en el resto del continente.

Josune Dorronsoro

HISTORIADORA DE LA FOTOGRAFIA

En 1979, con el número 21 de una pequeña colección que adornó por un tiempo la edición dominical de **El Diario de Caracas**, salió "**Torito: Un espontáneo de la fotografía**". Era el primer libro de Josune Dorronsoro, y era también la marca de nacimiento de la historiografía fotográfica en Venezuela. No que no se escribiera sobre fotografía en el país -en ocasión, particularmente, de la publicación de catálogos de exposiciones, pero también en artículos y libros - sino que la mayoría de las veces se escribía *alrededor* de la fotografía y a propósito de alguna otra cosa. El camino que emprendió Josune constituyó un paso decisivo que trasladó la fotografía, de la región algo vaga de las prácticas culturales que proliferan en los márgenes de la actividad artística, al campo del conocimiento. Licenciada en historia, abordó la fotografía como objeto de estudio desde una disciplina académica y trascendió conscientemente su escogencia personal construyendo con pasión y paciencia, con talento y con rigor, con la inteligencia del interés auténtico, una línea definida de la investigación histórica, totalmente nueva en nuestro país.

Cuando Josune publicó, dos años después, **Significación histórica de la fotografía**, estaba demostrando a los lectores distraídos que su primera monografía sobre Luis Felipe Toro no podía tomarse como una semblanza tradicional, sino que se inscribía en el gran proyecto de construir la historia de la fotografía en Venezuela. Allí ponía en claro dos postulados: por una parte la importancia de la fotografía como fuente documental para la historia y, por la otra, la íntima vinculación entre la evolución de la ciencia y de la técnica, en cuyo ámbito también se ubica la fotografía, y la base económica de la sociedad. De esa claridad fundamental, del seguimiento de la fotografía venezolana y del estudio constante y apasionado de la técnica fotográfica, de la producción universal de la fotografía y de las obras sobre fotografías, surgía esa labor de investigación competente e infatigable que, aunque "solitaria", la impuso rápidamente como una autoridad.

Lo que ocurría con el trabajo de Josune, en efecto, era que ponía a trabajar sus ideas, conocimientos y descubrimientos en constante relación dinámica. Historiadora auténtica, hacía que los datos hablaran, significaran. La historia aparentemente mini-

ma de fotógrafos viajeros, de los primeros "estudios fotográficos" que abrieron sus puertas sobre las calles de nuestras ciudades, de los hacedores de los iconos políticos, de los primeros cronistas gráficos, nacía de una compleja trama de situaciones sociales, políticas y culturales, intervenía con fuerza inconsciente pero influyente en su evolución y, finalmente, las *expresaba*.

Es fascinante repasar los escritos de Josune Dorronsoro -libros, artículos, ponencias, textos de catálogos- pues siguiendo su continuidad se percibe como a lo largo de quince años de trabajo se caracterizaron por dos rasgos constantes: la coherencia teórico-metodológica y el enriquecimiento, en igual medida, de los conocimientos y de las ideas. En el primer sentido permanece ese rigor que, con respecto a fuentes, referencias, precisión formal y comprobaciones constantes traía Josune de su formación académica y que, lejos de emparentarse con la pedantería, tenía que ver con ese gusto por la verdad, ese respeto por los aportes de los demás y ese sentido de responsabilidad que caracterizan al buen historiador. Conjuntamente, todos sus textos mantienen fidelidad al esquema de relaciones que vincula el movimiento social, el hecho político, la práctica técnica y las expresiones ideológicas y artísticas revelando su interdependencia y explicando permanencias y cambios, tanto en el pasado como en el presente.

En cuanto al enriquecimiento de su discurso, avanza también, como dijimos, por dos vertientes. La de la investigación propiamente dicha se expresa con evidencia en la publicación de otros dos libros (**Pál Rosti: Una visión de América Latina**, de 1983, y la ampliación de su precedente monografía **Luis Felipe Toro: Crónica fotográfica de una época**, de 1987), pero quizás con más profundidad en la zona menos vistosa de los catálogos y los artículos para **Encuadre**. Aquí vemos la segunda vertiente, porque no sólo cada tema o autor específico eran para Josune una ocasión para avanzar en la práctica investigativa, sino que le abrían a su mente, tan rigurosa como generosa, el horizonte sensible de la estética. Fue en ese terreno, que llamaríamos de práctica crítica, donde tuvo lugar el enriquecimiento más profundo de la obra de Josune. La cercanía con

*...esta rama de la historia,
en la cual muchas veces nos sentimos
totalmente solitarios.*

Josune Dorronsoro

Foto: Vladimir Sersa



Josune Dorronsoro

la fotografía como práctica expresiva, no sólo en el marco de las exposiciones de la Biblioteca Nacional, la Galería de Arte Nacional y especialmente del Museo de Bellas Artes, sino también en su vivencia como alumna de Carlos Herrera, de hermana de Gorka Dorronsoro, de amiga inteligente de muchos fotógrafos, se unía a su inagotable interés por el movimiento artístico universal, en cuyo seno la fotografía encontraba una articulación más, que a su vez aclaraba y complejizaba la relación fundamental con la esfera socioeconómica.

Lo que queremos decir es que la intensidad con que Josune aprehendía, hacia atrás y hacia adelante en el tiempo y en el espacio, las regiones significativas de la fotografía, estaba floreciendo en una capacidad de integración de lo racional y lo sensible que correspondía a una percepción totalmente humana de las cosas humanas. Pero Josune vino a faltar. De manera extraña, estos últimos años -de lucha contra la enfermedad, de tantos dolores y preocupaciones, de trabajo durísimo- son los años de condensación de su saber, de su reflexión y de su pasión.

Confiamos, todos, en que su compañero, el periodista y escritor Armando José Sequera, pueda rescatar los trabajos que Josune tenía en preparación. Esperamos, algo irracionalmente, que una recopilación iluminada de sus escritos editados e inéditos pueda restituirnos el mundo espiritual, en pleno crecimiento, que Josune Dorronsoro tenía dentro de sí.

AMBRETTA MARROSU

MANOEL DE OLIVEIRA, el viejo de la perenne vanguardia

a Julio Mascarenbas
Embajador de Portugal

LUIS SEDGWICK BÁEZ

*La vida es banal,
efímera y fugaz,
todo más o menos allí se repite
para buir más que todo,
cada millonésima de segundo.
Queda la memoria
de la ruda vida
que se torna alimento
de la propia vida
posibilidad de arte en su totalidad.
He aquí la única forma posible
que activa los becbos vividos,
ella es generatriz de la historia y de la
ficción.*

*Manoel de Oliveira
"Poema cinematográfico"*

Su nombre puede no figurar en las enciclopedias de cine. En los Estados Unidos sólo unos poquísimos lo conocen. En Europa un tanto más. Pero a medida que su prestigio se acrecienta su figura resulta más familiar. Hablamos de Manoel de Oliveira, uno de los más grandes directores que haya producido el cine y el único sobreviviente activo de la época muda. (Los anales del cine mencionan al italiano Carlo Ludovico Battaglia, de 101 años que emergió a la palestra in-

formativa con las celebraciones del centenario del cine, pero que había dejado de filmar desde mucho atrás). En Portugal lo tildan de ser demasiado intelectual, epíteto que se extiende a sus demás colegas nacionales. Oliveira debutó en 1931 con **Douro, Faena Fluvial**, un homenaje al río que cruza la ciudad donde nació, Oporto. Como el río Támesis que Monet pintaba a toda hora, Oliveira filmó al Douro en distintas tonalidades impresionistas de luz. En 1942 aparece **Aniki-Bobo**, una visión de la

No, o la vana gloria de mandar de Manoel de Oliveira.



infancia, de los barrios populares de Oporto, prefigurando el neorrealismo. Sin embargo las críticas no le fueron favorables. Entre 1942 y 1956 ejerció un prolongado paréntesis alejado del cine. En 1962 apareció **Acto de primavera** que transporta a la pantalla una representación popular del misterio de la Pasión basado en un texto del siglo XVI de Francisco Vaz de Guimaraens. Durante la dictadura de Salazar, Portugal se hallaba alejado y cerrado a toda manifestación foránea. Después de su caída

(1974) Oliveira comienza a rodar con toda libertad, sin presiones de orden político, moral o comercial. Sus films comienzan a ser exhibidos en las salas de arte y ensayo europeas, sobre todo en Francia cuya audiencia va creciendo por los miles. Debemos a *Cahiers du Cinéma* en gran parte, la difusión inicial de su obra. Su trilogía de amores frustrados: **El pasado y el presente** (1971), **Benilda o la virgen madre** (1974) y **Amor de perdición** (1978) confirman una solidez narrativa y estética de una

forma de cine casi imposible y paradójal que asume un texto literario o teatral y que es traducido al entorno escénico y cinematográfico. **Francisca** (1981), presentada en Cannes durante la Quince-
na de los realizadores recibió elogios superlativos, trayéndonos un episodio de la vida de Camilo Castelo Branco, autor de **Amores de Perdición**, episodio que es utilizado por Agustina Bessa Luis (la novelista que colaborará muy estrechamente con Oliveira hasta el presente) en **Fanny Owen**. Interrogándose sobre el

Manoel de Oliveira.

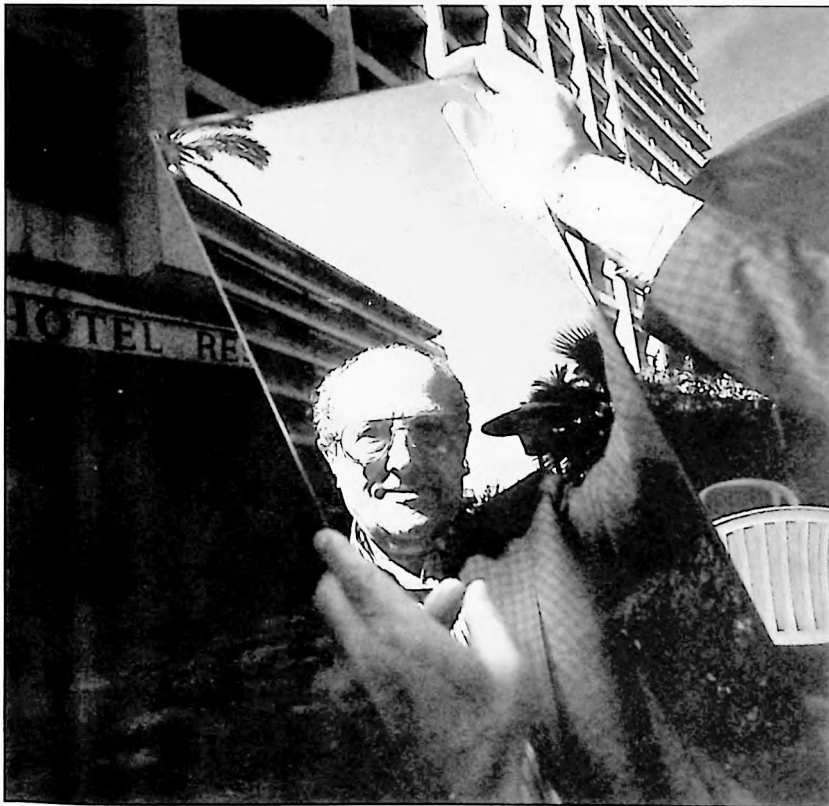


Foto: Jean-Christian Bourcart

No, o la vana gloria de mandar.



valor de la imagen. Oliveira recalca que el sonido y la palabra son los elementos más cinematográficos. "El cine es un proceso de la fijación audiovisual y pensé que sería también legítimo de fijar una palabra o un discurso lo mismo que una imagen, un hermoso texto, un hermoso paisaje o un rostro hermoso, el valor es equivalente. Y sólo el cine tiene el poder de fijar todo eso de un golpe: la figura, la voz, el texto."

En 1985 Venecia le entregó el León de Oro por el conjunto de su obra, en especial por **Los zapatos de satín** de 6 horas 50 minutos de duración. De filmación frontal (una de sus características más notorias) y múltiples decorados, Oliveira adaptó la obra teatral de Paul Claudel con la intensidad dramática comparable a Mizoguchi y Dreyer. El film es una sucesión de cuadros inspirados en Velásquez, rico en lenguaje (otra de sus características) y con *travellings* que barren con los personajes y su entorno. En una entrevista, Oliveira señaló que no vió la pieza de teatro pues no quería sentirse influenciado. "Soy muy influenciado", afirma.

Mi caso (1987) que inauguró el festival de Venecia es un film sobre la descomposición gradual del mundo, descomposición que apunta hacia una regeneración humana, ideas que tomó prestadas de las obras de Samuel Beckett, del Libro de Job y de José Regio. El novelista Regio era considerado un yoísta en Portugal, en su obra sólo hablaba de sí mismo pero Oliveira quería probar lo contrario, que basándose en un "caso" particular, el escritor proyectaba al mismo tiempo ideas universales.

Los Caníbales (1988) oscila entre la ópera, la ópera bufa y lo fantástico horripilante. Con música compuesta por Joao Paes (que dirigió durante mucho tiempo la ópera de Lisboa), el film tiene



La pianista Maria João Pires.

como base conceptual un cuento de Alvaro Cavalhal del siglo XI. Con aires de **Los Paraguas de Cherburgo** de Demy, en el sentido que los diálogos están enteramente cantados, el film representa una radiografía de la alta sociedad, una historia que "ama la sangre azul, ama la aristocracia" y los que la escuchan (nosotros, los espectadores) deberán acompañar a estos personajes en el peregrinaje a través de ese mundo donde "se canta en vez de hablar".

Considerado por algunos críticos como el más grande film jamás realizado sobre la Historia, **No, o la vana gloria de mandar** (1990) despertó alabanzas por doquier. Oliveira trabaja no sólo la crónica histórica sino sus mitos (al igual que John Ford) en un film sobre la Historia de Portugal, la recreación de sus epopeyas tal como lo vieron sus más grandes poetas (Camoens, Vieira, Pessoa),

su apogeo imperial (los descubrimientos ultramarinos), sus derrotas (la batalla de Alkazar-Quibir en 1578 que dió origen al sebastianismo donde su rey Sebastián desapareció y según la leyenda volverá a restituir a Portugal de sus glorias primigenias), la pérdida de sus colonias (Angola, Cabo Verde, Mozambique), vistos todos desde una perspectiva actual y dentro de su propio contexto histórico de la época. Comandado por un capitán, un grupo de soldados portugueses atraviesan en un camión las selvas de Angola para defender el último baluarte del colonialismo. Este viaje a la Historia misma sirve de hilo conductor para recrear en *flashbacks* los episodios históricos más importantes de Portugal mientras que los soldados interpretan a su vez las consecuencias. **No, o la vana gloria de mandar** es un film impregnado de "saudade" donde



Foto: Carole Bellache.

Manoel de Oliveira.

cada forma minuciosa y ponderada (producto de diez años de preparación) refleja el conocimiento y respeto que Oliveira tiene hacia la Historia con mayúscula.

"La verdad no tiene sentido lógico, pero un sentido secreto, último, que se revela", repite el actor Luis Miguel Cintra a lo largo de la película. Con una acertada y lúcida capacidad de síntesis del tiempo histórico, el film culmina el 25 de abril de 1974 con la muerte del subteniente historiador. Pero esta fecha no es otra que la Revolución de los Claveles donde Portugal emerge ante un nuevo horizonte histórico.

En 1992, Oliveira filma **La Divina Comedia**, una alegoría que concentra a toda una cornucopia de nombres religiosos y literarios. Vemos deambular en el asilo de alienados a Jesús, Eva y Adán, Marta y María, Dante, Dostoyevski. El



Soldados en acción en *No, o la vana gloria de mandar*



film es la interpretación personal de lo que cada quien contribuyó a la humanidad en términos de obra o personalidad. En una escena, el propio Oliveira reemplaza al actor muerto durante el rodaje, diciendo "no creía en Dios ni en los hombres". El venerable Serge Daney, una de las mentes más lúcidas que ha dado la crítica cinematográfica, afirmaba de

Oliveira que "es un cineasta de la comicidad intrínseca del movimiento". Daney lo calificaba también de un cineasta poco religioso, demasiado divertido por la pura contingencia para renunciar a los beneficios de una trascendencia cualquiera. "Para mí, el actor es el personaje", dice Oliveira. "Trato de situarme entre dos posiciones, los pies sobre la tierra, conocer íntimamente todos los sitios y casas donde filmo, pero también frente a la música, la poesía, hacia el lado inmaterial del hombre".

Valle de Abraham (1993) representa el zenit en la obra oliveiriana. Es su film más sensual y poético y una obra maestra desde el ángulo de donde se le mire. Con una duración de 3 horas, 7 minutos, la función de esta duración es múltiple. La acción es seguida de una voz en *off* sobre una imagen fija o aparentemente neutra y con una tendencia a incluir generalmente la acción y el comentario con la misma duración. La lentitud de este "tempo" permite revalorar los saltos bruscos, la aparición repentina de una luz diferente, de un paisaje inesperado. Esta lentitud filmica equivaldría al bovary-ismo, el aburrimiento que resiente Emma Bovary ante el tedio de la cotidianidad. **Valle de Abraham** recibió, cuando culminó la proyección en el Festival de Cannes una ovación de pie de

Maria de Medeiros y Miguel Guilherme en *La Divina Comedia*





Diogo Doriá, Teresa Madruga y Mario Barroso en *El día del desespero* de Manoel de Oliveira.

tancia entre las relaciones interpersonales, al lenguaje culto y directo, a los volcanes de ideas que no se expresan pero que se piensan. Todos estos aspectos se ven reflejados a plenitud en el film de Oliveira y del que se podrían escribir páginas y páginas por crecer a medida que uno lo recuerda debido al "reservorio de imágenes", que inunda nuestra sensibilidad, como diría el poeta Wallace Stevens. Podemos recriminar a Oliveira la forma cómo sus personajes recitan los parlamentos por ser casi estáticos en los movimientos pero esto puede obviarse por ser un aspecto irrelevante (los films de Oliveira son así) en la visión globalizadora de la obra. No creemos haber visto cinco minutos finales tan sublimes en su lirismo visual cuando Emma camina entre los naran-

15 minutos. No es otra que la versión contemporánea de *Madame Bovary* de Flaubert extraída de la obra de Agustina Bessa Luís. El film sigue los pasos de Emma (Leonor Silveira) desde su niñez y adolescencia hasta su muerte. La cinta representa uno de los más hermosos films, por la riqueza conceptual de las ideas planteadas y desarrolladas, por la postura lírica ante unas imágenes de una belleza formal superlativas y por la riqueza del lenguaje en los diálogos. **Valle de Abraham** es también un film muy portugués que Fernando Pessoa (el más grande poeta después de Camoens, y hablamos de unos 500 años) estaría más que complacido de ver esta película por el particular enfoque de concebir el mundo y que en definitiva es el suyo: ese amor al terruño, al cultivo, a la labranza, al canto de las piedras, a la reacción al cambio, a la sobriedad y dis-

Cécile Sanz de Alba como Madame Bovary en *Valle de Abraham*.





El Cassette de Manoel de Oliveira.

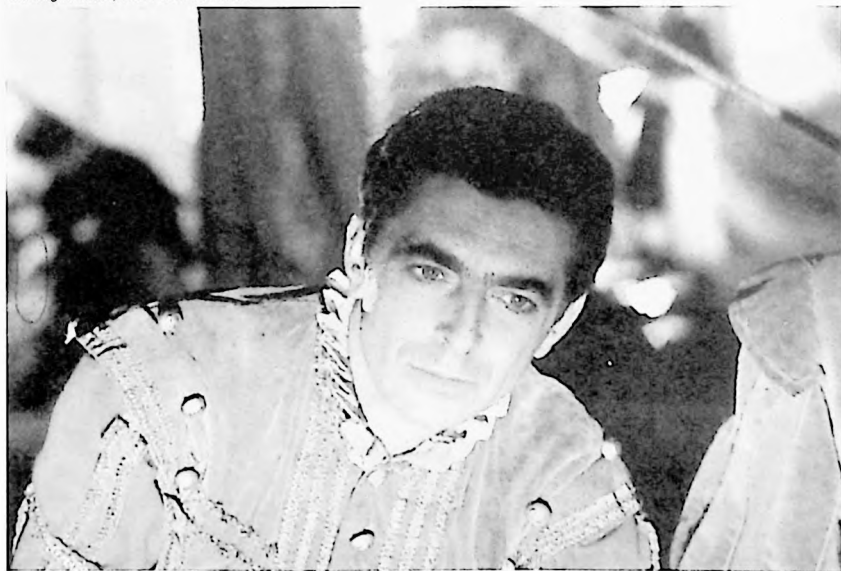
jales para luego buscar su muerte en el agua.

En 1994, Oliveira presentó en Cannes **El Cassette**, una fábula social, una suerte de teatro de calle con gente común y sin importancia como un ejercicio fílmico menor. Ahora a los 86 años, erguido e indomable, filma **El Convento** en las cercanías de la Arábida. Es una coproducción con Francia, inspirado en el *Fausto* de Goethe, teniendo como intérpretes a Catherine Deneuve, John Malkovich, Leonor Silveira, y el inefable Luis Miguel Cintra, su actor fetiche. Oliveira ha manifestado en repetidas oportunidades su admiración por Dreyer, Buñuel, Ford, Straub, Syberberg y Welles. En sus films ha intentado con ahínco no sólo reproducir los sentimientos de los personajes, sino también apre-



No, o la vana gloria de mandar de Manoel de Oliveira.

Luis Miguel Cintra, actor fetiche de Oliveira



hender las palabras que dicen detrás de las palabras. Así como De Sica y Satyajit Ray al filmar la cámara se diluía y formaba parte de la acción, Oliveira ha logrado también la habilidad de fotografiar el pensamiento.

Manoel de Oliveira pertenece por derecho propio a ese club exclusivo de los directores de cine de autor. Por representar un cine poco comercial, poco ha trascendido. Quizás su hora no esté demarcada todavía para compartir su nombre con un público más numeroso. Pero el tiempo, independiente y sin amo, recorre con parsimonia la periferia de nuestro interés cinéfilo para emprender el rato menos pensado con la estocada de la prominencia universal. Esperemos Oliveira responda a ese llamado en vida.

Prólogo para (re)conocer la obra de **TOMAS PIARD**

JOSÉ ANGEL GUZMÁN



Filmación de *La Barrera* (1988) de Tomás Piard

Un hombre desnudo de alma frente al espejo. El alma desnuda de un creador frente a Dios. Una sala de proyección sembrada con seis espectadores. Seis espectadores frente a una pantalla sembrada por un artista. Un realizador al encuentro del hombre, del artista, de Dios, del espectador. Fue el encuentro con Tomás Piard.

En medio de una atmósfera llena de intimidad, extraño si tomamos en cuenta que fue en el marco del II Festival de Caracas, se desarrolló la muestra de algunos trabajos de Tomás Piard. Poca difusión, cambios inesperados de sala, proyecciones suspendidas, contribuyeron para que el ambiente se plenara del aura Piard. Así, unos pocos privilegia-

dos nos reunimos en las salas de cine y video para llenarnos del poder mítico creador que emanó de los trabajos del realizador cubano.

Las preocupaciones fundamentales

En el conjunto de imágenes que pudimos ver del señor Piard nos encontramos con tres preocupaciones fundamentales: Dios, el hombre y el artista. Cada uno de estos tres seres a los que Piard intenta comprender en su esencia, desde dentro, están retratados en forma individual, pero a su vez los une bajo el poder de la reflexión.

Cuando Tomás Piard se enfrenta a la interioridad de un hombre lo hace des-

de su silencio interno. En *La Aurora* lo divide en dos y mientras lucha consigo mismo, en una lucha por vivir o morir, intenta retener y dejar ir a la mujer. Mientras que en *La Barrera* la imposibilidad de un acercamiento está determinado por una barrera invisible, muralla que no se puede romper porque es a la vez tiempo, espacio y figura.

En ambos casos se recurre al silencio como elemento expresivo capaz de envolver a los personajes en una habitación o frente al mar. Piard los mantiene con el cuerpo libre de ataduras, con su forma frente a la de la mujer. En ambos casos, tanto en *La Aurora* como en *La Barrera*, es un problema de incomunicación que se materializa a raíz de las presiones internas, de la indecisión.

Ante tal encerramiento, autoencerramiento, la incapacidad de verse y ver al otro, se va perdiendo la capacidad del diálogo. Dialogar consigo mismo es el primer paso para lograr el diálogo externo, falla la primera etapa, la segunda se dificulta aun más, porque ese espacio vital no se expande, o si lo hace es inversamente proporcional a la expansión de la vida.

Cuando la necesidad del habla es imperiosa, lo que implica la toma de una decisión, parece ser tarde, parece hablarse a sí mismo más que a un interlocutor. Puede ser un diálogo de cuerpos y de palabras, como en *Martes*. Cuando el hombre dice, se dice él, se hace ver lo que quedó en la memoria. No hay rupturas más que con la figura ausente del que no está, con la figura presente del que dice.

Piard resume esto como "el mundo del hombre que tiene necesidad de ser honesto. Fundamentalmente es un problema ético. El hombre tiene la necesidad del autorreconocimiento, de la autoaceptación de su yo para ser autén-



Gisela Rangel y José Antonio Roche en *En la noche* (1988) de Tomás Piard. (Taller de Cine Asociación Hermanos Saiz).

tico, sincero, honesto; para dejar una huella realmente válida."

Esa validez, que es a la vez una validez angustiada, la encontramos en el hombre-artista. **En la noche** un hombre escribe, piensa y vive el final de una historia, por lo que la fusión de tiempos y personajes es inevitable. Se enfrenta el creador al límite de sus posibilidades, que son los límites de la realidad. El escritor bloqueado que desconoce el verdadero sentido de su obra que se convierte en vida para lo imposible.

Así es **Bocetos**, que muy bien recoge y resume la simbiosis del hombre-artista, y que Piard la compara con el monólogo final donde se refleja "...la necesidad de ser auténtico. Dejar fluir el alma para que ella se exprese misteriosamente." La autenticidad en Piard viene dada porque se detiene a considerar la capacidad de un artista para ser auténtico, para encontrar nuevas vías para contar lo ya contado, ese es el tema de **La posibilidad infinita**.

Tomás Piard y Julio Quesada durante el rodaje del video clip *La palabra* (1993)



Daéna Chaviano y Pablo Lorenzo en *La Barrera* (1988) de Tomás Piard.

Realizar un documental a partir de una nueva visión. Ya la historia fue contada, pero no fue suficiente, no se exploraron todos los detalles. El director de cine busca la novedad en lo que ya parecía caduco. El encontrar ese nuevo margen le permite a él como creador encontrar su veta infinita, la de la obra, la del cine, la de la protagonista.

Todos estos encuentros entre el yo-creador y el yo-hombre, imposible desligarlos en los trabajos de Tomás Piard, son actos de amor para con el arte. La expresión más acabada de ello es **La próxima vez**. Hacer cine por amor: unos jóvenes cubanos, en 1932, realizan su primer film, a la proyección únicamente van sus realizadores, pero aun piensan en una próxima vez.

La próxima vez es la creación, es la batalla de David contra Goliat. Es las ganas de hacerlo y que algún día se



Gisela Rangel y Pablo Lorenzo en *El canto de la noche* (1989) de Tomás Piard.



Julio Quesada (*La Palabra*, 1993) proyecto inconcluso.

portancia. En otro nivel, ligado íntimamente al anterior, está el intento de comprensión de la calidad humana-divina en cada acto, aunque para ello se recurra a la exposición de la no comprensión de tal cualidad por el protagonista. Este busca abrir un espacio diferente al actual y ello lo hace partícipe de la divina humanidad.

Datos a lo Piard

Algunos datos proporcionados por el propio Tomás Piard en una conversación durante el II Festival de Caracas pueden ayudar a que se comprenda más su obra y al autor. Vincent van Gogh, Andrei Tarkovski, José Martí, Luis Cernuda, Dios y Tomás Piard y su obra fueron algunos de los tópicos sobre los que ha-

sepa que alguien lo intentó e hizo por vez primera.

Al acercarse a Dios, Piard no lo hace desde el punto de vista del hombre temeroso, tampoco del desafiante, es más bien el del hombre en constante búsqueda del poder divino, así es **El canto de la noche**. Y puede ser también el tercero que viene de la muerte a unir y llevarse a la pareja en **Sombras**. Puede que su visión no sea lo más cristiana posible, por lo menos no en el guión **La anunciación**, pero es sincero al exponer su visión sin el más mínimo intento de impactar.

El hilo conductor, invisible pero percibible, que une a los diferentes personajes de las obras de Tomás Piard viene, en un nivel básico, dado por la relación Hombre-Artistas-Dios, en cuanto a realizadores de una obra de búsquedas que intentan traspasar los límites del mutismo solitario carente de im-

Boceto (Tomás Piard, 1991). De izq. a der. Héctor Eduardo Suárez, Francisco Gattorno, Jorge Perugorria, Gisela Rangel y Rebeca Rodríguez.



lo malo que uno pueda hacer, porque esto va en contra de uno mismo. Mi única posibilidad de hacer algo bueno es mi obra. Mi obra es gloria a Dios y mi obra intenta acercar al hombre a Dios."

Piard: "Soy un gran solitario (...) Por edad debería estar más cerca de los consagrados (...) pero soy un marginal que se busca a sí mismo."

La obra: "...es una misión, por lo que no vale por sí misma, tiene un valor de lo intangible, quizás por ello son indes-



Gisela Rangel y Héctor Eduardo Suárez en *Bocetos*.

bló este cineasta. Estas son sus claves:

Van Gogh: "...es la angustia. Es más importante como hombre que como artista. Es el hombre que deja rastros..."

Tarkovski: "...es parte de mi formación netamente eslava. El trasciende al cine. Es un monumento de la cultura humana."

Martí: "...he querido develar el alma del hombre Martí. Ellos (Van Gogh, Tarkovski, Martí) me han enseñado en el orden espiritual, de contacto íntimo e intenso, expresión material del espíritu."

Cernuda: "...es el sentido amargo del mundo (...) Abría el libro y allí estaban las palabras necesarias para **Bocetos**."

Dios: "Dios está allí siempre. No es el Dios que castiga, es el que sufre por

cifrables (...) No puedo traicionarme bajo ningún concepto (...) No hago un cine para ahora... Creo que ha sido un fracaso la muestra, pero no me extraña porque en Cuba es igual, mi obra es recibida muy fríamente (...) Hago algo que a la mayoría de las personas no les interesa, quizás por ello es la soledad. Pero como soy de fe, tengo esperanza."

Extractos de un diálogo, primero con el hombre y luego con el artista, siempre con el creyente. No todo se pudo ver, pero bien vale la pena el acercamiento a la obra de Tomás Piard.



José Armando Celaya y Jorge Alí en *Sombras* (1933).

Tomás Piard (Cuba, 1948).

Licenciado en Historia del Arte. Desde muy joven se vincula al cine como aficionado, dirige y hace el guión de diversos filmes de ficción, documentales y noticieros. Participa, además, como director de fotografía y editor en películas de otros cineastas aficionados.

En 1989 comienza a realizar sus primeros trabajos como profesional tanto en el ICAIC como en la televisión. Su obra, que abarca más de 30 filmes ha recibido premios en festivales nacionales y en el X Festival Internacional de Cine Aficionado de Países Socialistas.

Héctor Eduardo Suárez y Julio Quesada en *Dulce estapor* (1992).



MARIA LUISA BEMBERG

1922-1995

LUIS SEDGWICK BÁEZ

Uno de los compromisos éticos y morales que asumí cuando decidí hacer cine tardíamente era tratar de romper el cliché tradicional que tiene el cine sobre la mujer. Un estereotipo con el cual es difícil que las mujeres pensantes puedan identificarse.

María Luisa Bemberg.

Perteneció por derecho propio y desde siempre a la rancia aristocracia de Buenos Aires. Su infancia transcurrió entre niñeras inglesas y francesas (tuvo 23), e institutrices que le inculcaron un sentido de esmero y propiedad acorde a sus costumbres ancestrales. Entre sus muchas anécdotas, María Luisa Bemberg cuenta que de niña le hablaba en inglés a los perros. Más tarde vino el matrimonio con un arquitecto, cuatro hijos, una vida convencional alternando sus ratos de ocio con visitas apacibles a la estancia y viajes al exterior. Permeó hasta su divorcio una insatisfacción subyacente de mujer irrealizada. Fundó el Teatro del Globo con un grupo feminista que funcionó hasta el golpe militar en los años 70; en Nueva York estudió tres meses técnicas de actuación con Lee Strasberg. Con la madurez vino la reflexión y la voluntad liberadora volcándose de lle-

no a un mundo que decidió apropiarse como suyo: el cine. "Creo que mi vida cambió cuando ingresé al mundo del cine porque nunca viví una vida más excitante y más feliz", dijo en una oportunidad como una reafirmación al camino tomado que no era otro que el más adecuado.

Comenzó con tareas de guionista: **Crónica de una señora** (1970) dirigida por Raúl de la Torre. Le siguen dos cortos: **El mundo de la mujer** (1972) y **Juguetes** (1978). Utilizó su capital para financiar sus próximos largometrajes: **Momentos** (1981) y **Señora de nadie** (1982) con un drama similar a "Casa de Muñecas" de Ibsen, una mujer (cual Nora) que abandona a los hijos y a su esposo. Hasta entonces sus temas giraban en torno a temas feministas y los obstáculos que coartan la libertad, mujeres luchadoras contra un entorno hostil y arbitrario, decididamente reflejos de

María Luisa Bemberg recibe el Premio Especial del Jurado en el Festival de La Habana de manos de Beatriz Valdés.



sus vaivenes personales. Como pilar artístico escogió a Lita Static, su productora, asociación fructífera que duró hasta 1990. En 1984 salta a la palestra de la cinematografía mundial después de 15 años de trajinar por los senderos de la filmación con **Camila** que se exhibió en el Festival de Karlovy Vary y candidata al Oscar como mejor film extranjero. Ambientada en la Argentina decimonónica en plena dictadura del general Rosas, el film apunta hacia la tragedia romántica entre Camila O'Gorman (Susú Pecoraro), una muchacha de buena familia y el sacerdote Ladislao Gutiérrez (Imanol Arias). El guión se escribió siete veces, las cinco primeras con otros guionistas y las dos últimas de factura propia. Fue rodada en nueve semanas, más dos meses para montaje y doblaje.

Miss Mary llegó a las pantallas dos años después. Iba a llamarse en un principio "Miss Maggie" pero le alertaron que tal nombre podría asociarse con la Dama de Hierro, Maggie Thatcher. Con Julie Christie en el papel protagónico, el film recrea rasgos autobiográficos de la Bemberg (el rol de las institutrices en las grandes familias argentinas) con inserciones de fondo de la situación política de los años 1940-50. Vemos como la institutriz cuenta la historia del rey Lear a las niñas desprovistas de cariño en una historia donde los hombres son débiles ante el coraje femenino.

"Con cada película siento que voy creciendo; la creación es una forma de un autoconocimiento muy grande. Uno va despojándose de tabúes y represiones y va exorcizando sus fantasmas y uno tiene que tomar distancias con uno mismo". Para alguien que basó toda su obra cinematográfica en dos soportes, como la pasión y el rigor, **Yo, la peor de todas** ganadora del Premio Especial del



María Luisa Bemberg.

Jurado en el festival de La Habana, representa esa consolidación. Dos glorias de México, una pasada (Sor Juana Inés de la Cruz) y otra contemporánea (Octavio Paz) se juntaron en este film presentado fuera de concurso en otro festival, el de Venecia. Basado en el ensayo voluminoso de Octavio Paz "Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe", contó con un excelente guión de Antonio Larreta (el mismo de **Los Santos Inocentes** de Camus).

"Un director de cine lo que más ambiciona es encontrar un personaje más grande que natura y Sor Juana Inés es esa mujer fuera de lo común", dice.

Ella descubrió que con este proyecto el tema del oscurantismo, de la represión, del fundamentalismo, estaba

mucho más próximo a nosotros de lo imaginado. Al no conseguir apoyo financiero de los mexicanos para usar escenarios naturales, buscó una escenografía con telones diseñados por el pintor Vojtek, a quién había conocido en Londres, y que fueron instalados en unos viejos estudios de Buenos Aires, "Pampa".

Esta escenografía "fascista", como ella misma lo describe representa la atmósfera autoritaria, inflexible del México conventual del siglo XVI. Es un film controlado, estático, con aires del asceta **Therese** de Alain Cavalier, contó con la fotografía gris-azulada de Félix Monti que resta en parte la pasión que debería proyectar Sor Juana. Pero los méritos del film están a flor de piel por una



Imanol Arias y Susú Pecoraro en *Camila* de María Luisa Bemberg.

na trastorna el entorno familiar y pueblerino. Cuidadosamente ambientada y actuada acorde, Bemberg logra a través de un virtuosismo en el enfoque de una historia inusual, unas medias tintas que importan más que los hechos aclarados. "Los hombres y las mujeres no enfocan el amor de la misma manera y mucho menos la sexualidad", dice.

En 1994 formó parte del jurado del festival de Berlín. Preparaba un guión extraído de un cuento de Silvina Ocampo "Un extraño verano" cuando la muerte vino a buscarla. No fue repentina pues arrastraba un cáncer que la carcomía. Polémica, inteligente, y encantadora según voces que la conocían, María Luisa Bemberg salió airosa en su desafío. En lo personal limó las asperezas vis-a-vis a los convencionalismos que la enmarañaron desde niña y que duraron medio siglo. En lo profesional quedará su arte y su nombre en los anales de la historia del cine.

Fuentes: *Encuadre, Cine para Leer, Cahiers du Cinéma, Sight and Sound, Women in Film, Cine Cubano, The Guardian, Kinetoscopio.*

LUIS SEDGWICK BAEZ

narración concisa y la proyección de quien es considerada la primera feminista de América Latina, encarnada con naturalidad por Asumpta Serna.

"Mis películas son todas feministas en la medida que replantean el rol de la mujer y proponen una ruptura. Nosotros somos la mitad del mundo". Bemberg considera este film, hito en su carrera, como su película más importante, más justa, más comprometida y más audaz.

Frisando los 70 años y dejando de lado los temas feministas y los de la historia de su país, Bemberg decide abor-

dar un lugar que no se nombra en un tiempo no declarado en el film **De eso no se habla** que ganó el premio al mejor guión en el festival de La Habana.

La película surgió de las páginas que le envió un poeta y de una "carta graciosa y especial" de un crítico de arte, Julio Lines que reflejaba a un hombre inteligente y agudo.

Una viuda (Luisina Brando) engendra a Charlotte (Alejandra Podestá) una enana de 75 centímetros de altura. La llegada de un misterioso seductor (Marcello Mastroianni) que enamora a la ena-

VIENDO AL CINE DESDE ESPAÑA

ELBA ASTORGA

Ha vuelto a la cartelera el tema de la Guerra Civil española. **Tierra y libertad** no es una película nacional, sino la recreación del británico Ken Loach (**Rain-ing stones**, 1993, **Ladybird**, 1994) de un episodio de la guerra que dejó al descubierto los conflictos que enfrentaron a comunistas estalinistas y comunistas trotskistas durante la guerra, a pesar de que ambos grupos luchaban en el mismo bando, el republicano.

Es tal la sensibilidad española hacia los acontecimientos de la Guerra Civil (1936-1939) que el estreno de **Tierra y libertad** ha reabierto algunas de las viejas heridas. Santiago Carrillo, uno

de los líderes históricos del partido comunista, PCE, acusa a Loach de que en su película, "por hacer la crítica de Stalin y de las consecuencias del estalinismo (...) en realidad lo que desaparece es el fascismo". Al día siguiente Loach, de inclinaciones trotskistas, 'recordaba' a Carrillo que alguna vez llamó fascistas a los comunistas españoles de la tendencia trotskista.



Tierra y libertad de Ken Loach.

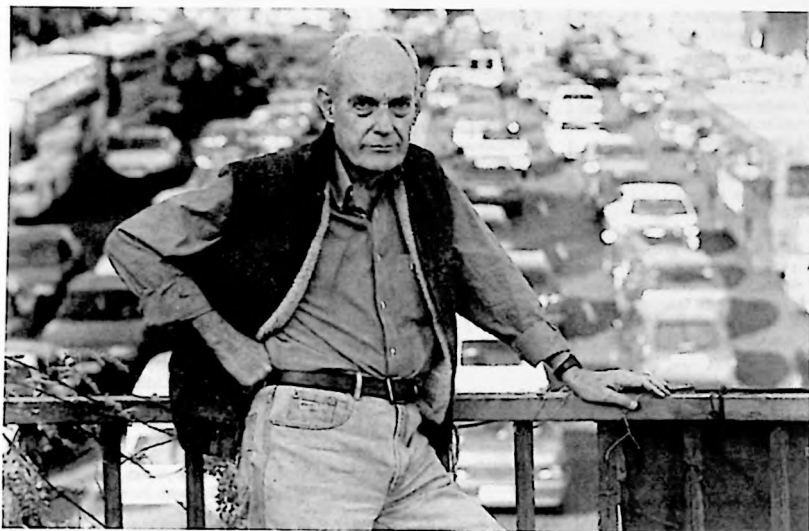


Entre tantos dimes y diretes políticos se ha estrenado esta preciosa película, que cuenta como un idealista joven inglés, llegado a España en 1937 para luchar en la causa republicana, debe enfrentarse con las fortísimas escisiones existentes en dicho bando que, finalmente, perdería la contienda. **Tierra y libertad**, una coproducción española, alemana y británica, fue filmada en Liverpool, Barcelona y Aragón. Encabezan el reparto el actor inglés Ian Hart y las españolas Rosana Pastor y Iciar Bollain.

Vistas hacia Latinoamérica

Desde este 7 de abril, el director cubano Tomás Gutiérrez Alea, de 66 años, se ha convertido en ciudadano español. Gutiérrez Alea, nieto de inmigrantes españoles, decidió pedir la nacionalidad a instancias de un grupo de directores españoles, para facilitarle así su trabajo en la península ibérica (hay que recordar que su archipremiada **Fresa y chocolate** es una coproducción, en la que participó la televisión regional madrileña, Telemadrid).

"En algún sentido me hace sentir más libre, por el hecho de que desaparecen fronteras, pero seguiré viviendo y trabajando en Cuba", afirmó el director cubano, quien está en Madrid trabajando en el montaje de su última película **Guan-tanamera**, al conocer la aprobación del decreto que le otorga la nacionalidad española.



Tomas Guíérrez Alea.

ducción; **Balada**, una historia de amor a lo Romeo y Julieta entre una niña bien de Bogotá y un joven narcotraficante, cuyo guión va ya por la tercera reescritura, y por último, un proyecto en conjunto con García Márquez para llevar al cine el cuento del Gabo, **La siesta del martes**.

Cien años en España

En España, todo el que puede está participando en las celebraciones del primer centenario del cine. Además de la Filmoteca Española, en el ramo audiovisual se ha sumado a la celebración la cadena cultural del Estado (La 2), con la emisión de un ciclo que comenzó la primera semana de abril con la doble emisión de **Casablanca** (Michael Curtiz, 1942) y **El maquinista de la General**

Otro que ha estado por España, ha sido el colombiano Sergio Cabrera quien, luego del éxito de **La estrategia del caracol**, ha venido a estrenar en las salas de Madrid su última película **Águilas no cazan moscas**, una revisión de su primera película **Técnicas de duelo** (1990), que en Venezuela vimos ese mismo año, durante el Festival de Cine de Mérida. Cinco años después, Cabrera ha retomado a los mismos actores de entonces, ha filmado con ellos nuevas escenas del enfrentamiento entre los dos "comunistas" del pueblo por una cuestión de honor, y las ha integrado en el producto anterior para obtener una película en la que casi la mitad, son nuevas imágenes.

Sergio Cabrera está trabajando ahora en tres proyectos: el primero **Ilona llega con la lluvia**, a partir de un texto de Alvaro Mutis, ya en fase de prepro-

Two Much de Fernando Trueba.





Exótica de Atom Egoyan.

(Buster Keaton, 1926). Por su parte, en el ramo impresos, las revistas especializadas han organizado colecciones completas con fotos de los intérpretes que han marcado época en la gran pantalla. Mientras, los periódicos han atacado diferentes flancos con la entrega de fascículos coleccionables sobre la historia del cine (ABC) y de los carteles de las películas más famosas (Diario 16). El País por su parte incluye cada domingo en sus páginas de cultura entrevistas a los 'grandes' del cine español. En el rubro dirección ya les ha tocado a Luis García Berlanga (**Bienvenido Mr. Marshall**, 1953), e Imanol Uribe (**Días contados**). Además, y muy probablemente antes de un proyecto de mayor envergadura, dedicó todo un número de su revista dominical al cine. La portada era una reinterpretación de "La última cena" en la que los doce apóstoles eran 12 de los grandes de Hollywood y presidiendo la mesa estaba, nada más y nada menos, que la diosa Marilyn. Entre las joyas de la publicación estaba una conversación entre Woody Allen y Fernando Trueba (**Belle Époque**, 1992), quien por cierto ha estado en Miami filmando su última película **Two much**.

En medio de la euforia general por el aniversario del cine, hay una película que ha despertado las iras del mundo de la moda. Se trata de **Prêt-à-porter**, la última película de Robert Altman. A pesar de su despliegue de estrellas (del cine y la moda) hay muchos que la detestan y Roberto Verino, diseñador español, la ha catalogado de mediocre y de ofensiva para su trabajo, "aquella cruel y brillante disección del mundo del cine que Altman hacía en **The Player** era lo que esperábamos para el mundo de la moda, y no aparece ni de lejos en **Prêt-à-porter**. Hasta querellas ha habido por esta película. En la última esce-

na, se escucha claramente como un anónimo llama ladrón al diseñador alemán Karl Lagerfeld, de la parisina casa Chanel. En París, Lagerfeld se querelló contra Altman por culpa de esa frase y perdió. En Bonn, consiguió que la justicia alemana prohibiera la proyección de la película, bajo una amenaza de multa por 46 millones de pesetas (unos 60 millones de bolívares) hasta que no suprima la dichosa frase. Ante esta sentencia, Altman declaró: "En realidad, Lagerfeld sólo busca salir en los periódicos."

El cine en la Comunidad Valenciana

La Filmoteca valenciana acaba de inaugurar su nuevo archivo con lo que ya casi ha conseguido su plena autonomía de la Filmoteca Española. Las instalaciones incluyen tres almacenes para conservación de películas, archivo gráfico, y maquinaria y suministros. Este nuevo archivo va a albergar más de 16.000 rollos de películas, propiedad de la entidad valenciana, aunque en la Filmoteca Española, en Madrid, quedarán en condiciones especiales de conservación, 480 rollos de películas en nitrato de celulosa del cine del período mudo, a pesar de pertenecer a los fondos de la cinemateca levantina. Precisamente esta filmoteca acaba de culminar un ciclo sobre el cineasta egipcio radicado en Canadá, Atom Egoyan. En las películas de Egoyan el video es un elemento imprescindible, no ya como forma de experimentación, sino como elemento expresivo de su mayor preocupación: la relación existente entre la alienación y los medios de comunicación. Egoyan estuvo en Valencia durante el ciclo, en el que se proyectaron todas sus obras, para asistir al estreno de su últi-



Atom Egoyan.

ma película **Exótica**, y para el bautizo de un libro editado por la Filmoteca con motivo de la retrospectiva. Este primer semestre del año la Filmoteca lo ha dedicado también al cineasta francés Jean Renoir de quien está proyectando toda su filmografía, así como también una serie de películas que han contado con la participación del cineasta, y otras realizadas en torno a su figura.

Otra actividad importante llevada a cabo en estos días en la Comunidad Valenciana es la realización de un taller de 4 días sobre el cine documental, impartido por los argentinos Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, fundadores de la publicación Cine-Ojo.

ALBERTO VALERO



El Gran Blanco de Lambaréne de Bassek Ba Kobhio.

Una Visión Crítica de Albert Schweitzer

En vida, Albert Schweitzer fue motivo permanente de interés y generador de una polémica que vino a intensificarse cuando las antiguas colonias africanas accedieron a la independencia y acentuaron el cuestionamiento de una época bondadosa del médico alsaciano, que consagró medio siglo de su existencia a la población de color en las selvas de Gabón.

Bassek Ba Kobhio, un cineasta de Camerún, reactiva ahora la discusión con su largometraje **El Gran Blanco de Lambaréne**, en que intenta ajustar cuentas con el Premio Nobel de la Paz en 1952 y pone en duda la imagen de marca bondadosa del médico alsaciano, que consagró medio siglo de su existencia a la población de color en las selvas de Gabón.

Nacido en la aldea alemana de Kaysersberg en 1875, Schweitzer compartió sus primeras tres décadas entre la filosofía, la teología y la teoría y práctica del órgano, disciplinas en que sobresalió con un talento excepcional. Hasta la súbita revelación, un día de octubre de 1905, en que decide estudiar medicina y ocuparse, en adelante, de los indígenas de la jungla gabonesa.

En 1912 se casa, al concluir la carrera; sigue en París un curso de medicina tropical y se embarca, al año si-

guiente, con su esposa hacia Lambaréne, un caserío no distante de Libreville, la capital de aquella dependencia francesa del África ecuatorial.

Allí levantará un dispensario y lo ampliará hasta convertirlo en hospital -el único de la región- gracias a los desvelos de Schweitzer, quien efectúa ocho viajes hasta su muerte, alternados con regresos a Europa en busca de salud y de fondos para proseguir sus actividades curativas.

Todo cuanto obtenía con sus recitales de música organística (porque llegó a ser uno de los máximos ejecutantes de Bach), sus charlas sobre temas filosóficos y sus disgresiones teológicas, así como los donativos que recababa con una incesante movilización, se empleaban en adquirir medicinas y materiales para expandir las instalaciones de Lambaréne, que existen hoy día como testimonio de la voluntad del notable científico.

La óptica de Ba Kobhio es implacable y, en general, injusta en torno a lo que califica de *rendez-vous* fallido entre Schweitzer y el África; que, según ciertos comentaristas, es así mismo una ocasión perdida del cineasta de reencontrarse de verdad con la figura del famoso personaje.

Quizás al exigir más de lo que su formación le permitía, hace casi ya cien años cuando aún no maduraba la conciencia sobre el fenómeno colonial, el film de Ba Kobhio plantea de manera inadecuada su labor misionera a las márgenes del río Ogoué y sitúa el debate sobre bases impropias que, por tanto, invalidan su cuestionamiento.

Se pasa una factura injusta y en cambio se olvida cuánta valentía se necesitaba, en aquellos tiempos, para llevar adelante su noble empresa. Y, sobre todo, pone un énfasis excesivo en



André Wilms como el Dr. Schweitzer en El Gran Blanco de Lambaréne de Bassek Ba Kobhio.

la ligazón que pudo haber florecido con una negra espléndida y feral, cuya sensualidad se estrelló en la coraza religiosa de Schweitzer.

Para Ba Kobhio, su actitud obedeció a la compasión egoísta de quien construyó su leyenda y su gloria sobre los sufrimientos de una población de color a la que siempre contempló desde la altura del hermano mayor; portador, por cierto, de un mensaje de civilización indefendible.

El film del artista camerunés queda así como una cita frustrada, pues al incidir en los aspectos más débiles del doctor, elude la evaluación atinada de su trayectoria y, mediante ella, del legado negativo que el colonialismo dejó al Continente negro.

La Música en el Cine

El primer siglo del Séptimo Arte estimula el análisis de sus infinitas componentes; la música, entre ellas, como elemento fundamental de la creación fílmica, en el libro de Michel Chion titulado **La Musique au Cinema** que publica la casa Fayard.

En casi quinientas páginas, Chion se fija la tarea harto ambiciosa de reivindicar este género, habitualmente visto como secundario. Es una suerte de glo-

rificación de un apoyo que es no sólo acompañante sino parte vital; sin la cual, afirma, "el tiempo fílmico sería menos misterioso y menos imprevisible".

En tres movimientos -valga la expresión- se encuadra la relación música-film. Desde los pininos de los hermanos Lumière hasta 1935, cuando el sonido es domesticado. Mientras pioneros como Charles Pathé y Oskar Mester se afanan por sincronizar la imagen y la banda sonora, la música sirve de ambientación preliminar de las proyecciones y refuerza la carga dramática o humorística de ellas.

El cine, dice Chion, pese a su silencio original, no nace mudo sino como encadenamiento de la tradición operática, y la revolución de 1926 no se debe tanto a la voz humana como a la irrupción de la música; al punto que **The Jazz Singer** que consagra a su intérprete Al Jolson, podría considerarse el símbolo de esa relación que, hasta nuestros días, caracterizará al arte cinematográfico.

Tras la Segunda Guerra, la TV se impone como rival y estimula el cine espectacular en sus aspectos épicos y musicales. Es la época del jazz, de ritmos nuevos y más complejos, cuando el nombre de Ennio Morricone queda vinculado a los spaghetti-westerns de Sergio Leone.

Por último, a partir de 1975, los avances técnicos -el *dolby*, primordialmente- permiten obras monumentales como **Star Wars** o **Apocalypse Now**.

Al comentar la obra en *Le Monde*, el periodista Philippe Jean Catinchi explica la especificidad de la música fílmica como elemento y medio que atenúa las restricciones del realismo e, incluso, se alza como símbolo de la película con una gran autonomía.

"La música como principio activo -dice- puede ser el motor o marcar el

contrapunto de la intriga; es a veces un mundo aparte entero, una improbable utopía, una iluminación pasajera, un milagro mayor. (...) Filmar la música es añadir a su vocación su heroicidad, para romper a veces el estereotipo (como esas biografías frenéticas de Ken Russell), precisar el cuadro artístico del intérprete, instrumentista, cantante o director, el milagro de la composición (**Amadeus**) o la libertad de la improvisación/variaciones (como en **El Piano**)."

En fin: "lección de utopía, de libertad, la música fílmica no es género sino aventura", que Michel Chion ha compilado en un estudio "minucioso y apasionado, militante y racional, que abre pistas y enrumba hacia los caminos que cada cual emprenderá según su gusto."

Ken Loach en España

Después de **Ladybird**, Ladybird Ken Loach ha presentado en Cannes su enfoque sobre la Guerra Civil española en **Land and Freedom**, que la prensa peninsular acogió con entusiasmo.

Para *El País*, el film ha sido "el tributo más hermoso que el cine haya dado a la memoria de la España libre", y *El Mundo* agradeció al artista, "un experto en explosivos con un corazón de león bajo el hábito de un monje". Sólo el Partido Comunista y su antiguo dirigente Santiago Carrillo mostraron objeciones a un argumento que reactualiza el conflicto central entre las izquierdas que originó, en 1939, el colapso de la república.

En **Land and Freedom**, la muerte de un veterano brigadista inglés abre sus archivos personales a la curiosidad de la hija, que hallará una y otra vez el enfrentamiento del Partido Obrero Unificado Marxista, de inspiración anarquista, con los camaradas obedientes a Stalin,

cuadrados con las directrices de Moscú.

Filmada en Aragón en apenas seis semanas, con un presupuesto ínfimo y carencia total de luminarias, la obra es fiel al propósito original del cineasta de evitar la tónica antifascista, con los buenos de un lado y los malvados del otro, para hurgar en las luchas intestinas de los republicanos, que dejaron el camino expedito a las tropas de Franco.

"Loach -afirma Jonathan Holland en su reseña del *European*- combina el análisis frío con la pasión de sus convicciones socialistas. Sus films tratan de la solidaridad, de la entereza humana de cara a la adversidad; los altos y bajos emocionales de una película de Loach se dejan sentir más altos y más bajos que lo habitual".

En Cannes, los Balcanes

El film de Ken Loach se exhibió este verano en un Festival de Cannes signado por el drama yugoslavo, fuente ya de innumerables piezas de ficción y documentales que el **Gran Angular** ha seguido en el curso de la guerra fratricida de la federación titista.

En su décimo largometraje, **La mirada de Ulises**, Theo Angelopoulos se imagina en la piel de un cineasta, griego como él, que retorna en pos de las bobinas del primer film realizado en los Balcanes; en una búsqueda que lo lleva a Macedonia, Albania, Rumania, a Belgrado y, finalmente, a Sarajevo.

En realidad, el valor de esa película mítica es sólo simbólica para el protagonista, estupendamente interpretado por Harvey Keitel, que anhela comprender la razón de la carnicería que no cesa de extenderse y amenaza la paz de toda Europa. Es decir, como a comienzos de



La mirada de Ulises de Theo Angelopoulos.

siglo, cuando el pistoletazo de un estudiante fanático en un puente de Sarajevo abrió las compuertas de la Gran Guerra.

Precisamente de la capital bosniaca, Emir Kusturica estuvo presente en Cannes por tercera vez desde 1985, cuando ganó la Palma Dorada con una comedia que culminaba en tragedia, **Papá está en viaje de Negocios**, y en 1989 el Premio al Mejor Director con **Tiempo de Gitanos**.

Su **Underground** es un relato de tres horas sobre la destrucción de Yugoslavia, pleno de metáforas y los acostumbrados efectos visuales del cineasta de 46 años, que enlaza el bombardeo de Belgrado por la aviación fascista en 1941 con los acontecimientos de nuestros días.

Un grupo de personas se guarece en un refugio subterráneo bajo el liderazgo de Marko, un partisanero que les oculta durante medio siglo el hecho de que las acciones han terminado.

Puede así entenderse el tipo de situaciones a que da pie el emerger en una ciudad que sigue en guerra en torno a problemas sempiternos que quedaron sin respuesta en 1945, mientras se filma una película sobre las presuntas hazañas bélicas de Marko, sinvergüenza transformado en héroe nacional.

Las interpretaciones de la crítica dan para todo. Mary Blume refiere en el *Herald Tribune* que los venerables *Cahiers du Cinéma* asocian **Underground** con el mito platónico de la caverna, Tarzán y la Bella Durmiente; que expresa, también, la claustrofobia de Kusturica en nuestro mundo moderno y despersonalizado; y, por supuesto, existe la dimensión política que el cineasta

subraya con la frase que inicia y clausura la película: *Erase una vez un país...*

Para Kusturica es un homenaje a Fellini y Tarkovsky en este film que se eleva contra el chauvinismo rampante: "Nací yugoslavo y moriré yugoslavo. La Yugoslavia pluriétnica fue destruida para hacer la Bosnia pluriétnica, lo que no tiene sentido para cualquiera que ama a Yugoslavia como un lugar pluricultural."

"Yo viví -proclama- en un país donde mi película favorita era croata, mis libros preferidos venían de Serbia y mis películas favoritas crecieron en la atmósfera de un Sarajevo que era verdaderamente pluriétnico. Ahora tengo que ser alguien cuyo corazón late sólo por Bosnia o Hercegovina. Yo no tengo nada contra ellas pero no me siento involucrado porque soy profundamente yugoslavo".

"Este film -concluye Kusturica- es un testamento al país donde crecí".

Underground de Emir Kusturica.



ANTONIO MENDOZA WOLSKÉ

Foto: Antonio Mendoza



Ettore Scola.

Foto: Antonio Mendoza



Marco Turco (micrófono en mano) y Walter Veltroni en el cine Mignon el 15/1/1995.

Al Cinema con L'Unità es el nombre del ciclo organizado por el diario del ex-Partido Comunista Italiano. Todos los domingos a las 10 AM, del 8 de enero al 9 de abril, el cine Mignon de Roma proyectó gratuitamente un film, tras el cual, un diálogo entre creadores y público abría un espacio a la reflexión sobre ese poliedro de espejos que es el fenómeno cinematográfico. Adentrémonos en algunas de sus facetas.

15 de enero, 1995. Walter Veltroni, "el Kennedy de la izquierda italiana" y director de **L'Unità** presenta **Una giornata particolare** de Ettore Scola (1977). Poco pueden nuestras pobres líneas añadir a la fruición de esta obra maestra de la cinematografía humanista salvo un dato anecdótico: **Il romanzo di un giovane povero**, último film de Scola, ha retomado como ambientación el mastodóntico complejo habitacional

mussoliniano que cobijó el encuentro del homosexual Gabriele con la esclava-desu-hogar Antonietta. Antes del film se proyectó el cortometraje **La sveglia** de Marco Turco, primer ensayo narrativo del joven ex-asistente de dirección de Gianni Amelio. Loable el trabajo actoral de Renato Carpentieri en su kafkiano monólogo de un burócrata que, por haber cerrado un ojo ante una pequeña formalidad, se encuentra en la cárcel acusado de homicidio culposo; profesional la dirección y algo demasiado teatral el todo. Se nos lanzó la promesa de usar el ciclo como trampolín de lance de jóvenes cortometrajistas pero, ay, palabras tan sólo palabras: invariablemente antes de cada film, ascendimos el calvario de los tres mismísimos trailers. Resignémonos: a caballo regalado no se le otea la dentadura.

22 de enero, la opera prima de Francesca Archibugi: **Mignon è partita** (1988). De los films de la Archibugi que hemos visto, esta historia de adolescentes que ensayan torpemente los primeros pasos sobre el resbaloso territorio del amor nos resulta su obra más hermosa y lograda: poética y sugerente sin las nebulosidades de **Verso sera** y agrídicamente sensible sin la fácil melosidad de **Il grande cocomero**. Sobre este peligroso balancearse de la Archibugi, un crítico acuñó un término sobre el que volveremos a hablar: "carinería".

29 de enero, otra opera prima: **I pugni in tasca** (1965) de Marco Bellochio. Cult-film del 68 desacralizante (la expresión "los puños en el bolsillo" llegó a ser de uso común), es la historia seca y brutal de Alessandro (un inolvidable Lou Castel), jovenzuelo intelectual y epiléptico que decide "depu-



Marco Bellocchio.

Foto: Antonio Mendoza

taron los morettianos, que lanzaron a Salvatores preguntas envenenadas; éste, con aplomo digno del Dalai Lama, repuso educadísimamente: "Sé que a Moretti no le gustan mis films; yo, en cambio, aprecio los suyos. Espero que se me otorgue el derecho de amar a quienes no me aman". Hábil y bella respuesta que, como **Mediterraneo**, fue hecha para contentar y contentó.

"Hechos y personajes son imaginarios, pero auténtica es la realidad que los produce". Así reza la presentación de **Le mani sulla città** de Francesco Rosi. Y añadimos: "este film fue rodado hace veinticinco años, pero la realidad que lo produjo apenas ha cambiado". Esta historia de la corrupta connivencia de partidocracia e intereses económicos privados lleva su clarividencia hasta una escena que arrancó aplausos: emplaza-

rar" su familia burguesa eliminando a los parientes indeseables. Visto hoy por hoy con un cierto desdén, el cine introspectivo de Bellocchio se revelará con el tiempo uno de los pocos corpus creativos esenciales en el pálido cine italiano de hoy.

Del lúgubre blanco y negro de **I pugni in tasca** pasamos a los solares oros y azules de **Mediterraneo** (1991), que arrojaron sobre Gabriele Salvatores la bendición del tío Oscar. Si bien la artesanía de Salvatores es incuestionable, repudiamos esta obra complaciente y demagógica, que propone un paraíso en la tierra tan atractivo como discutible. De paso, un amante de la música como quien esto escribe no deja de expresar sus suspicacias ante la similitud del tema musical de la película con el sujeto de la segunda fuga de **Comotio** para órgano de Carl Nielsen... En el diálogo con el público no fal-

I pugni in tasca de Marco Bellocchio.





Francesca Archibugi.

Foto: Antonio Mendoza.



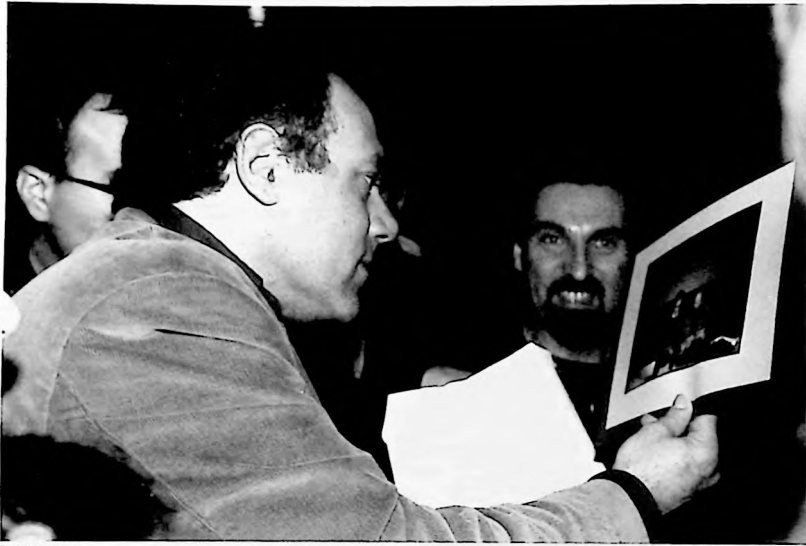
Foto: Antonio Mendoza.

Francesco Rosi.

dos públicamente, los asesores democristianos de la Alcaldía de Nápoles gritan, la selva de manos alzadas bien a la vista, "nuestras manos están limpias". "Mani Pulite" es hoy el nombre del grupo de jueces que ha desnudado los pútridos laberintos del financiamiento ilícito a los partidos políticos italianos. Lástima que el que haya envejecido es Rosi,

quien pasó de los grandes films de denuncia (**Salvatore Giuliano, Il caso Mattei**) a no muy loables puestas en escena de Bizet y del "Gabo". Con el tono de profesor de retórica que le es característico, Rosi despotricó, coreado en cerrado trío por su guionista Raffaele La Capra y su actor el ex-senador comunista Carlo Fermariello, contra la au-

sencia de los jóvenes en la sala. Tras largos minutos de discusión privada, un joven presente en la sala se alzó para criticar justamente esa incapacidad de abrirse a un diálogo fuera del "cogollo". Triste: hoy por hoy, casi todas las viejas glorias sobrevivientes del cine italiano son más que nada viejas y casi para nada glorias.



Carlo Verdone.

Foto: Antonio Mendoza.

¿Defender un film que no nos gustó? Sí, si se trata de **Jona che visse nella balena** de Roberto Faenza (1993). Era difícil reconocer en ese hombre pequeño y tímido que constantemente ocultaba medio rostro con la mano al polémico cineasta de **Forza Italia!** (1977), panfleto cómico y sangriento contra la Democracia Cristiana que fue silenciado, y con él su autor, a raíz del secuestro Moro. El retorno de Faenza a las pantallas cuenta la odisea auténtica de Jona Obierski, cuyo libro **Años de infancia** recoge las amargas experiencias de un niño judío en un campo de concentración. El film es simple, demasiado simple para nuestro gusto, pero he allí su virtud: un Holocausto visto con ojos infantiles sin caer en lo pueril, y profundamente lacerante justamente por negarse a los excesos de un énfasis fácil tipo Spielberg. Junto con Segre y Amelio, Faenza es una de las pocas voces cla-

al cinema con l'Unità
PROIEZIONE E INCONTRO CON GLI AUTORE E I PROTAGONISTI - INGRESSO LIBERO

la domenica specialmente
8 gennaio - 9 aprile
CINEMA MIGNON
VIA VITERBO, 11



Domenica 19 febbraio ore 10 proiezione del film
JONA CHE VISSE NELLA BALENA
Al termine incontro con
Roberto Faenza - Francesca De Sapio
IN BANCA POPOLA
LA CINECITTA' ROMA



al cinema con l'Unità
PROIEZIONE E INCONTRO CON GLI AUTORE E I PROTAGONISTI - INGRESSO LIBERO

la domenica specialmente
8 gennaio - 9 aprile
CINEMA MIGNON
VIA VITERBO, 11



Domenica 26 febbraio ore 10 proiezione del film
I SOLITI IGNOTI
Al termine incontro con Mario Monicelli
IN BANCA POPOLA
LA CINECITTA' ROMA



al cinema con l'Unità
PROIEZIONE E INCONTRO CON GLI AUTORE E I PROTAGONISTI - INGRESSO LIBERO

la domenica specialmente
8 gennaio - 9 aprile
CINEMA MIGNON
VIA VITERBO, 11



Domenica 26 marzo ore 10
proiezione del film
UCCELLACCI UCCELLINI
al termine della proiezione incontro con
Laura Betti - Ninetto Davoli
Fulvio Abbate - Alfredo Bini
IN BANCA POPOLA
LA CINECITTA' ROMA



ras y críticas en el cine italiano de hoy. De su hermoso y aplaudidísimo **Sostiene Pereira** nos ocuparemos en su momento.

"Trabajar es menos trabajoso que robar" sería la moraleja del más espléndido ejemplo de comedia a la italiana, **I soliti ignoti** de Mario Monicelli (1958). Nos viene la nostalgia de un período en el que la cinematografía italiana lograba films como éste, donde lo popular y lo comercial no desdoraban para nada el refinamiento en la forma ni la agudeza ideológica. Baste citar a los participantes en el film: en el guión, junto a la firma del realizador, están las de Suso Cecchi D'Amico, eximia colaboradora de Visconti, y la pareja Age/Scarpelli, cuya dramaturgia crítica y comprometida tiende un puente entre el cine de Totò y el

Foto: Antonio Mendoza



Laura Betti.

Gianni Amelio.



Foto: Antonio Mendoza.

de Scola; entre los actores, los debutantes Claudia Cardinale y Tiberio Murgia, Gassman en su primer papel cómico, Mastroianni, Salvatori, Carla Gravina y un Totò fenomenal en su rol de viejo profesor de desvalijamiento de cajas fuertes. Esta intercomunicación de un tiempo entre la vena popular y la operación artístico/intelectual se hizo bien evidente cuando, dos semanas después, el 12 de marzo, se homenajeó a Federico Fellini con **Amarcord**, el más amado en Italia de los films del Maestro. Hoy por hoy, la cinematografía peninsular pareciera haberse divorciado en chocarrería banal y comicidad vulgar (Benigni, Vanzina) o en laberintina autocontemplación del ombligo (Moretti), sin hablar de la pornografía pretenciosa de Tinto Brass o la violencia gratuita y repelente de Marco Risi, hijo de su padre Dino mas no de las obras de este último.



Alessandro Benvenuti.

Foto: Antonio Mendoza.



El cine Mignon a las 9:40 AM del 9/4/1995. En primer plano al centro, el autor de estas líneas.

Foto: Antonio Mendoza.

Cine chocante pero inteligente. Cine agresivo pero refinado. 5 de marzo: **La grande abbuffata** (1973) logra aún que un espectador se vaya de la sala gritando a Marco Ferreri: "es repugnante". **La gran comilona** es y puede ser tantas cosas (una alegoría de la sociedad de consumo; una reelaboración gastronómico-masoquista del Marqués de Sade; la imagen de la Madre Nutricia que da vida y mata), pero es, sobre todo, cine: en su dramaturgia (coguionista, la imperial pluma de Rafael Azcona); en su quinteto de estrellas (Philippe Noiret, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli y Andrea Ferréol) y, en primera y última instancias, en su barroquísima imaginería visual que culmina en la "torta Andrea": las voluptuosas nalgas de Andrea Ferréol que amasan una torta gigante mientras Tognazzi

la penetra sentada sobre la mesa de la cocina. Si el cine es, ante todo, la imagen en movimiento hecha memoria, este film es cine, y cine del mejor. Y su director es un personaje, en todo el sentido de la palabra: uno de los siete enanos arrojado por Blancanieves en el vertedero de una comunidad anárquica. Cuando alzamos la mano para hacerle algunas preguntas, Ferreri, quien con gran garbo rechazó el micrófono ("esa cosa"), apuntó con el dedo nuestra Nikon y dijo: "¿Qué vas a preguntar? Tú eres el fotógrafo, ¡fotografía y basta!" Primera fase de un juego de provocaciones que, siendo acidísimas, jamás incidieron en la vulgaridad. A nuestra pregunta: "¿por qué los personajes del film tienen los mismos nombres de los actores?" la respuesta fue: "porque me dio flojera inventar otros". La única y

justísima salida de tono tuvo lugar fuera del cine, cuando un intolerable fotógrafo de prensa insistió tercamente para que Ferreri se hiciese inmortalizar metido en el 'container' de la basura. Con sonreído desdén y sin perder su aire risueño, Ferreri lo mandó "affanculo".

Con su camaleónica capacidad de imitación, el romanísimo Carlo Verdone es uno de los cómicos más amados del público de la Urbe. Su cine ha engendrado el término "malincomico", una peculiarísima mezcla de comicidad y melancolía que retrata y satiriza los complejos y carencias de la clase media italiana. **Maledetto il giorno che ti ho incontrato** (1992) es un simpático duelo de amor y odio entre un periodista maniaco-depresivo (Verdone) que investiga la muerte de Jimmy Hendrix y una histérica (Margherita Buy) enamorada

por transferencia freudiana de su psiquiatra. Vale la pena señalar que Verdone fue alumno privado de dirección de Sergio Leone, quien, ante la moviola, le daba coscorriones tremendos. Viendo el nivel más que decente de los films de Verdone lamentamos que el cuñado de éste, Christian De Sica, no haya sido sometido a una pedagogía similar.

26 de marzo: **Uccellacci e ucellini** de Pier Paolo Pasolini (1966) establece el contrapunto entre la sabiduría ingenua y socarrona de Totò y la pedantería izquierdosa de un cuervo parlante, cuyas teorías terminarán asadas a la brasa. En medio de ellos Ninetto Davoli, presente en la sala junto a la musa de Pasolini Laura Betti y Francesco Leonetti, quien prestó su voz al cuervo. En estos días se prepara el lanzamiento de **Pasolini, un delitto italiano** de Marco Tullio Giordana, y Pino Pelosi



El último tango en París de Bernardo Bertolucci.

al cinema con l'Unità
PROIEZIONE E INCONTRO CON GLI AUTORI E I PROTAGONISTI - INGRESSO LIBERO

la domenica specialmente
8 gennaio - 9 aprile
CINEMA MIGNON
VIA VITERBO, 11



Domenica 9 aprile ore 10
proiezione del film
ZITTI E MOSCA
al termine della proiezione incontro con
Alessandro Benvenuti e Athina Cenci



Eccezionale anteprima per i lettori de **l'Unità**
Lunedì 6 marzo - ore 21.30
AL CINEMA **GREENWICH**



I biglietti si possono ritirare lunedì 6 dalle ore 9.30 fino ad esaurimento presso la sede de l'Unità in via dei Due Macchi, 23/13

Anteprima per i lettori de **l'Unità**
Martedì 7 marzo - ore 21.30
AL CINEMA **GREENWICH** Via Bocconi, 59



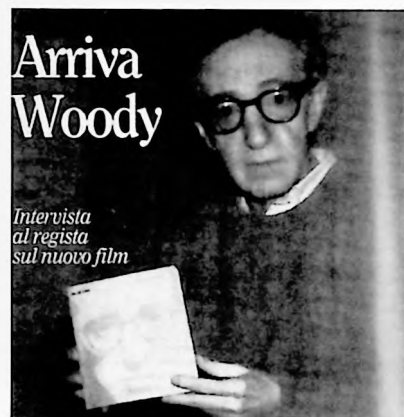
I biglietti si possono ritirare lunedì 6 dalle ore 9.30 fino ad esaurimento presso la sede de l'Unità in via dei Due Macchi 23/13

publicó una autobiografía justificatoria. ¿Fue Pier Paolo víctima de sus propios instintos, o era Pelosi el cebo de un complot? El hecho es el siguiente: en la "Italia de los Misterios", la desaparición física de Pasolini, casual o no, convenía a demasiada gente. Y nadie ha colmado aún el vacío de su silencio.

En los años 30, un empleado sin trabajo (fantástico Ennio Fantastichini) asesina a su ex-jefe, al colega que tomó su puesto y a la propia esposa, no sin antes violarla. Todos, hasta el mismo acusado, piden la pena de muerte, pero un terco juez (Gian Maria Volonté) comienza a dudar de la versión general adentrándose en lo que parecieran los sucios recovecos de un régimen socialmente corrompido. Al final, quien vendrá juzgado no es un criminal individual, sino el derecho de la colectividad a suprimir físicamente a un ser humano. Basado en una novela de Leonardo Sciascia inspirada en hechos reales, el film de Gianni Amelio **Porte aperte** (1990) sorprende por su dura sencillez y su extrema sutileza: la cuidada matización de las actuaciones (no olvidemos mencionar, en el rol de uno de los jurados, a un para entonces insospechablemente brillante Renato Carpentieri), el rehuir los esquemas del "film de juicio en juzgado" tradicional y el paso de la simple página roja a la introspección y al autocuestionamiento de los personajes. El diálogo con Amelio fue, como es costumbre con este autor, polémico. Y la mecha la encendimos nosotros evocando el tema de la "carinería". "Carino" ("queridito" sería la traducción literal) quiere decir en italiano bonito y agradable a la vez, y es un adjetivo de registro medio, sin nada que ver con situaciones extremas como el "bellissimo" o el "affascinante". Un solo sintagma lo traduciría con justeza: el españolísimo adjetivo "mono", para nada

usado en Latinoamérica. Valga la disquisición filológica para aclarar el contexto de un diálogo que cayó malísimo al público de un cine habituado a directores "monísimos". Tras evocar **Lamerica**, el film de Amelio repudiado por tantos y que consideramos el film clave de los 90 italianos, nuestra pregunta fue: ¿será que los directores italianos quieren ser "carini" por la fuerza, ganarse a su público halagándolo y evitándole cuestionamientos incómodos? La respuesta fue, en esencia: "Estoy de acuerdo, pero busquemos la causa. Italia se ha vuelto hedonista, y sus creadores no hacen sino reflejar ese hedonismo. La culpa no es sólo de la gente de cine: la culpa es de todos". Nuestra próxima pregunta fue: ¿hay algún director joven que le agrade? Respuesta lapidaria: "Martone, Soldini y Mazzacurati". O sea: autores con una estética seca y nada complaciente, desnuda de circunloquios y que busca meter el dedo en la llaga. Habráse visto el desencanto de los amantes del cine "cuchi", de salvatorianos, archibugistas y de la claqué del excelso Nanni uno de cuyos miembros, en crisis, preguntó al autor de estas líneas si conocía los films del gurú. "¿Moretti? Claro que lo conozco" "¿Y qué te parecen?" "Banales". La pobre se alejó con el desconcierto de un ánima pía que ha visto cometer un pecado mortal.

El ciclo se cerró el 9 de abril con **Zitti e mosca!** (1991) de Alessandro Benvenuti, quien por segunda vez merece nuestro aplauso en su doble faceta de actor/director. Este film coral se desarrolla en una pequeña ciudad toscana que celebra la Festa de L'Unità, esa suerte de navidad de las izquierdas, justo mientras el Partido Comunista Italiano está por transformarse en el renovado Partito Democratico della Sinistra y



Woody Allen con el libro editado por L'Unità.

en el más arcaicamente ortodoxo Rifondazione Comunista. Una amplia galería de personajes, desde la acuarela folklórica al 'mattatore' dramático (en este caso, una 'mattatrice': el monólogo de Athina Cenci confesando la eutanasia de su padre es digno de un Bergman), nos pinta un tiempo de confusión y desorientamiento, pero sin perder la esperanza en un mejor amanecer. Inevitablemente planteamos a Benvenuti nuestra curiosidad por el doble final posible de su último film, **Belle al Bar**: tras caer de nuevo en los brazos de cefalópodo de su posesiva mujer, el protagonista manda la "normalidad" al diablo y acepta su amor hacia el primo transexual. Con tono calmado y honesto, Benvenuti repuso: "el final definitivo nació durante el rodaje. Eva Robin's es un ser humano maravilloso, y su colaboración con la película fue esencial. Terminar el film de otra manera habría sido una falta de respeto". Y así, con una nota positiva, querríamos que continuase la

vida difícil del cine italiano: que sea un cine de puertas abiertas (de muchas 'porte aperte'), abiertas a la reflexión sobre lo que es y a la sorpresa de lo que puede venir.

La desinformación postnavideña nos hizo perdernos el primer film del ciclo, **La battaglia di Algeri** (1966) de Gillo Pontecorvo, pero, gracias a otra iniciativa de **L'Unità**, lo recuperamos: desde el 28 de enero, el periódico es vendido los sábados con un cassette de video dedicado a un film italiano reciente o clásico; precio total, 6000 liras. Si se piensa que el sólo periódico cuesta 1500 y que el costo de un video en el mercado oscila entre las 20 y las 33000 liras, hay que confesar que perderse la ocasión es imperdonable... El éxito de la iniciativa fue tal (320000 copias de **El último tango** vendidas en dos horas; 400000 de **Bianca**), que de las 16 entregas iniciales se decidió pasar a 26. He aquí

los diez primeros títulos de la colección, editada en colaboración con Ricordi y adecuadamente nominada "Capolavori Italiani": **Ultimo tango a Parigi** (1972) de Bernardo Bertolucci; **Il sorpasso** (1962) de Dino Risi; **Bianca** (1983) de Nanni Moretti; **Una giornata particolare** (1977) de Ettore Scola; **Non ci resta che piangere** (1984) de Massimo Troisi y Roberto Benigni; **Sacco e Vanzetti** (1971) de Giuliano Montaldo; **Totò a colori** (1952) de Steno; **Il ladro di bambini** (1992) de Gianni Amelio; **Per un pugno di dollari** (1964) de Sergio Leone y **Blow Up** (1966) de Michelangelo Antonioni, cuya presencia en el Mignon no tuvo lugar por un compromiso de última hora: debía retirar el Oscar.

Los trailers que el cine Mignon proyectó obsesivamente se referían a tres de los films cuya "anteprima" (esto es, preestreno gratuito para el público en general) patrocinó **L'Unità**. Eran **Clerks** de Kevin Smith, **L'estate di Bobby Charlton** de Massimo Guglielmi y **Asia y la gallina de los huevos de oro** de Andrei Konchalowski. A juzgar por lo que se nos mostró de esta "comedia al ciento por ciento rusa", no resta sino advertir que el cineasta de **Los amantes de María** y de **Tango & Cash** insiste en caer lo más bajo posible.

La última iniciativa que reseñaremos arrancó el 1º de febrero. Durante 25 miércoles, **L'Unità** será vendida con un libro de la famosa colección de cine **Il Castoro**, por el simbólico precio total de 2500 liras. Añadamos que no se trata de simples reestampas de los volúmenes: todas las monografías que se refieren a cineastas vivos han sido puestas al día hasta el último de sus films. Los autores escogidos reflejan el eclecticismo con que **L'Unità** quiere impulsar el cine de calidad: Woody Allen, Moretti, Billy Wilder, De Sica (el bueno,

el padre, como diría Neruda), Wenders, Chaplin, Visconti, Sergio Leone, Antonioni, Welles, Altman, Disney, Rossellini, Pasolini, Capra, Truffaut, Kurosawa, Spielberg, Buñuel, John Ford, Scorsese, los hermanos Marx (!), Eisenstein, Coppola y Kubrick.

El cine está en crisis, y el cine europeo aún más. Como bien insiste Wenders, la imagen misma de Europa corre el riesgo de perderse: el cine es memoria y espejo, constatación del presente y preservación del pasado. Es notable que **L'Unità**, órgano de un partido político, se haya lanzado a defender a capa y espada el cine, el buen cine, italiano o no. Y quien esto escribe desea no sólo informar acerca de un cúmulo de iniciativas: desearía que otras latitudes emulasen estos actos concretos de amor al cine y pusiesen en práctica otros. El cine es amor, dijo Marcel L'Herbier hace setenta años. Y obras son amores, y no buenas razones.



*Michael New realizó la versión
cinematográfica
de la leyenda popular en los
llanos de Barinas y Apure.*

Florentino y



CARMEN LUISA CISNEROS

EL DIABLO



Michael New nace en Trinidad y realiza los primeros trabajos cinematográficos en Francia e Inglaterra. Llegó a Venezuela en 1971 y se incorporó al Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes donde ha desarrollado su producción fílmica. Entre éstas podemos destacar: **La Rosa de los vientos** (1972), **Chile 11 de septiembre** (1974), **35 mm.** (1978), **Cubagua** (1986), que es su primer largometraje y además se destacó por haber obtenido el primer premio como la mejor película en el Festival Cinematográfico de Manheim, Alemania, en el año 1987. En estos momentos culmina el rodaje de su última producción **Florentino y el Diablo**.



Florentino y el Diablo de Michael New.

C.L.C.: ¿Quién hizo la adaptación y el guión de **Florentino y el Diablo**?

MICHAEL NEW: No es una adaptación, es una versión libre de una leyenda popular de los llanos venezolanos y colombianos. Lo hicimos Edilio Peña y yo. Yo hice el argumento, armé la histo-

ria y se la mostré a Edilio y comenzamos a trabajar los dos, de allí nace el guión. Es una versión cinematográfica de la leyenda popular, así como existe una versión en novela (Rómulo Gallegos), la Cantata Criolla de Esteves y el poema "Florentino y el Diablo" de Alber-

to Arvelo Torrealba. Nosotros hemos usado versos de este poema para el contrapunteo entre Florentino y el Diablo al final de nuestra historia.



Juanita New y Pastor González en *Florentino y el Diablo*.

- ¿Qué etapa atraviesa actualmente el film?

- Estoy haciendo la edición y ya está casi todo armado. Nos faltan algunas cosas para terminar el montaje: grabar un contrapunteo de Florentino y otro cantante, que ya está filmado pero necesi-

tamos la música para editar. Faltan tres primeros planos de un actor que no pudo asistir a la segunda filmación, pero es cuestión de unas pocas horas ya que afortunadamente son sólo primeros planos y pueden ser filmados en cualquier parte.

- ¿Quiénes son los actores?

- Florentino es un joven actor de Barquisimeto, Pastor González. Don Fernando, el hacendado poseído por el diablo o el diablo disfrazado de hacendado lo interpreta José Mantilla, un actor merideño. El personaje del Diablo es



Llaneros de Barinas.

interpretado por José Torres. Otros personajes principales son la hija del hacendado, que es Juanita New, mi hija; un profeta de esos que atravesaban el llano a principios de siglo llamando a la gente a abandonar los hatos para llevarlos a la tierra prometida, ese papel lo

hace Fermín Reyna; el jefe de los matones del hacendado lo interpreta Dimas González y un viejo peón de la hacienda que se hace amigo de Florentino y lo ayuda, lo interpreta Benjamín Vivas.

La selección de los actores fue a través de un casting. Vimos algunos videos de trabajos anteriores, realizamos entre-

vistas a los actores, y en algunos casos hicimos lecturas de textos, para por fin llegar a una decisión final, que también en parte se basa en una especie de intuición del director. Uno piensa que determinado actor encaja con las características del personaje que se quiere lograr.

- ¿Cómo se realizó el proceso de financiamiento?

- Eso fue Fernando Gavidia, quien consiguió el financiamiento con el Congreso Nacional, la mayor parte del financiamiento, posteriormente con la Gobernación de Barinas, la Alcaldía de Barinas, y con la Gobernación de Cojedes. La Dirección de Cultura de la ULA también nos ayudó en momentos críticos; el Departamento de Cine aportó una parte de los equipos y los técnicos principales. Rent-a-Equipos S.A. hizo aportes en equipos, sobre todo e iluminación.

- ¿Quiénes son los productores?

- El productor principal es la Universidad de Los Andes, Rent-a-Equipos es un coproductor, y yo considero que Francisco Jiménez, el dueño de la finca donde filmamos la mayor parte de la película, es también un coproductor. El puso la finca, los caballos, el ganado, entre

Hay personajes menores, pero que son importantes ya que dan el cuerpo humano de la película. La mayoría de ellos son de la zona de la filmación: Santa Inés de Barinas, San Silvestre, Torunos y de la finca donde estábamos filmando.

muchísimas otras cosas. Para la etapa final vamos a necesitar más financiamiento para laboratorio, música y mezcla; buscaremos otro coproductor, hay un candidato pero daremos el nombre





Florentino y el Diablo de Michael New.



cuando exista una confirmación de su parte.

- *¿Por qué Florentino y el Diablo?*

- La idea original es de Fernando Gavidia, él conversó la idea conmigo y me pidió que dirigiera la película, y él se encargaba de la producción y de conseguir financiamiento. Yo me entusiasmé y me puse a hacer el guión con Edilio. Fernando consigue el financiamiento y filmamos.

- *La película está filmada en super 16 mm., ¿por qué?*

- Es el formato que más se está usando a nivel internacional para televisión, y en el momento de ser llevado al formato de 35 mm hay mejor calidad en la imagen que si se hubiera filmado en 16 mm.

- *En Florentino y el Diablo se filmó una parte del rodaje en 1994 y la otra en 1995, ahora que estás montando, ¿se logró mantener la continuidad?*

- Sí, a pesar de la dificultad, se logró mantener. Por supuesto, es muy difícil dejar la filmación y retomarla un año

después por problemas de continuidad, problemas de reunir a toda la gente otra vez, que todo el mundo esté igual, que no engordó o adelgazó, que existan todavía los mismos caballos, que el lugar esté igual; y hace que todo resulte más costoso también, hay que volver a armar toda la infraestructura, pero no tuvimos otra opción porque llegaron las lluvias y no pudimos seguir filmando.

- *¿En qué lugares de Venezuela se realizó el rodaje del film?*

- La mayor parte en Barinas en la finca del señor Francisco Jiménez que queda cerca de Santa Inés a una hora de Barinas y, en general, en toda esa zona: San Silvestre, Santa Inés, en el río Pagüey, otras fincas cercanas; pero la mayor parte fue en la finca de Francisco Jiménez. También rodamos un par de semanas en Apure, cerca de Mantecal, en el Cedral y en dos o tres hatos más de Apure.

- *¿Quiénes participan en calidad de extras?*

- Casi toda la gente de la finca donde estábamos, casi todos los extras son de la zona de Santa Inés, Torunos, San Silvestre y de las fincas cercanas. Tanto los jinetes del Diablo, los malvados, como los seguidores del profeta y los peones del hato de Don Fernando son pobladores de la región.

- *¿Qué duración tendrá la película?*

- Va a tener unas dos horas, tal vez un poco menos.

- *¿Qué es Florentino y el Diablo? Me refiero a la película Florentino y el Diablo.*

- La película es un cuento de hadas, una aventura, una historia de amor, una lucha entre el bien y el mal. Es una película para jóvenes como nosotros. Yo quise hacer una película como las que veía cuando era muchacho. En Puerto España, los sábados en la mañana, los cines pasaban películas para jóvenes. Eran siempre aventuras, vaqueras, piratas, aventuras en la selva o en el mar. Películas de mucha acción pero poca sangre. Toda una fantasía. Entonces



Pastor González y José Torres interpretan a Florentino y El Diablo

quise tratar la película de esta forma, la puesta en escena, la puesta en cámara, la ambientación, todo.

- Háblanos de la ambientación. ¿La historia está ubicada en una época precisa?

- No, la historia nuestra ocurre en un tiempo ficticio. En el "antes en el llano" de la memoria colectiva. No hay una fecha precisa y nos dimos mucha libertad con la ambientación. Podría ser un sueño, o podría ser la forma en que un joven llanero de hoy día imaginara el tiempo de sus antepasados.

- En cuanto a la filmación, ¿cuáles fueron los problemas y cuáles los aciertos?

- Problemas, creo que uno solo. La Universidad de Los Andes. La lentitud de su burocracia y lo engorroso de sus nor-



mas administrativas, y esto se tradujo en otros problemas. Por eso no pudimos iniciar la filmación a tiempo. Por eso nos llegaron las lluvias, por eso tuvimos que interrumpir la filmación durante un año, etcétera, etcétera. Además estábamos trabajando con

muy poco dinero y viviendo un tiempo de mucha inflación. Cuando hicimos el presupuesto el bolívar estaba a 60 por dólar, cuando terminamos la filmación estaba a 170 bolívares por dólar. Esto obviamente nos creó problemas.

- ¿Y los aciertos?

- Creo que el acierto mayor fue haber filmado donde filmamos. En la finca de Francisco Jiménez cerca de Santa Inés. "El Mudo" puso todo a nuestra disposición: su casa, su familia, su ganado, sus caballos, todo. Y la gente de la



"La película es un cuento de Hadas, una aventura, una historia de amor..."



zona, de las otras fincas y del pueblo de Santa Inés, colaboraron. Algunos como figurantes o extras, otros prestando caballos o consiguiendo cosas. Fue realmente extraordinario. Además se creó una relación de amistad y de convivencia entre nosotros, los de la película y la gente de allí, de la zona, que pienso yo que va mucho más allá que cualquier película. Creo que de una forma u otra esto se manifiesta en el trabajo y que le da mucha autenticidad y fuerza a la película. Creo que esto fue el gran acierto.

- ¿Cómo hicieron con la música?

¿Hay música llanera, arpa, bandola?

¿Quiénes son los músicos?

- La música en sincro, en pantalla, es música llanera. Florentino es un coplero llanero y se enfrenta al Diablo a punta de versos. Para el contrapunteo entre Florentino y el Diablo usamos versos de Alberto Arvelo Torrealba, que son los versos más conocidos y los más "auténticos". José Gavidia, el hermano de



Fernando, hizo un arreglo para arpa y bandola de manera que la bandola, Anselmo López, apoya al Diablo y el arpa, Eudis Alvarez, apoya a Florentino. Las voces son de Carlos Alvarado (Florentino) y José Gregorio Sánchez (el Diablo). Hay otra música en sincro, un contrapunteo entre Florentino y Tito Ramón, una canción de amor de Florentino, un solo de arpa, etc., y todo esto lo grabamos antes de filmar y luego filmamos en *playback* con los actores y con los músicos. Ahora, en cuanto a la música incidental, esta está todavía por hacer ya que estamos en la búsqueda de un compositor.

- ¿Cómo se portaron los actores y los técnicos? Tengo entendido que las condiciones de estadía fueron un poco difíciles.

- Bueno, sí, algo difíciles. Estábamos en el monte. Hubo que armar una infraestructura con unas carpas que nos prestó el ejército, un caney grande, instalar unos baños al aire libre y un "res-



taurant" para la comida. Todo el mundo dormía en hamacas o en literas. A veces llovía y las carpas pasaban agua. Una noche la carpa grande se cayó en un aguacero. Allí si se mojó todo el mundo. Pero teníamos un buen grupo de gente. Buen humor, pocos conflictos, más bien mucha risa, mucha música y trabajo fuerte.

- ¿Estás satisfecho con el resultado?

- Sí, muy satisfecho. Me parece que los objetivos propuestos desde la concepción general del proyecto hasta su realización se han logrado. Creo que es una película que el espectador disfrutará mucho y además tendrá un reencuentro con lo que ha sido un elemento fundamental para la cultura venezolana: el llano.



Los extras son los mismos pobladores de los llanos de Barinas y Apure.

- ¿Hay alguna fecha probable de estreno para **Florentino y el Diablo**?

- Bueno, todo depende de cuándo conseguimos financiamiento para la terminación, aunque esperamos que no debe pasar de este año.



Florentino y el Diablo (Venezuela, 1995?). *Director:* Michael New. *Guión:* Edilio Peña y Michael New. *Director de Fotografía:* Cezary Jaworski. *Cámara:* Mauricio Siso. *Sonido:* Francisco Ramos. *Montaje:* Freddy Siso y Michael New. *Escenografía:* Jony Parra. *Maquillaje:* Coromoto Durán. *Script:* Morela Alvarado. *Asistente de dirección:* David Rodríguez. *Vestuario:* María Eugenia Martínez. *Intérpretes:* Pastor González, José Mantilla, José Torres, Juanita New, Fermín Reyna, Dimas González, Benjamín Vivas. *Producción:* Fernando Gavidia, Glenda Mendoza y Francisco Javier Quiñones. *Formato:* Super 16 mm. Color.

CUERPO Y AMOR EN EL CINE MEXICANO DE LA EDAD DE ORO

LOS BESOS SUBVERSIVOS DE
LA DIOSA ARRODILLADA

(PARTE II)

JULIA TUÑÓN



Fortunato Bonanova y María Félix en *La diosa arrodillada* (Roberto Gabaldón, 1947)

Los besos en las películas mexicanas son pocos y falsos. Miguel Zacarías recuerda que durante la filmación de **El baúl macabro** (1938) con Esther Fernández, "ella se resistía a que la besaran y tuve que simbolizar el beso: estaban tocando el piano, la cámara bajaba a los pies de ella y el novio, que era René Cardona, dejaba de tocar y se veían los pies de Esther de puntas; esa impresión del beso hacía que las muchachas del público suspiraran."⁽⁴⁷⁾

Estas sugerencias resultaban por demás estimulantes, pues la imaginación, ávida, daba a la imagen el sentido de lo que quería ver: la censura resultó ser un buen afrodisíaco.⁽⁴⁸⁾

En el cine mexicano no hay muchos besos. En **Pepe el Toro** (Ismael Rodríguez, 1952) observamos una situación típica. Chachita y "el ata" (por atarantado) (Freddy Fernández) son novios desde niños (en el antecedente de este film, **Ustedes los ricos**, 1948). En esta cinta ya han crecido y son jóvenes enamorados, atravesados constantemente por una carga erótica, no por reprimida menos evidente. "el ata" le pide a Chachita "la prueba más grande de su cariño: un beso". Ella se niega con afecto, porque -dice- "quiero ir a mi matrimonio limpia y pura (...) mi primer beso ha de ser ante el altar". Tiempo después, bajo circunstancias especiales, el la besa en la boca. Es un beso ruidoso y "de trompita"; más parece una travesura de niños que una caricia erótica entre adultos, pero ambos lo consideran determinante. Cuando Pepe (Pedro Infante), el tutor de Chachita, sabe que ella le dio "la mayor prueba de amor" lo entiende como una relación sexual completa -como evidentemente entendía esa frase el público espectador- y los obliga, con el beneplácito de los afectados, a

casarse. Los volvemos a ver cuando ella espera un hijo. Entonces se besan de la siguiente manera: ella a él en la frente, con cariño y él a ella en la mano, con devoción. Cierta que Chachita y "el ata" no son la pareja protagonista de la serie, Pepe y Celia (Blanca Estela Pavón) se besaban de otra manera, pero el hecho resulta contundente.

En **Una familia de tantas** (Galindo, 1948) Roberto (David Silva) y Maru (Martha Roth) forman una pareja que quiere cambiar los modelos impuestos por la tradición, representada por el autoritario padre de la muchacha (Fernando Soler). A lo largo del filme no se dan un solo beso. En cambio, Estela (Isabel del Puerto), la hermana de Maru, llevaba un noviazgo vigilado por la estricta costumbre familiar, que les impedía desde conversar hasta mirarse, pero se besaban a escondidas, ardientemente, en la oscura entrada a su casa. Cuando el padre los encuentra "besuqueándose" propina a la hija una paliza tal que ella huye de su casa, rumbo a la obligada (para el cine mexicano de esos años) perdición. Roberto y Maru modifican el código amoroso impuesto al vincularse con la conversación y los proyectos de futuro, pero no osan vincularse con el cuerpo, con los besos.

Sin embargo, poco a poco, el beso aparece con más frecuencia en las cintas nacionales y, sobre todo, un poquito más real. En varias películas se convierte en el indicador del verdadero amor. En **Dicen que soy mujeriego** (Roberto Rodríguez, 1948), Flor (Silvia Derbez) le confiesa a la abuela de su amado (Sara García y Pedro Infante, respectivamente) que cuando él la besó le pareció oír cantar muchos pajaritos y la señora da enseguida su diagnóstico: "¡Estás perdida! lo mismo me pasaba a mí con el abuelo de ese muchacho". En **Me ha besado**

un hombre (Julián Soler, 1944) Luisa (María Elena Márquez) se viste de hombre y se hace llamar Luis para poder trabajar en una presa: ha llegado refugiada de la guerra española y no consigue empleo, por ser mujer. Entre el ingeniero Alvaro (Abel Salazar) y ella surge una atracción plagada, naturalmente, de malosentendidos. Alvaro percibe algo particular: "es bonito, raro, resbalosito". Lo cree homosexual pero un día, andando en copas, la besa y empieza a dudar de sus propias inclinaciones. Razón y emoción caminaban, en Alvaro, por rutas diferentes (en lo cual no era para nada original, sino parte de una situación común en nuestra cultura, que divide al mundo en secciones). El beso va adquiriendo el título de desenmascarador de los propios sentimientos, aunque sigue siendo escaso y pudoroso.

Hortensia Hort es contundente al respecto, aunque la nota que nos ocupa es de 1943:

Sólo pocos actores y actrices, por las cualidades intrínsecas de su personalidad íntima y artística, dan el beso en forma estética, el calor vital, la vibración nerviosa capaz de convertirlo en una pequeña obra de arte (...) Nuestro cine está ahito de característicos y empalagado de ingenuas, necesitada de elementos 'adultos' que equivale a decir que sólo entonces será arte. Y en ese arte sincero florecerá el beso en toda la cálida madurez que tiene como expresión amorosa de nuestra raza.⁽⁴⁹⁾

De besos y bocas en el contexto mexicano.

Así, poco a poco, abriéndose camino con dificultad, el beso fílmico se va haciendo más presente. A su paso aumentan las referencias en los anuncios de diferentes productos:

¿Le molesta a su esposa que usted la bese? ¿Qué os presenta vuestra media na-

muchacha aceptaba ir con uno al cine. En la primera ida al cine también se daba una cuenta de cuales eran las pretensiones de la muchacha y que terreno andaba uno pisando. Si se presentaba a la cita con mamá y hermanas, la cosa estaba perdida, si llegaba sola, magnífico, y regular si llegaba acompañada de una prima diontona (...). Pero yendo al cine no sólo era la mujer la que se ponía en evidencia, sino también la esplendidez, la codería, la pobreza a la mundaneidad del invitante. De acuerdo con este lenguaje, si iba uno más de veinte veces con una muchacha al cine, estaba uno obligado en conciencia a casarse con ella. De lo contrario, ella quedaba con una reputación negra 'andubo con fulano' y uno pasaba a la historia de las familias del rumbo con fama de 'inconstante' y 'badulaque'.⁽⁵⁴⁾

ranja, para el beso conyugal, cuando llegais a casa al filo de las cinco y media? ¿La oreja con cierta repugnancia o los labios? Pudiera ser... un aliento dental repelente. ¡Cuidado!⁽⁵⁰⁾

Los anuncios de pintura de labios destacan una boca que despierta el deseo masculino. Se trata de tener -dicen- labios tiernos y dulces, con un "sensual atractivo que invita al romance", sin expresión grasosa. Una boca bien pintada se convierte en el principal promotor del noviazgo. El muchacho seducido por el lápiz Tangee declara a la maquillada "no veo la hora de conducirte al altar".⁽⁵¹⁾

También se incrementan los anuncios que atañen al cuerpo. Este debe ejercitarse, no debe ser delgado, ni tener grasa. La figura debe cuidarse con buenos hábitos de alimentación, higiene y tranquilidad. Así "usted descubrirá que el tomar con calma la vida la hace más agradable, y que las curvas tienen mejor aspecto que los nervios."⁽⁵²⁾ Además de los perfumes se anuncian las soluciones para la higiene íntima femenina y los desodorantes, necesarios para ser "adorable para el amor".⁽⁵³⁾ Pareciera que el cuerpo se atiende más como un vehículo que propicia la llegada de Eros, es más, como un medio que en la mayoría de los seres humanos permite el disfrute de Eros.

Al parejo que en el cine, el beso se ejercía por las parejas de enamorados más abiertamente, y nada menos que en las últimas filas de las salas de exhibición, a pesar de los policías que vigilaban la moralidad durante las dos horas de obscuridad.

Jorge Ibarquengoitia recuerda la forma en que el cine era un espacio clave para las relaciones hombre-mujer:

En mi juventud, ir al cine tenía connotaciones sociales, sexuales, económicas y hasta estéticas que han desaparecido. La culminación de un galanteo llegaba cuando la

La sala de cine, donde coincidían las miradas y los coqueteos con los sueños desbordados por el efecto de la imagen, sí era evidentemente, un espacio para la imaginación erótica.

En un librito de bolsillo de Alicia del Rosal titulado **De taquígrafa a gran señora**, la autora crítica a las muchachas, muchas de ellas secretarías, que van al cine engañando a su madre y ahí "las parejas se la pasan haciéndose cucamonas, se besan y se abrazan, según la vista que está pasando, y para no ser menos que los actores de la cinta, las imitan y resultan sus besos de 'permanencia voluntaria' ¿no les parece que muchas vistas (americanas de preferencia) por este hecho son un tanto inmorales? ¿qué no les bastaría a esos señores con marcar la intención sin dar una nota tan efectiva? El público fácil comprende el sentido de lo que está sucediendo o va a suceder... Hemos visto algunas [películas] nacionales que ya imitan a las americanas".⁽⁵⁵⁾ La señora del Rosal concluye que las madres deberían vigilar a sus hijas con más cuidado. Más benevolente es Jaime Sabines, cuando hace una poesía titulada precisamente "Los he visto en el cine".⁽⁵⁶⁾

En diversos medios se le echa la culpa al cine norteamericano de las nuevas costumbres. En **El cine gráfico** se dice que éste corrompe las costumbres mexicanas.

Nosotros no damos esas ventosas que simulan besos y que lamentablemente, con ese censurable espíritu de imitar todo lo malo, hemos principiado a imitar en esa costumbre contraria en absoluto a las nuestras [...] aún cuando hay algunos que por seguir el ejemplo de la cinta norteamericana ya besan como ventosas, la mayoría continúa poniendo en esta caricia toda la delicadeza y respeto que nuestras mujeres merecen.⁽⁵⁷⁾

El cine parece haber sido un texto valorado para aprender los nuevos usos amorosos. No era el único: también había libros de manual como el titulado **Art Kissing (El beso en la voluptuosidad)**, del año 1950. Se trata de una edición española con diez y seis grabados y un costo de cinco pesos que pertenece a una colección de temas atrevidos.⁽⁵⁸⁾ Sin embargo era evidente que la sala de cine era el espacio perfecto por cuanto cruce entre lo deseado y lo debido, un espacio subversivo que propiciaba desórdenes en los usos amorosos, usos que, esta vez, amenazaban conceptos más profundos.

La diosa arrodillada.

En este contexto se suscita una polémica significativa. El 13 de agosto de 1947 se estrena **La diosa arrodillada** dirigida por Roberto Gavaldón y protagonizada por Arturo de Córdova y María Félix. La cinta estaba rodeada por el rumor desde antes de su exhibición, pues la candidata del director para el papel principal era su novia Charito Granados, que pasó a un rol secundario para dar sitio a la estrella refulgente en esos años. José Revueltas fue acusado de modificar substancialmente el cuento de Ladislao Fodor, en que está basado el film, para que la trama se acomodara a la personalidad de **La Doña**. El escritor se defendió en una carta publicada en la revista **Cartel**.⁽⁵⁹⁾

La filmación costó aproximadamente un millón de pesos y se exhibió simultáneamente en tres cines: Savoy, Chapultepec y Palacio, lo que abría una nueva etapa en las formas de los estrenos y daba publicidad a un film con ambiciones de éxito comercial.⁽⁶⁰⁾

La propaganda decía: "Las más bellas y sugestivas escenas de amor (...) nunca antes el cine nacional se había

atrevido a filmar tan deliciosas escenas de amor. Escenas repetimos, realmente conmovedoras por su gran verdad humana".⁽⁶¹⁾ O "¡Ardientes y sensuales como jamás los vio usted! Así aparecen María Félix y Arturo de Córdova en esta lujosa super producción. ¡Juntos por primera vez y amándose en medio de un torbellino de sensualidad!"⁽⁶²⁾

Desde antes del estreno, los chismes daban cuenta del asunto. Se habló de que "María y Arturo tienen varias escenas que superan con mucho la gran escena del teléfono entre Cary Grant e Ingrid Bergman en **Tuyo es mi corazón**".⁽⁶³⁾ Y la propaganda supo aprovecharlas en los avances sobre el film:

El trailer que se está proyectando es sumamente atrevido, pues presenta unas escenas tan pegajosas que el espectador ya hasta se pone nervioso en sus asientos.⁽⁶⁴⁾

La película muestra un tema pretendidamente intenso desde los créditos: al fondo sombra de la estatua de una mujer arrodillada y la solemne música de Rodolfo Halffter ambientando el drama, que se va a ver se da la sucesión de datos. La trama plantea un amor tormentoso entre un hombre casado y una mujer fuerte, bella e independiente.

La primera escena de la película nos muestra a la hermosa mujer esperando el avión en el que llega su amante a Guadalajara: viste un traje blanco y negro. Está expectante. Vemos el encuentro. Se besan. No ha pasado ni un minuto de iniciado el filme. Ella pregunta cuánto tiempo se verán esta vez. El insinúa con voz grave: "el tiempo será nuestro por completo alguna vez". La segunda secuencia es también una escena amorosa: inicia con un primer plano de un florero que se amplía para que veamos a la mujer recostada, lo que ciertamente le otorga un tono desvalido. El hombre la observa sentado a su lado. Hay música y humo de cigarrillos. Dicen que verse poco es lo que prueba la fuerza de su amor, eso y "jamás interrogar al fantasma del pasado". Ella pide: "¡Bésame otra vez, Antonio!" El cumple su deseo. Han pasado tres minutos desde el inicio de la película.

Tercera secuencia: otra vez el aeropuerto, ahora para la despedida: otro beso. No llevamos ni cinco minutos viendo **La diosa arrodillada**. Cuando Antonio sube al avión aparece un hombre que se burla de la Mujer: "¿No me

dirás qué te has enamorado? -El es diferente" asegura ella. Se ha planteado ya parte fundamental de la trama: un amor prohibido y apasionado que habrá de enfrentar tormentas. ¿Será uno de esos el beso que suscitará el escándalo? No parecen demasiado sorprendentes. De no conocer la publicidad previa ni siquiera nos llamarían la atención.

La cinta no nos informa cómo ni cuándo se conocieron los amantes. Se trata, acaso, de una relación sin orígenes y por lo tanto eterna. A partir de la tercera secuencia la trama cambia de tono: comienzan los avatares del sufrimiento. En la cuarta secuencia vemos a María Félix, por primera vez vestida de negro (antes lo hacía de blanco o blanco y negro), que revisa por última vez una carta con la que ha de terminar su relación con Antonio. El criado la recoge y por primera vez nombra a la mujer: se llama Raquel. A partir de ahora ella adquiere una identidad propia.

La trama nos lleva a México en donde Antonio atiende la empresa que parece dirigir. Lo miramos conmovido, viendo en el calendario que ya es la fecha en que debería volver a Guadalajara: se debate entre su deseo hacia Raquel y sus obligaciones matrimoniales. Toma una decisión al regalar a un empleado el boleto de avión y se encamina a una gran casa en donde lo recibe su rubia y bonita esposa: Elena (Charito Granados). Ella está muy feliz porque él ya no viajará más. A ella no la besa, sólo se abrazan y hacen planes, entre otros los de decorar la casa y poner una estatua en la nueva fuente, para lo cual Antonio debe visitar el taller del escultor Demetrio, amigo de la pareja.

Ya en este lugar Antonio mira las estatuas y de pronto queda pasmado, viendo una que es claramente su deseo en mármol: una mujer desnuda, hincada

cuyo cuerpo le recuerda indefectiblemente el de la mujer prohibida: Raquel. Efectivamente, ella resulta ser la modelo. Con su vozarrón característico y antes de ser vista ni por Antonio ni por el espectador, Raquel decreta que "Así le gusta ver a todos los hombres a las mujeres: de rodillas". El reencuentro será difícil, porque la mujer le exige una definición y él no se atreve a dejar a su esposa. En esta ocasión Raquel no lo deja besarla.

El resto de la historia que vemos será una larga y compleja serie de malentendidos, sufrimientos y tribulaciones. Raquel ha definido las reglas de un amor total: "si nos amamos no habrá antes ni después: será como al principio del mundo". Los desencuentros se suceden.

Para el aniversario de la boda de Elena y Antonio hay una gran fiesta, a la que se presenta Raquel con Demetrio. Sabemos que Elena está enferma y tuvo un desmayo, por lo que el médico ha desaconsejado su presencia en la celebración, pese a lo cual ejerce sus funciones de anfitriona y se mantiene elegante, no obstante la turbación que le produce quien, adivina, es su rival. Vemos a Antonio preparar un veneno (él es químico industrial) y depositarlo en una copa: todo parece indicar que quiere terminar con su vida marital. La secuencia que sigue inicia con dos notas de periódico: la primera anuncia la muerte de Elena y la segunda el viaje como cantante de Raquel a Panamá. Vemos a la mujer de blanco cantando en una pasarela mientras es observada por un Antonio borrachín y torpe.⁽⁶⁵⁾ La pareja aparece sumida en la decepción hasta que Raquel sabe de la muerte de Elena, deduce que él la envenenó y promueve una primera reconciliación, con un beso apasionado. Regresan a México en donde Antonio confiesa que, en realidad, quiso matar a Raquel cuando Elena tomó su vaso por error, así que le atormenta ser culpable de su muerte. Vuelven a aparecer una larga serie de equívocos: Raquel obliga, con chantaje, a Antonio a casarse con ella y poco después se reconcilian nuevamente con un intenso beso que seguramente es el del debate, deduce el espectador actual.

Efraín Huerta escribe acerca del célebre beso del escándalo:

Durante los últimos quince días, un beso demasiado amoroso perturbó el prodigioso

y suavísimo clima del ambiente cinematográfico.

Un beso provocó el escándalo mayor en estos tiempos. En "La Diosa" hay secuencias de tal emoción que a su lado las escenas de amor de John Gilbert y la Garbo, o la Garbo y Ramón Novarro, son meros cuentos de hadas. El temible Arturo de Córdova y la terrible María de Toditos los Angeles lograron el más perfecto realismo y obligaron a las damas del Comité Pro Moralización del Vestido de la Mujer a intervenir decididamente.

Del beso aquel el público se dio cuenta desde un principio, cuando apenas estaban pasando el "trailer". Un beso de rugido, de llamar al Ol, un beso en la orejita que un terremoto sobre Friso o un incendio en Chicago; un beso de derrapada en curva a 120 por hora; un beso como para cambiar regímenes; un beso que es un millón de HP... Bueno es decir que el argumento requirió estas escenas, y bueno es agregar que la censura de Gobernación aprobó el libreto inicial y la totalidad de la película.

Pero las damas mojigatas se asustaron, y aunque son ellas las primeras en hacer cola en las taquillas, pidieron que se prohibiera la exhibición de la cinta si no se quitaban esas escenas. Cortar esas dos secuencias ardientes equivalía a romper el ritmo de todo el film, aparte de los bríncos naturales durante la proyección.

En el Palacio un señor del anfiteatro prefirió ladrar en vez de rugir y en el Chapultepec, tan decentito, se armó también una chunga bastante seria; el Savoy estuvo registrando llenos pavorosos. Sin embargo de la aceptación del público, la crítica se le echó encima al aparatoso film gavaldoniano.⁽⁶⁶⁾

No únicamente las damas se asustaron: Ramón Pérez Díaz en su sección "Desde mi ventana" dice que "Esas escenas amorosas entre las dos figuras centrales [...] son de un mal gusto atroz. A fuerza de extremar la nota sensual se ha caído en la pornografía más al rojo vivo que hemos visto en cintas llamadas de arte. No se explica como los autores del guión, por un lado, el director como realizador, por otro, y sobre todo la firma productora, responsable princi-

pal, no han llegado a sentir un poco de rubor al presenciar en la pantalla un extremismo amoroso que es, sin duda, una ofensa a nuestra sociedad."⁽⁶⁷⁾ El productor -sigue- lo que quería era vender, y el asunto producía pesos y centavos. Así, se copia la manera de besar norteamericana pero "la manera de sentir de los 'primos' y la nuestra es radicalmente diversa [los públicos latinoamericanos] se sintieron conquistados por nuestras producciones en virtud de haberse visto retratados fielmente en ellas [...] el beso, entonces, resulta que además de inmoral es francamente fuera de tono."⁽⁶⁸⁾

Para imaginar tan mentado beso podemos transcribir lo que se dice que dice el Ché Reyes:

En "La diosa arrodillada" hay tres modelos de besos que imponen Arturo y María: el de tornillo; el de "whip" y el de "crueldad mental" (para que sufran los espectadores).⁽⁶⁹⁾

Como propaganda de la película se colocó la estatua que da nombre al film en el vestíbulo del cine Chapultepec. Esta fue arrancada de su base y robada⁽⁷⁰⁾ para aparecer, el día 17, mutilada en la cuneta de la carretera de Toluca.⁽⁷¹⁾

La película marchó con éxito por parte del público, pues duró nueve semanas en salas de exhibición de primer circuito, cuando la media era de dos o tres.⁽⁷²⁾ Incluso **Los tres García**, que se estrena simultáneamente y tiene como actores a los idolatrados Pedro Infante y Sara García duró menos: cuatro semanas⁽⁷³⁾ **La Diosa** "tuvo mucha propaganda, desorbitada propaganda, pero ciertamente también bandadas de cuervos para destruir la película. Aquello fue demasiado".⁽⁷⁴⁾ La crítica la trató mal: criticaban lo rebuscado de la trama, el vestuario y la mala dicción de la Félix. Panamerican Films decidió abrir un con-

curso para contestar la siguiente pregunta: "¿por qué le gustó **La Diosa arrodillada**? ¿por qué no le gustó?".⁽⁷⁵⁾ Las dos mejores respuestas recibirían un premio de mil pesos. Panamerican Films declara que recurre a ese mecanismo en vista de que los críticos no se ponen de acuerdo en su opinión y por su deseo de orientar al público.⁽⁷⁶⁾

Parece claro que el amor entre Antonio y Raquel no era un modelo considerado adecuado para la gente "decente". Se trataba, más bien, del retrato de una relación prohibida y antisocial. Sin embargo, es evidente que el problema fundamental no lo significó la trama, por lo demás poco original, si no la escena suelta del beso, que rebasó las convenciones aceptadas. El beso del escándalo se convirtió en el punto medular de la importancia de esa cinta.

La Diosa expresaba problemas de la industria en varios niveles: el beso en cuestión destapa el descontento con la censura, la influencia de la Liga de la Decencia y la pertinencia del costo de los boletos. Todos ellos temas álgidos. En esos días Fernando González, Jefe de Espectáculos del Distrito Federal, condicionó su aprobación de que el boleto costara cinco pesos a que se cortara la escena en que María y Arturo "se daban un tronado, prolongado beso."⁽⁷⁷⁾ En cambio, comentaba el cronista, no prohibía los excesos del lenguaje en las carpas y teatros de revista.

Se trata de meses en que todos criticaban a la censura. Unos, como Efraín Huerta, por mojigata, considerando además excesivo el paso por dos filtros ya que entorpecía la creatividad. Otros, por el contrario, porque limitaba los temas de la religión y se dejaban pasar elementos demasiado atrevidos. En julio de ese año se debatía sobre el corte que un noticiario sufrió por referirse a San Feli-

de Troya sin traiciones que es María de los Angeles Félix".⁽⁸³⁾ Evidentemente el matrimonio entre "el mango y el hueso" provocaba comentarios. Tin Larín declaraba: "¿es un delito componer canciones y casarse con una mujer bonita?"⁽⁸⁴⁾ Mientras tanto cada noche llenaba el teatro Lírico, en donde actuaba por esos días.

Todo eso daba al film una aureola de modernidad que olía peligrosamente a sexo. Y el público parecía aceptarlo con gusto.

Aún suponiendo que las parejas mexicanas se besaran a satisfacción en sus costumbres privadas, yo he querido aquí destacar la importancia de que ese gesto pasara al ámbito de lo público, dato que inicia el cine, porque creo que hacerlo era un primer paso para influir en el modelo impuesto y eso significaba empezar a abrir la idea de que el amor y el cuerpo marchan bien juntos, se enriquecen mutuamente y de que, para los humanos, el contacto físico es la forma más precisa para expresar el amor. Se trata de un caso en que un uso amoroso incide en otra concepción del amor, la que puede vincular cuerpo y alma.

Hoy en día, los besos de "permanencia voluntaria" parecen normales, de siempre. La pantalla, en la ocasión que aquí reseñamos, tomó las flechas de Cupido y ejerció un papel subversivo en el que se fincan nuevas opciones de la relación amorosa. Supongo, que todos lo agradecemos.

pe de Jesús. Se acusaba a Antonio Castro Leal, responsable de la censura, de ser procomunista.⁽⁷⁸⁾

La Diosa había pasado los dos filtros de ley, y ya exhibía su "trailer" de propaganda cuando el señor González "puritanamente obligó a suprimir una secuencia completa pretextando que era inmoral."⁽⁷⁹⁾ El día del estreno colocó inspectores especiales para vigilar cualquier ingreso irregular y mantuvo al público bajo la lluvia, sin abrir las puertas hasta el último momento, en una evidente actitud sabotadora.⁽⁸⁰⁾ Todo ello nos habla de desacuerdos entre las diferentes instancias por las que debía atravesar un film para ser exhibido.

La Guía Cinematográfica de la legión Mexicana de la Decencia la calificó con C-2, o sea prohibida y condenada por la moral cristiana, junto con **Humo en tus ojos**, (Alberto Gout, 1946) **Angel o demonio**, (Victor Urruchúa, 1947) **La noche y tú**, (Chano Urueta, 1946), pero llama la atención que esta definición aparece impresa hasta el mes de octubre.⁽⁸¹⁾

Más allá de las trabas impuestas, lo significativo es la aceptación por parte del público, que hace de lado a la crítica y a la opinión eclesiástica. A la primera no creo que usualmente le hiciera mucho caso y la segunda debió despertar, en muchos, los deseos de ver lo prohibido.

Había una serie de escándalos aleatorios que indudablemente ayudaron al éxito. Por esos días se ventilaba el amparo puesto por la Chata Zozaya, esposa de Agustín Lara, para obstaculizar el divorcio al vapor que éste promovía de ella para hacer legítimo su matrimonio con María Félix. Su ejemplo cundía⁽⁸²⁾ y levantaba olas de declaraciones: Agustín "ha indignado a la Legión del Cretinismo casándose con la mujer más espectacular de México, con esta Helena

mexicano. México, Imcine Universidad de Guadalajara, Conaculta, 1993. Vol. IV p. 117.

José Revueltas lo plantea en El guión cinematográfico y sus problemas. México, De. Era, 1965 (Obras Completas, 22).

60. **Cinema Reporter** México, 5 de julio 1947. p. 36. También: **El cine gráfico**. México, 3 de agosto de 1947. p. 9.
61. **Novedades**. 10 agosto 1947. p. 11.
62. **El Universal**. 16 agosto 1947. p. 18.
63. Elraín Huerta. "Llamado a las siete". **Cinema Reporter**. México, 5 de julio 1947.
64. Cruz Casanova. "El cine sigue su marcha". **El cine gráfico**. México, 19 de agosto 1947. p. 4.
65. Antonio tiene en este filme tres prototipos básicos: el ejecutivo que ordena, el investigador que busca y el niño inermes que se emborracha y se equivoca. La mujer es disociada en dos figuras: Elena y Raquel, aunque la segunda, más compleja, como lo es siempre la Félix, tiene imágenes sucesivas.
66. Elraín Huerta. "Llamado a las siete". **Cinema Reporter**. México, D.F. 23 de agosto 1947. p. 12.
67. Ramón Pérez Díaz. "Desde mi ventana". **El cine gráfico**. México, Núm. 742. 31 de agosto 1947. p. 2.
68. **El cine gráfico**. México, D.F. 31 de agosto 1947. p. 2.
69. "Ellos dicen...". **Cinema Reporter**. México, 30 de agosto 1947. p. 31.
70. **El Universal**. México, D.F. 17 de agosto 1947. 2da. secc. p. 1.
71. Elraín Huerta. **Cinema Reporter**. México, D.F. 23 de agosto de 1947.
72. María Luisa Amador, Op Cit.
73. Id.
74. E.C. "Crítica" **Cinema Reporter México**. 23 de agosto de 1947.
75. **Cinema Reporter**. México D.F. 30 de agosto 1947. p. 37.
76. **Cinema Reporter**. México D.F. 30 de agosto de 1947. p. 37.
77. Lumière. "Cámara". **Excelsior**. México, D.F. 15 de agosto 1947. IV secc. p. 1.
78. "Criterio raquítico" **El cine gráfico**. México, D.F. 6 de julio de 1947. p. 2.
79. Antonio de Salazar. "Primer plano". **El cine gráfico**. México, D.F. 17 de agosto de 1947. p. 16.
80. "Funcionario arbitrario". Id p. 2.
81. Christus. Revista mensual para sacerdotes. México, D.F. Núm. 144. p. 877.
82. También lo intentaba el argentino Sandrini, y también en el estado de Morelos. **El Universal**. México, D.F. 17 de agosto de 1947. 2da. secc. p. 1.
83. Roberto Browning. Entrevista con "El caballero Agustín Lara". **Cinema Reporter**. México, D.F. 4 de octubre de 1947. p. 15.
84. **La Prensa**. México, D.F. 3 de agosto de 1947. p. 2-17

47. Entrevista con Miguel Zacarías. **Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano**. México, Cineteca Nacional, vol. IV p. 57.

48. Recuerda Juan Orol que "lo que yo incorporaba en mis películas no era sexo. Eran bailes de rumberas meneadoras, pero no sexo. Para aquella época, sin embargo, la rumba era sexo, pues ver a una mujer moviendo el cuerpo y la cintura ya lo consideraban". Entrevista con Juan Orol. **Testimonios Op Cit**. Vol. II, p. 32.

49. **Op Cit**

50. Se trata de un anuncio de Polident, dentífrico para dientes postizos. **El Universal** mayo 1945.

51. **El Universal. Novedades** México, D.F. **Passim** 1940-1950.

52. "Cuide su figura". **Novedades**. México, D.F. 1 de agosto 1947. 2da. secc. p. 4.

53. **Novedades. Passim** 1947.

54. Jorge Ibarquengoitia. "Homenaje al 'Parisiana' ". **Autopsias rápidas**. México, Vuelta, 1989. p. 131.

55. 1946.

56. Los he visto en el cine/frente a los teatros/en los tranvías y en los parques./ los dedos y los ojos apretados / Las muchachas ofrecen en las salas oscuras/sus senos a las manos y abren la boca a la caricia húmeda y separan los mustos para invisibles sátiros /Los he visto quererse anticipadamente, adivinando/el goce que desean/ el uno al otro extraño/... **La señal**, 1951.

57. Wilgardú. "Moral, inmoral o amoral". **El cine gráfico** México, D.F. 13 de abril de 1947. p. 2.

58. **Magazine de Policía**. México, D.F. a 30 de enero de 1950.

59. Cit. por Emilio García Riera. **Historia documental del cine**

IV FESTIVAL DEL CORTOMETRAJE NACIONAL

'MANUEL TRUJILLO DURÁN'

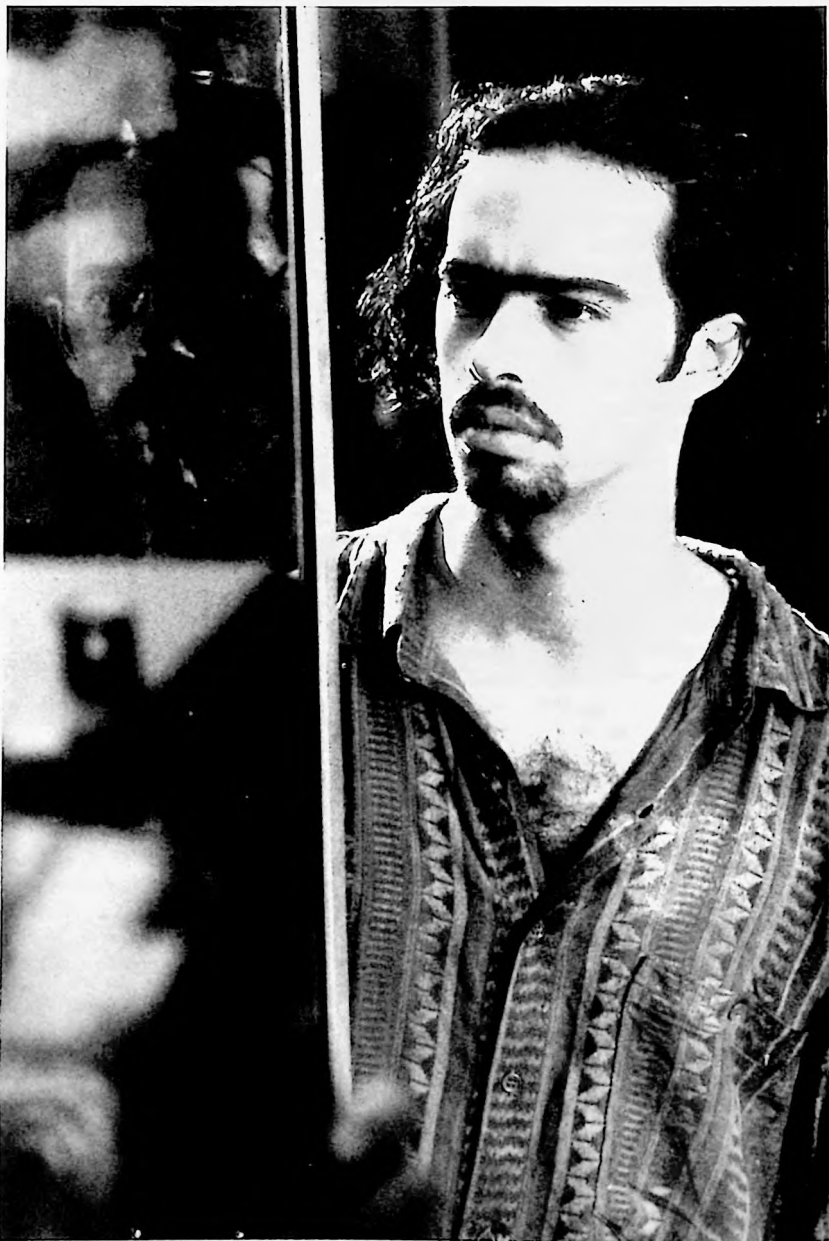
TANIA MACHADO

El IV Festival del Cortometraje Nacional "Manuel Trujillo Durán" fue uno de los acontecimientos cinematográficos más importantes del año; celebrado en la ciudad de Maracaibo, del 6 al 9 de julio, gracias al especial interés de la Universidad del Zulia, la participación de la Secretaría de Cultura del Estado Zulia y del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, con la colaboración de instituciones preocupadas por el acontecer cultural y cinematográfico venezolano como la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica, la Fundación Banco de Maracaibo, Fundarte, Lagoven, el Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermudez, la Salita y el Instituto para la Conservación del Lago de Maracaibo (ICLAM).

El Festival culminó su IV edición, en cuyo marco se realizó I Encuentro Nacional de Televisoras Regionales y Cineastas, además de Talleres de Cine, Jornadas de Reflexión y fiestas, y un merecido homenaje póstumo al guionista David Suárez, cerrando con broche de oro con una espléndida y millonaria premiación, ante cuya justa selección no hubo desacuerdo posible.

El jurado de selección compuesto por los cineastas Ricardo Ball y Manuel Mundó, el poeta José Antonio Castro, el periodista Gonzalo Jiménez y el Gerente Cultural Patrick Riba, tras una larga y difícil deliberación, después de ver los ciento once cortometrajes en competencia, dictaminó la premiación (que no se conoció sino hasta el mismo momento de la clausura):

Primer Premio (Un millón de bolíva-res) a **Calle 22** de Mariana Rondón por su méritos innegables de producción cinematográfica y solvente elaboración narrativa, que ejemplifica una nueva tendencia dentro del cine nacional.



Ignacio Márquez en **Calle 22** de Mariana Rondón



Festival
del Cortometraje
Nacional
"Manuel Trujillo Durán"



La premiada cineasta Mariana Rondón

Segundo Premio (Ochocientos mil bolívares) a **Parque Central** de Andrés Agusti, por su reelaboración de la imagen urbana a través de distintas imágenes de Caracas, y evadir el lenguaje del documental tradicional, recreando la sensación de caos, que fluye alrededor de un sitio común, las Torres de Parque Central.

Tercer Premio (Seiscientos mil bolívares) a **Cacho** de Daniel Gómez Etura por la novedad en el uso de los recursos cinematográficos y la complejidad en la utilización de los elementos presentes en la historia narrada.

Opera Prima (Un millón de bolívares) a **El pez de Hojalata** de Martín Alvarez por la manera original de transmitir un mensaje ecologista y advertir sobre los peligros de la contaminación

en las playas, un trabajo que conjuga con acierto la animación, la imagen documental y la recreación de ficción.

Las menciones de calidad, para quienes el festival asignara doscientos mil bolívares para cada una, fueron obtenidas como sigue: Mejor Dirección y Mejor Producción a Mariana Rondón por **Calle 22**, Mejor Guión a Hans Graf Bognan por **Cautivos**, Mejor Dirección de Fotografía a Gyula David por **Zulema**



Klein, Mejor Cámara a Daniel Cadavieco por **On Off**, Mejor Sonido a Nerio Gutiérrez y Wyzton Borrero por **Cacho**, Mejor Montaje o Edición a Havia Bálzamo por **Encuentro Internacional de Comunicación Comunitaria** y Mejor Música a Daniel Castro por **Laguna de Sinamaica, una historia de hombres y agua**. Y las menciones especiales "Cine de Ciudad" (Doscientos mil bolívares otorgados por Fundarte) a **Parque Central** de Andrés Agustí, y el de "Cine Ambiental" (Cincuenta mil bolívares otorgados por el ICLAM) entregado a **El pez de hojalata** de Martín Álvarez.

Aunque es cierto que fue discutida la decisión del Festival de agrupar los diferentes formatos y géneros en una misma premiación, decisión tomada con el interés de reconocer el talento y el

EL PEZ DE HOJALATA



Parque Central de Andrés Agustí



Manuel Trujillo Durán

profesionalismo de los realizadores audiovisuales indistintamente de otras condiciones, y por otro lado para no disminuir la cuantía de los montos otorgados a los ganadores, fue aplaudida, no sólo la decisión final del jurado, sino también agradecida la premiación millonaria, y en efectivo para un cine que como todo hecho cultural en nuestro país se hace con las uñas.

Con la resolución de dar vida a la Fundación Festival del Cortometraje Nacional 'Manuel Trujillo Durán', entidad que se encargará de buscar los recursos y apoyo organizacional para las posteriores ediciones del único festival de cine venezolano de cortometraje, el rector Angelo Lombardi, acompañado de una numerosa representación de los cineastas y videastas participantes en el certamen, dió cierre a la IV edición de este Festival, que después de diez años de ausencia resurgió en nuestra tierra.

ON@OFF palo que salga PRESENTA

Cacho

ON/OFF PRESENTA CACHO CON CARLOS VARRA LINDA GILES VICTOR HOLLER
 DIR. FOTOGRAFIA DANIEL GÓMEZ ETURA DIR. DE ARTE GABRIEL GUERRA VÍCTOR HOLLER CÁMARA
 DANIEL GÓMEZ ETURA CINQUE PRODUCCION EJECUTIVA ARTEVISION USB ON/OFF palo que salga
 PRODUCCION ANDREA LOPEZ FREYA ROJAS DANIEL GÓMEZ ETURA MUSICA ORIGINAL WYZZON
 EDITORIA POP SONIDO NERIO GUTIERREZ VÍCTOR HOLLER EDICION DANIEL GÓMEZ ETURA
 GUIÓN Y DIRECCION DANIEL GÓMEZ ETURA

Cacho de Daniel Gómez Etura.

VIART 1995

3^{er} CONCURSO INTERUNIVERSITARIO DE VIDEO

BENJAMÍN VILLARES

Un evento exclusivamente para motivar y promocionar el video amateur, esa es la intención del Centro de Estudiantes de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello al llevar a cabo por quinto año consecutivo (dos con la producción de la UCAB y tres como concurso interuniversitario) el concurso de video VIART.

En esta ocasión participaron alrededor de 70 videos de instituciones universitarias del país, que tras la primera fase de pre-calificación quedaron reducidos a 25 videos nominados participando en seis categorías: Video-ficción, spots comerciales, video-clip, video documental, video ambientalista y video experimental, con la posibilidad de llevarse tanto los premios en sus respectivas categorías, como las menciones honoríficas, el premio especial al mejor video de la muestra y el premio del público.

El jurado pre-calificador estuvo conformado por Lilian Blaser, directora del Instituto de Formación Cinematográfica/COTRAIN, María Cristina Capriles, directora de la Escuela de Cine y Televisión y por Francisco Pellegrino, Andreína Gómez, José Rafael Briceño y Alejandro Bellame, del equipo de profesores de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello.

Mientras que el jurado calificador, encargado de otorgar los premios y las menciones estuvo integrado por Viveca Baiz y Margarita Márquez, ambas representantes de la Fundación Cinemateca Nacional, Delfina Catalá por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía/CNAC, Milton Crespo por la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos/ANAC e Isaac Nahon, director de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB.



Cautivos.

Susana Carballo, miembro del Comité Organizador VIART 1995 en la ceremonia de clausura.



Foto: Ana Isabe Agonib.



Foto: Ana Isabel Aponte

Graciela Beltrán Carías, presenta uno de los premios de la noche.

Entre los días 29 y 31 de mayo se realizaron las proyecciones de los videos nominados en la sede de la UCAB, los que presentaron un alto nivel que hizo dificultosa la selección de los ganadores, estos fueron:

Video-ficción: **El solitario** y **Cautivos** (UCAB), **Una mañana cualquiera** y **Sagrado y profano** (ECTV) y **Congo Langanza: fase terminal** (LUZ).

Spots comerciales: **Bandera y Sida** (UCAB) y **AUN** (LUZ).

Video-clips: **Social Explotion** y **No hay otra manera** (ECTV), **País subterráneo** (UCAB), **No te pares** (USB) y **Constricto-constrictor (Boa común)** (IFCC).

Video documental y reportaje: **La creación**, **Cinetips**, **Sueños de cenizas**, **Escombros** y **Yukpaotüpo: visión ancestral**, todos representantes de la Universidad del Zulia (LUZ).

Video ambientalista: **Juan Manuel: una reserva para la esperanza** (LUZ) y **Cuentos de un zamuro** (UCAB).

Video experimental: **El juego** (UCAB), **Cachol!** (USB), **Sin título** (IFCC) y **Psst.** (LUZ).

Los videos nominados presentaron un nivel de calidad bastante homogéneo y según José Javier Rojas, miembro del comité organizador, pudieron apreciarse a grandes rasgos dos tendencias:

a.- En las ficciones el contenido se encontraba principalmente centrado en los temas de la muerte, la violencia y la alienación.

b.- En los documentales, sin excluir la denuncia, paradójicamente resultaron tener una visión mucho más optimista.

Importante también sería destacar que un buen número de trabajos fueron presentados con música original, detalle indicativo de una colaboración exitosa entre los músicos del movimiento emergente y los nuevos talentos del video.



Cachol premio VIART al mejor video de la muestra.

Daniel Cadavieco y el colectivo On Off pa' lo que salga, agradecen al público sus votos para **Cachol** (USB), ganador del premio especial del público.

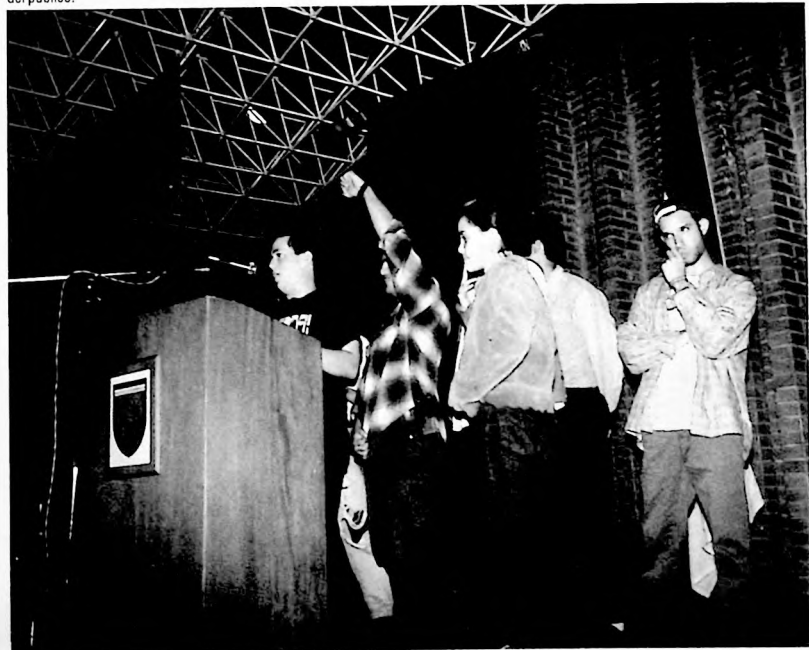


Foto: Angela Accorsi.



Unai Amenabar, Leda Santodomingo y Gustavo Pierralt entre el público asistente a la ceremonia de clausura de los premios VIART 1995. Foto: Angela Accorsi.



El solitario (UCAB, 1993) video ficción nominado.

tavo Pierralt, Unai Amenabar, Leda Santodomingo y el cantante del grupo Zapato 3 Carlos Segura.

En cuanto a los videos premiados **Cacho!** del Grupo On Off pa' lo que salga, fue el gran protagonista de la noche al recibir el premio Viart al mejor video de la muestra, premio especial del público, premio al mejor video experimental y las menciones honoríficas a la mejor edición y a los mejores efectos especiales. Todos ellos muy merecidos ya que se trata de un trabajo técnica y formalmente impecable con una construcción atípica y un sonido excelente.

El premio al mejor video de ficción fue compartido por **Una mañana cualquiera** de la Escuela de Cine y Televisión y **Cautivos** de la UCAB, este último también se hizo acreedor de las menciones honoríficas a la mejor fotografía y al mejor guión. Ambos cortos

Ejemplos claros de esto son el trabajo musical de Wyzton Borrero integrante del grupo On Off en **Cacho!** la colaboración de Nelson Ramírez con Hans Graf (**Cautivos**), el grupo Culto-oculto con Rongny Sotillo y Carlos Malavé (**Sin título** y **Constrictor-constrictor**) y Son Collage con un creativo documental (**La creación**). Esta tendencia fue tan marcada que el jurado calificador propuso el cambio de la mención a la mejor musicalización por la de mejor música original.

La ceremonia de premiación se realizó el 1º de junio en el Aula Magna de la Universidad Católica Andrés Bello y contó con la presencia de destacadas personalidades de la comunicación social como presentadores, tales como Pedro Castillo, Graciela Beltrán Carías, Gus-

Los estudiantes de la Universidad del Zulia celebran sus premios.



Foto: Angela Accorsi.

presentaron propuestas interesantes, destacándose **Cautivos** en el que hay un buen tratamiento de un tema ya muchas veces tocado, la alienación del espectador de televisión.

En el renglón Video-clip y Video documental, los ganadores **No hay otra manera** (ECTV) y **La creación** (LUZ) demostraron estar al día en cuanto a la construcción formal de sus respectivos "géneros", digna de nota es la visión particular que del artista Francisco Hung se da en el documental de LUZ, utilizando muchos elementos propios de la ficción combinado con el registro del trabajo del artista.

Como spot comercial el ganador fue **AUN** de LUZ corto y efectivo y como video ambientalista **Juan Manuel, una reserva para la esperanza** también de



José Javier Rojas, miembro del Comité Organizador VIART 1995 en la ceremonia de clausura.

Foto: Ana Isabel Aponte.

Carlos Segura (cantante de Zapato 3) y Marco Ochoa, ganador al mejor video clip **No hay otra manera**.



Foto: Ana Isabel Aponte.

Gustavo Pierralt entrega a Hans Graf la mención honorífica al mejor guión por **Cautivos** (UCAB).

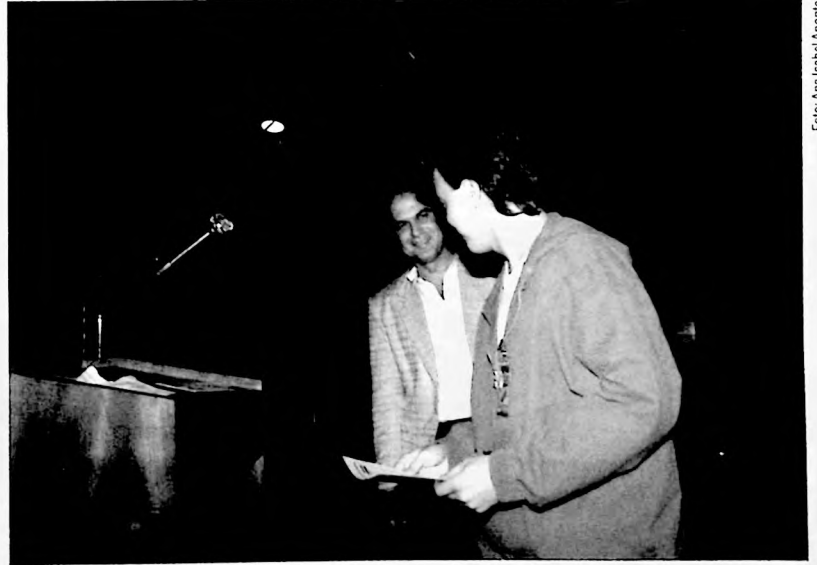


Foto: Ana Isabel Aponte.

más importantes del video en Latinoamérica.

Esperemos que para futuros VIART continúe y se fortalezca el apoyo brindado por la Cinemateca Nacional y el CNAC a este evento y que surjan otras alternativas, muestras, concursos y festivales en los que el video sea el protagonista y se difundan todas estas propuestas más allá de nuestras fronteras...

¡Enhorabuena!

Quisiera agradecer al Comité Organizador de VIART y en especial a José Javier Rojas y Mario Laborem y Susana Carballo por la responsabilidad en el suministro de toda la información necesaria para la realización de este reportaje.

la Universidad del Zulia, de calidad Broadcasting siguiendo los patrones ya establecidos para este tipo de trabajos.

La existencia de VIART, iniciativa loable y necesaria, en la que se abren espacios para la promoción y difusión de los nuevos videastas y en la que se puede apreciar que no es ficción que existe toda una inquietud por desarrollar un movimiento del video en el país, viene a demostrar que lo que requieren los creadores del medio es que se les ofrecen espacios específicos para poder dar a conocer sus trabajos. De cualquier manera, observando, por ejemplo, la gran evolución desarrollada por los noveles videastas en tan corto período de tiempo no es descabellado afirmar que en un futuro cercano Venezuela podría llegar a convertirse en uno de los países

**Video Clip:
No hay otra manera**

Escuela de Cine y Televisión. *Dirección:* Oswaldo Grillet (Rasa Isvara Das). *Producción:* Diego Márquez (Rasa Bhardi Das). *Fotografía:* Marco Ochoa. *Off-Line:* Gustavo Bernal. *On-Line:* Enrique Figueredo. *Formato del Master:* Beta-Cam. *Duración:* 2 min. 10 seg.

**Spot Comercial:
AUN**

Universidad del Zulia (LUZ). *Dirección y Guión:* Rita Pesce, Yael Medina y María José Fernández. *Producción:* Rita Pesce. *Dirección artística:* María José Fernández. *Dirección de Fotografía:* Yael Medina. *Cámara:* Eugenio Sulbarán. *Asistente:* Juan Pablo Boscán. *Locución:* Jaime Suárez. *Talento:* Carlos Enrique Suárez, Claudio Matos, Tomás Elias González, Dante Delgado, Rosy Mariana Galicia, Norbelys Morán y Orazio Giordanella. *Profesor asesor:* José Luis Angarita A. *Duración:* 20 seg. 1994. *Síntesis:* Es un mensaje institucional sobre la prevención de la drogadicción.

**Video Ambientalista:
Juan Manuel: Una reserva para la esperanza**

Universidad del Zulia (LUZ). *Dirección, Producción y Guión:* Miriam Andarcia, Danelis González, Morelia Hernández y Julissa Prieto. *Cámara:* Danelis González. *Locución:* Celso Alencio. *Asesoría:* Renata Galuppo. *Graficación Computarizada:* Emigdio Angulo y Randy González. *Edición Off-Line:* Kromática. *Post-Producción On-Line Digital:* Luminica. *Formato del Master:* Hi-8. *Duración:* 7 min. 24 seg. 1994.

Sagrado y profano (ECTV, 1994) video ficción



Síntesis: Describe a través de un conjunto de imágenes alegóricas una de las áreas naturales más importantes del país. "Juan Manuel..." busca conciliar la acción del hombre con los principios de conservación y preservación de la naturaleza. Trabajo realizado como Tesis de Grado para aspirar a la licenciatura en Comunicación Social.

**Documental y Reportaje:
La Creación**

Universidad del Zulia (LUZ). *Dirección:* Mariela Quintero y Gonzalo Parra Pinto. *Producción:* Escuela de Comunicación Social de LUZ y Gonzalo Parra Pinto. *Producción ejecutiva:* Gonzalo Parra Pinto. *Dirección de Cultura y Escuela de Comunicación Social de LUZ.* *Asesor:* Ricardo Ball. *Guión:* Siria Briceño y Mariela Quintero. *Dirección de Fotografía y Cámara:* José Ferrebús. *Asistentes:* Siria Briceño y Zulma Hidalgo. *Foto Fija:* Javier Abreu y Siria Briceño. *Sonido:* Jesús Moreno. *Música original:* Son Collage. *Mezcla de Sonido:* Gonzalo Parra y Mervin Pernía. *Edición:* Gonzalo Parra y Jesús Romero. *Equipo de producción:* José Barral, Alberto Bernardoni, Froilán Decán, José Ferrebús, Anwar Hasmy, Zulma Hidalgo, Américo "Meco" Negrette, Sylvia Pinto U. *Post-Producción:* Telecolor C.A. and Canal 11 del Zulia. *Formato del Master:* VHS. *Duración:* 12 min. 44 seg. 1990. *Síntesis:* Documental sobre el proceso creativo del artista plástico Francisco Hung.

**Video de Ficción:
Cautivos**

Universidad Católica "Andrés Bello" (UCAB). *Dirección:* Hans Graf. *Producción:* Lisset Petoia y Victoria Pulido. *Guión Original:* Hans Graf. *Dirección de Fotografía:* Alexandra Henao. *Música Original:* Nelson Ramírez. *Edición:* Victoria Pulido. *Post-Producción de Sonido:* Ramón Ordoñez. *Asist. de Dirección:* Karina Matheus. *Script:* Tatiana Rodríguez. *Asist. de Fotografía:* Diana Higuera. *Ambientación y Escenografía:* Marielys Torres. *Electrónico:* Freddy Peláez. *Cámara:* Alfredo Meza. *1ª asist. cám.:* Francisco Rodríguez. *2ª asist. cám.:* Betty López. *Asist. de Prod. y Esc.:* Hugo Herrades. *Asesor de Fotografía:* José Gregorio Velásquez. *Revelado:* Bolívar Films. *Telecine:* Cinemakit de Venezuela. *Cámara y Óptica:* Angel Palacios. *Actuación:* Carlos Abbatemarco. *Formato del Master:* 3/4". *Duración:* 8 min. 1994. *Síntesis:* El viejo Carlos ha pasado su vida encerrado en un cuarto, sin contacto alguno con la naturaleza. Un hueco en la pared le permite conocer ese mundo exterior, extraño para él.

Una mañana cualquiera

Escuela de Cine y Televisión. *Dirección:* Carin Pereira. *Producción:* Carin Pereira, Yetzabell Moreno, Felipe Torres y Byron Echeverría. *Idea original:* Carin Pereira. *Guión:* Alumnos del Grupo "A" de la Escuela de Cine y Televisión. *Dirección de Fotografía:* Marco Ochoa. *Dirección de Arte:* Maritza Zambrano. *Iluminación:* Mónica Fernández, Eliézer Delgado, Marco Ochoa. *Edición:* Gustavo Bernal y Carin Pereira. *Sonido:* Nerio Gutiérrez y Rafael Alterio. *Asist. de Dirección:* Juliette Tabares. *Cámara:* Eliézer Delgado y Marco Ochoa. *Actuación:* María Alejandra Morillo y Felipe Torres. *Formato del Master:* 3/4". *Duración:* 8 min. 30 seg. 1994. *Síntesis:* Es la historia de una mujer que comete un asesinato por la indiferencia de su amante. Crimen que descubre al explorar su relación.

**Video Experimental:
Cacho!**

Universidad "Simón Bolívar" (USB). *Dirección y Guión:* Daniel Gómez Elura. *Dirección de Fotografía:* Daniel Cadavieco. *Dirección de Arte:* Gabriel Guerra y Victor Holder. *Cámara:* Daniel Cadavieco, Gabriel Guerra, Damiano Cinque, Daniel Gómez. *Steadicam:* Damiano Cinque. *Edición:* Daniel Cadavieco. *Producción:* Andrea López, Malú González, Freya Rojas. *Música Original:* Wyzton Borrero. *Sonido Directo y Post-Producción de Audio:* Nerio Gutiérrez. *Ingeniería de Audio:* Wyzton Borrero y Nerio Gutiérrez. *Unidad Móvil:* Yoshiro Tatsumo. *Actuación:* Carlos Valencia, Lenin Ovalles, Victor Holder. Una producción de ON/OFF pa' lo que salga. *Formato del Master:* Hi-8. *Duración:* 6 min. 1995. *Síntesis:* Una ciudad, un autogol, 12 plomos



EL VIDEO Y LA COMUNIDAD: UN DIALOGO INDISPENSABLE

MARÍA AUXILIADORA ESCOBAR

Una noche, luego de imprevistas postergaciones, llego a la sede, ubicada en Catia, donde se llevan a cabo los "Talleres de Artesanía Audiovisual Armandó Reverón" (TAAR). Sabía, muy someramente, de las actividades que realizaban en los sectores populares. Creía que bastaba un sintético cuestionario en torno a sus objetivos y metas, para saber de una experiencia más sobre el video, en este caso como instrumento comunitario y su decisivo papel como alternativa comunicacional. Isabel Delgado (cineasta, promotora cultural en el área audiovisual), me había advertido, previamente, sobre la inutilidad de mis elaboradas interrogantes. Ciertamente, esa noche, además de contar con Roland Denis (egresado de la Escuela de Filosofía, UCV, persistente animador sociocultural en el área editorial, miembro del Proyecto Invedecor, Versus y TAAR), e Isabel Delgado, me encontré con un grupo de jóvenes, menores de veinticinco años, todos participantes del TAAR: Ayarí Pérez y Mayuli Páez (habitantes de La Vega); Aura Baptista, Noel Ojeda y Andy Cárdenas, quienes se involucran en TAAR, estimulados por su propia actividad como promotores culturales dentro de la Asociación Civil Proyecto Arturo Michelena, ubicada en Los Teques; Carlos Carles, que viene del Cineclub "Cara en Contra", de Caricuao; y Gregory Marcano, Juan Carlos Lares y Jean Romero, integrantes del Cineclub "Simón Rodríguez", del Sector El Manicomio. Otros miembros activos de TAAR, como el cineasta venezolano Mauricio Odreman, por distintas causas, no pudieron asistir a la entrevista.

¿El resultado? Descubrí que más allá de mis previsibles teorizaciones sobre esta modalidad comunicacional, muy poco sabía, realmente, sobre sus estra-

tegias a la hora de ponerlas en práctica. Todos ellos me hablaron desde esta certeza experiencial. Todos ellos se sentían protagonistas y portavoces de una decisiva herramienta social, comunicacional: el video. Se sabían los auténticos sujetos de una experiencia imprescindible, vitalmente solidaria, comunitaria. Mucho se ha escrito sobre ello, muy poco se ha difundido, menos aún ha sido el deseo de participación por parte de los organismos oficiales encargados de las políticas audiovisuales. Dejemos que sean sus propios realizadores lo que hablen de cierto sueño, llevado por ellos a la realidad. Realidad nada fácil, por cierto, si tomamos en cuenta los sectores sociales que la representan. Al final de la entrevista, insistieron en resaltar el por qué de su lucha: **Por el rescate de nuestras palabras, nuestros sonidos, nuestras imágenes y nuestra pantalla.**

- **María Auxiliadora Escobar:** *Iniciamos contigo, Roland, el diálogo: ¿Cómo surge la necesidad de implementar estos talleres?*

- **Roland Denis:** Los orígenes de estos Talleres de Artesanía Audiovisual vienen de los múltiples debates que realizábamos dentro del Proyecto Comunicacional Versus el cual tenía una línea fundamentalmente editorial. Versus fue una revista que nosotros empezamos a sacar con el Instituto de Investigación, Educación y Organización Popular que se centraba en la problemática latinoamericana. En estos debates hacíamos mucho hincapié en el carácter más comunicacional que teórico de nuestro proyecto. Bajo esta prioridad de encontrar nuevas formas de ampliar su ámbito nos acercamos al conocimiento de la experiencia de los cineclubes, quienes han conquistado un espacio cultural más fluido en las comunidades po-

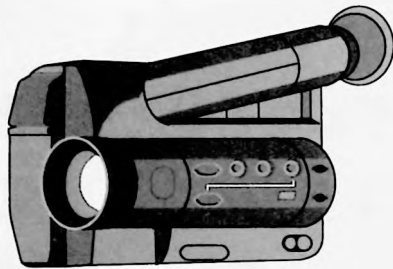
pulares, abriendo posibilidades que van más allá del cineclub mismo, como es la producción audiovisual como tal.

- *¿Es a partir de este momento cuándo el proyecto Versus articula las herramientas audiovisuales y surge TAAR?*

- **R.D.:** Si, al principio no teníamos claro como sistematizar esta experiencia, nosotros, en el caso de Néstor Perlaza y yo, no dominamos el lenguaje audiovisual en todo lo que ello implica. De todas formas arrancamos, básicamente con documentales que pudieran servir como sistematización de ese registro de memorias, de lo que es la vida en las comunidades, sus luchas, etcétera. Así, realizamos videos como el de Lara, en el que registramos la toma de las tierras en el norte de Barquisimeto por parte de más de cinco mil familias, sus acciones de defensa, etc; realizamos también otro video en Petare, uno sobre los niños del barrio El Manicomio y algunos más.

- *¿Cómo integra TAAR todo este material audiovisual comunitario al aprendizaje y la práctica comunicacional?*

- **R.D.:** Todas estas experiencias fueron pasando por una selección en el orden de la construcción de un lenguaje comunicativo, de una estética audiovisual que corresponda, que sea pertinente a las necesidades de las comunidades. Todas estas reflexiones nos llevaron a un nuevo dilema como proyecto comunicacional, bien importante. Debíamos darle al Otro las posibilidades de dialogar, darle herramientas, conocimientos para generar su propio discurso comunicativo. Comprendimos, entonces, que debíamos trabajar con los escasos recursos que poseíamos, superar cierto prejuicio, según el cual era indispensable contar con equipos sofis-



ticados y técnicas costosas, profundos conocimientos sobre el lenguaje audiovisual. Nos preguntamos si acaso no resulta más eficaz con nuestros propósitos enseñar lo que nosotros sabemos hacer aún cuando no es la cúspide de la técnica, ni del oficio audiovisual y construir un discurso con las pocas y sencillas herramientas con las que contamos. Desde ese momento surge, propiamente, el concepto de la 'artesanía audiovisual', cobra fuerza como postulado del proyecto. Apenas contamos con dos VHS, un reproductor, un monitor, una cámara. Con estos mínimos aparatos filmamos, editamos, realizamos todo alrededor de estos equipos que no son los más avanzados pero sí los únicos asequibles. Lo de "lo artesanal" es, fundamentalmente, la vía para romper con el mito de la técnica. *Y es que construir un discurso audiovisual es también conquistar su propia técnica.* Es decir, las comunidades no pueden ir a los canales comerciales y pedirles que les hagan sus audiovisuales, son ellas mismas las que van a pelearle, incluso técnicamente, la fuerza estética, la fuerza comunicacional que ellos tienen.

- *¿Y para tí, Isabel, cuál ha sido tu experiencia con el TAAR? Me interesa tu testimonio por tu carácter de cineasta, dentro de un oficio cuyos medios -en este caso los técnicos- son, justamente, lo que estos talleres tratan de re-interpretar, adecuándolos a las posibilidades y necesidades de los sectores populares.*

- **Isabel Delgado:** Ocurre, sencillamente, que desde que una se enamora de las imágenes, tiene la idea de recoger la memoria histórica de este pueblo, cosa que está absolutamente demodé, porque ya no está de moda. Mejor dicho, pasamos de moda sin haber estado nunca de moda. Entonces una aga-

rra una cámara y se mete en un barrio y trata de recoger esa memoria histórica y no puedes, no puedes porque no eres de ese barrio y no conoces lo que está sucediendo allí, no conoces a sus habitantes. No conoces la vida de esa comunidad. Finalmente terminas con cientos de cassettes llenos de imágenes vacías de vida, que no es lo que queríamos. Esta confrontación interior me llevo a escribir junto a Luis Gómez Urdaneta un proyecto para que la gente hiciera sus videos y configurar una especie de centro de edición para que fuesen y darles también la posibilidad de obtener algunos conocimientos técnicos, que a la hora de la verdad son bagatelas técnicas, y de lenguaje cinematográfico. Mientras estaba pensando y escribiendo, Roland y Néstor montaron los talleres. La diferencia en ese momento era que mientras yo estaba escribiendo, ellos estaban trabajando. Me invitaron y aquí estoy. Ha sido para mí una experiencia maravillosa, ver, por ejemplo, que no es una utopía la posibilidad concreta de que la gente pueda realizar sus propios audiovisuales, sus noticieros, donde se comunican y dialogan sobre lo que les ocurre, lo que viven, lo que les preocupa. Lo importante de todo esto es que te demuestra que para hacer un cine con vida no necesitas estudiar mucho, irte a formar al extranjero. Si hay la oportunidad de hacerlo ¡bienvenido sea!, pero más importante es esta gente que tiene sed de verse a sí misma y uno tiene sed de verlos a ellos, de compartir, de establecer un diálogo con estas comunidades. Y eso sólo lo puede hacer gente que vive y siente como ellas.

- *Ayarí, ¿Cuál ha sido tu experiencia dentro del TAAR?*

- **Ayarí Pérez:** Mi hermano y yo conocimos este Taller por mi papá. Comenzamos a asistir, a conocer el lenguaje

del video. Francisco Gózon nos pide que hagamos un trabajo sobre lo que nosotros quisiéramos. Yo siempre había querido realizar algo sobre unas señoras que siembran en la zona donde yo vivo. Aparte de sus quehaceres de la casa, ellas siembran desde flores hasta vegetales para comer. Con una cámara, un trípode y mi hermano nos fuimos para allá. Tuvimos una experiencia muy bonita. La gente compartió con nosotros y nos dijo todo lo que sabían sobre las plantas, para qué servían. En fin, compartimos dos días completos con ellos. Se acercaron a nosotros porque éramos nosotros. Si hubieran sido otras personas que van allá solamente para grabarlas no se hubieran abierto de la misma forma que lo hicieron con nosotros. El último día se dió una reunión muy bella con otras personas de la comunidad, comenzaron a hacer proyectos para sembrar.

- *¿Es decir, le sirvió a la comunidad el trabajo de ustedes para compartir conocimientos y elaborar proyectos para nuevas siembras?*

- **A.P.:** Sí. La gente se reunió y programaron nuevos encuentros.

- *¿Y paralelamente, qué otros aprendizajes adquirirías dentro del TAAR?*

- **A.P.:** Simultáneamente, vimos un taller sobre iluminación, luego se integró Isabel quien empieza a trabajar con nosotros y nos da un taller de guión. Posteriormente se involucran otros facilitadores, mi hermano se sale del taller por compromisos con el liceo y entonces invito a Mayuli para que asista.

- *Tú vives en La Vega y los talleres se dan aquí, en Catia, en horarios nocturnos, ¿no encuentras dificultad para asistir a ellos?*

- **A.P.:** No, no me cuesta. Porque me gusta no veo ninguna dificultad para venir, aún cuando me tengo que ir temprano

Con lo que he aprendido siento que el grupo puede montar un archivo audiovisual de todas sus actividades y mostrárselo a las comunidades, comunidades que ya han tenido experiencias de concientización bien importantes, como la que vivimos a finales de los 80' cuando por intereses políticos querían convertir el parque Itagua en un cementerio para ricos. Ante esa posibilidad la comunidad se une, se solidariza y lucha hasta conseguir que lo decretaran Parque Nacional. Es un parque tan hermoso que cuando tenga mi primera oportunidad de hacer un video lo haría sobre él.

- **Carlos** ¿tú que has trabajado largo tiempo como animador socio-cultural y perteneces a un cineclub de Caricuao "Cara en Contra", cuál es tu opinión sobre esta actividad?

- **Carlos Carles:** Uno se integra a estos talleres, justamente, por nuestro propio trabajo que venimos desarrollando en Caricuao, junto a otro grupo de jóvenes. Un trabajo similar a TAAR, que se va construyendo paulatinamente. No sólo llevamos a cabo una actividad cineclubística, realizamos también un proyecto integral con niños, llamado "Travesuras en Tablas", el proyecto ecológico "Hombre-Tierra", actividades teatrales, etcétera. Ahora bien, yo me integro al proyecto Versus, y, fundamentalmente, a estos talleres cuando estaban en su fase de gestación. Comienzo a adquirir conocimientos de estrategias comunicacionales, de cámara, de edición, de los cuales yo no tenía ni la más mínima idea. Entonces, se me hace más claro aquel concepto de Mario Kaplún: "Definir qué entendemos por comunicación, equivale a decir qué tipo de sociedad queremos". Yo creo que la necesidad de poner en práctica este criterio es lo que nos identifica a todos los que estamos aquí. Nosotros, desde el cineclub "Cara en Contra", siempre tratamos de lograr eso, pese a todas las dificultades hemos logrado crear ciertas zonas-piloto en Caricuao: la UD7, el barrio Renny Ottolina y en el barrio El Onoto. En la UD7 se ha venido gestando un proceso bien importante, donde la gente ha venido organizándose para soluciones comunitarias como la limpieza de la cancha, su iluminación, etc, a partir de las proyecciones del cineclub, de la pinta de murales, y otras actividades. Poco a poco se han integrado otras personas,

con quienes, compartiendo mi experiencia en el TAAR, llevamos a cabo recientemente la filmación de lo que ocurre durante dos días en la comunidad. La hemos proyectado varias veces y la vivencia ha sido fabulosa. *Sentir que la gente se reconoce, que entra en esa pantalla, que es parte de esa pantalla, que ellos están en capacidad de definir lo que ven.* Esta participación colectiva es digna de reflexión: ¿Qué lleva a tanta gente a bajar de los Bloques para ver estas proyecciones, en lugar de quedarse frente a sus televisores?, ¿qué los lleva a optar por algo distinto a las imágenes de violencia, sexo, prostitución, consumo, que les brinda la televisión comercial y que desvirtúan el verdadero proceso de la comunicación? Creo que es en la verdadera participación dentro de este proceso donde encontramos la respuesta.

- *Ahora le toca a la gente de Los Teques: ¿cómo llegan aquí, para qué les ha servido su participación en el TAAR?*

- **Aura Baptista:** Tanto Andy, Noel y yo venimos de trayectorias muy particulares. Cada uno, por su lado, desarrollaba actividades culturales distintas. En mi caso, inicialmente, realizaba tareas de catequismo con las comunidades a través del Grupo Católico Felipe, llamado así porque San Felipe es el Santo Patrono de Los Teques. Realizábamos proyecciones, pero la intención era proyectar simplemente. Un día, Erick Meza, quien pertenece a "Cara en Contra", nos plantea el proyecto cineclubístico de ellos, el cual decidimos asumir. Con el tiempo, vamos abandonando la actividad evangelizadora y nos replanteamos más ampliamente el trabajo cineclubístico, centrándonos más en el problema comunicacional. Luego se integraron, mejor dicho, nos integramos, distintos grupos, los del Grupo Felipe, el cineclub y el Centro de Cultura que tenía su pro-

no porque luego el transporte se hace más difícil.

- *¿Qué piensas hacer cuándo culmines la experiencia del TAAR?*

- **A.P.:** Llevarlo a mi comunidad y trabajar con ellos. Formar otra vez el cineclub de nosotros pero ahora con mejores herramientas.

- *Por cierto, ¿qué título le pusistes a tu video?*

- **A.P.:** "Las señoras de La Vega siembran una semilla para el futuro".

- *Mayuli, una vez que has sido invitada por Ayarí para participar en TAAR. ¿Cómo te sientes aquí?*

- **Mayuli Páez:** Aparte de la invitación de Ayarí, me estimuló muchísimo su video porque yo no sabía, aún cuando vivimos muy cerca, dónde lo había filmado. Entonces Ayarí me cuenta la historia de estas señoras, cómo surge su necesidad de registrar lo que ellas desarrollan. Luego me habla sobre lo que yo podría aprender en estos talleres. Todo me pareció una excelente oportunidad porque yo podía entonces instrumentar lo que aprendía en las grabaciones que realizamos en el grupo cultural donde yo trabajo, el "Caribe de Itagua", donde desarrollamos planes vacacionales, celebramos tradiciones de la comunidad, etcétera.

- *Y además de articular tus nuevos conocimientos con tu trabajo dentro del grupo cultural ¿Qué otras metas tienes planteadas?*

- **M.P.:** Ayarí, Gregory y yo nos hemos planteado reiniciar el Cineclub de La Vega y buscar fórmulas de autogestión, pero ahora teniendo mucha más experiencia para plantearnos seriamente qué y dónde lo vamos a hacer. Y, fundamentalmente, trabajar con mi comunidad. Buscar los recursos para filmar todas las experiencias que lleva a cabo mi grupo cultural en distintos barrios.

yecto comunicacional llamado "Callejón", y adoptamos una figura mayor denominada Centro Cultural Monseñor Arnulfo Romero. Posteriormente, al tomar la Casa Arturo Michelena, adquirida por las Gobernaciones de Miranda y Carabobo, la cual estaba absolutamente abandonada, Toma que realizamos para centralizar todas nuestras actividades culturales y poder funcionar mejor, decidimos crear la Asociación Civil Proyecto Michelena. En ese momento llega Roland y despierta nuestro interés por la producción audiovisual en video, y así nos involucramos en el TAAR.

- **Noel Ojeda:** Yo quiero hablarte sobre el cineclub CECUMAR, especialmente. A medida que proyectábamos en las comunidades, percibíamos el poco interés que despertaban las películas. Eso nos confrontó a nosotros mismos por cuanto nuestro objetivo principal era formar un colectivo de apoyo al cineclub, donde, por ejemplo, gente de la comunidad de El Vigía autogestionara su propia infraestructura cineclubística para proyectar y discutir sobre cine, a la vez que nosotros, por nuestro lado, nos formáramos más en materia de cine, su historia, sus tendencias, lenguaje. Pero, como te decía, las películas no lograban una auténtica motivación dentro del público. Nos dimos cuenta que para captar a ese público debíamos ofrecerles algo más directo, más dinámico. Viviendo ese dilema conocimos sobre TAAR, y, bueno, de eso te hablará Andy ahora.

- **Andy Cárdenas:** Quizás la idea que nos atrapó de esta propuesta del TAAR fue descubrir que la posibilidad de realizar videos no era tan inaccesible, que con una cámara, un televisor, dos VHS y otros elementales equipos podías realizar una lectura propia en torno a la comunicación, cómo darle la palabra a sus propios realizadores. Com-

prendimos que a las comunidades se les acostumbraba al "tareísmo" y no a la reflexión sobre "qué hacen" y "para qué lo hacen". *Aprendimos también a despojarnos del miedo de cierta fetichización sobre el uso de la cámara.* Comprendimos que las estrategias de nuestro proyecto comunicacional debía iniciarse, justamente, al contrario de lo que veníamos haciendo, definiendo, prioritariamente ¿por qué lo hacíamos?, ¿qué queríamos? Discutíamos todo esto con la gente de la Casa Arturo Michelena y aquí, en el TAAR. Descubrimos que no estábamos solos en el análisis y reflexión de estos problema. Buscamos nuevas alternativas de diálogo con la gente que asistía a las proyecciones. Nos abrimos a la posibilidad de filmar las actividades comunitarias que se realizan en Los Teques. La gente comenzó a motivarse, sorprendida de verse reflejada. Todo esto lo realizamos con equipos prestados. No obstante, es ahora cuando vamos a evaluar realmente el verdadero resultado de nuestro trabajo, porque la Gobernación de Miranda quiere desalojar a todos los grupos culturales que trabajan en la Casa Arturo Michelena, para convertirla en un Museo. Ese es el reto que tenemos en la actualidad. Ver si la comunidad impide el desalojo porque se siente comprometida en la defensa de algo que considere suyo.

- *Y tú, Gregory, que formas parte del cineclub de El Manicomio, ¿cuáles han sido las inquietudes que te ha despertado el TAAR?*

- **Gregory Marcano:** Para mí lo más importante ha sido aprender a realizar producciones en video, porque dentro de los objetivos de nuestro cineclub "Simón Rodríguez" está, primordialmente, la realización de noticieros de barrio. Estar en capacidad de registrar nuestras propias noticias, las que uno quiere mostrar y que tienen que ver con la actividad cotidiana del barrio, sus protestas, actividades culturales, preocupaciones colectivas. Registrar, por ejemplo, el grave problema que vive El Manicomio y que los medios no reseñan, como es la posibilidad de que el Gobierno lleve a cabo el proyecto de la Cota Mil, que consiste en extenderla hasta la autopista Caracas-La Guaira, lo cual implicaría desalojar a todas las familias que viven en esas zonas que van desde Los Frailes, Alta Vista hasta La Pastora. Mos-

trar las protestas, "cacerolazos" y demás formas de lucha que estos sectores vienen realizando y que la mayoría de la gente desconoce.

- *Juan Carlos y Jean, que también pertenecen al cineclub "Simón Rodríguez", si en estos momentos tuviesen la posibilidad de filmar ¿Cuáles serían sus primeras imágenes?*

- **Juan Carlos Lares:** Yo filmaría las actividades culturales, las cosas positivas que suceden en el barrio, todas esas imágenes que los noticieros de la televisión no les interesa mostrar. Demostrar, a través de nuestros noticieros, que la vida del barrio no es sólo crímenes, atracos, violencia, inseguridad. Mostrar que aquí también se hace teatro, que existe un cineclub, se realizan planes vacacionales, que la comunidad se preocupa y arroja soluciones a los problemas del barrio...

- **Jean Romero:** Por ejemplo, en los últimos tres meses se dieron cantidades de festividades culturales (Velorios de Cruz de Mayo, Tambores de San Juan) y nada de eso fue reseñado. Registrando nosotros todo esto, estoy seguro que aumentaría la autoestima de los habitantes del barrio, sentirían que su participación es importante y se está reconociendo.

- *Isabel, como una de las fundadoras, al lado de Roland Denis y Néstor Perlaza, díme ¿hacia dónde va TAAR?*

- **I.D.:** La idea que tenemos, como lo expresó Roland, es hacer una gran red de comunicación en Caracas. En estos momentos trabajamos con cuatro sectores, en septiembre se sumarán otros cuatro, persiguiendo, precisamente, crear esta red comunicacional. En la medida en que sigamos trabajando, se integrarán otras comunidades y será esa misma gente la que construya esa gran memoria de lo que es este país.



Gloria Laso y Patricio Contreras en *La frontera* de Ricardo Larraín.

La frontera
El silencio de Neto
Alejandro
Farinelli
Desnudos
Las cosas de la vida
Rápida y mortal
Batman eternamente
Luna de pasión
El beso de la muerte
Kalifornia
El pequeño Buda
Pocahontas

Foto Nicola Rocco



Ricardo Larrain.

LA FRONTERA

Hoy en día Chile vive su segundo gobierno democrático, después de diecisiete años de dictadura militar por parte de Augusto Pinochet, pero el General sigue tras el poder al comandar las Fuerzas Armadas Nacionales hasta el fin del presente siglo. Hay presencias como ausencias que evocan un pasado cercano. La historia que poco a poco se ha comenzado a re-escribir capítulo a capítulo, y Ricardo Larrain con **La frontera** escribe magistralmente uno de ellos.

Tocar el tema de la represión oficial y sus víctimas (léase exiliados, relegados, detenidos o desaparecidos) puede resultar bastante peliagudo ya que las heridas aún están frescas. Se clama imperiosamente por justicia. Así el cine chileno, después de un obligado letargo (descartando la prolífica y variopinta producción del exilio que se

auto-retrató), comienza tímidamente a abordar este escabroso tema escamoteando la censura oficial y la propia auto-censura. Es en 1987 con **La estación de regreso** de Leonardo Kocking e **Imagen latente** de Pablo Perelman, que se inicia un largo y tortuoso camino por parte de una esposa y de un hermano en busca del paradero de sus seres amados, de la verdad. Pero es en **La frontera** donde finalmente la historia es contada en primera persona, en boca de un hombre común, de un condenado menor, de un relegado. Aquí el profesor Ramiro Orellana (Patricio Contreras) ha sido confinado a un remoto poblado al sur chileno, exiliado en su propio país. Su delito es simplemente haber firmado una carta pública que denunciaba el secuestro y desaparición de un colega.

Si bien estamos ante una obra prima, Ricardo Larrain no parece ser ningún debutante. Sin caer en los excesos del folklorismo ni en épi-

cos discursos políticos, extremos que en sí podía tentar la historia misma, logra de manera prodigiosa amalgamar todas las articulaciones del lenguaje cinematográfico. Así, en una perfecta duplicidad de un guión sólido y coherente (Goldemberg-Larrain) con una fotografía de atmósferas, más no solamente hermosa y técnicamente perfecta (Héctor Ríos, el artífice de la imagen de **País Portátil**), nos adentramos paulatinamente en el cruce de las fronteras geográficas y humanas.

Un país al final del continente. Que aislado en su estrechez por cordilleras, mares y desiertos, se enorgullece de sus símbolos patrios como baluarte último de su identidad. Pero es a la vez el reflejo de un perdido poblado cercado por ríos y mares. Cárceles sin rejas. Donde las lluvias, los maremotos o el agua en sí actúan como un sino fatal y redentor para sus habitantes, naufragos de la

modernidad. Así Ramiro Orellana, casi que compartiendo la misma suerte de sus nuevos vecinos, se suma para dejar de ser el profesor de matemáticas y convertirse eventualmente en sacristán, asistente de buzo, o descubrir nuevamente el amor en la persona de Maite (Gloria Laso), una mujer madura e hija de inmigrantes españoles. Pero hay cosas inamovibles, él siempre será un relegado, su persona es la denuncia.

El pueblo en sí es un microcosmos de la sociedad chilena, una serie de tópicos-personajes demasiado representativos. El personaje de Maite, además de ser una excelente interpretación de Gloria Laso, es la antítesis de las mujeres que solamente se ven en la misa en un mundo de hombres que bailan entre ellos; que a pesar de cargar el infortunio a cuestas, posee vida y pensamiento propio. El padre de Maite, un vasco alucinado que cada día va y viene de España, es la personificación viva de una derrota que no olvida o un paralelismo evidente para la izquierda chilena. Los representantes del poder, el Delegado y su secretario, no parecen ser tan terribles, ya que dentro de su caricatura resultan inocentes y carentes de toda perversidad. La fe se divide entre la cristiana que cura el alma, encarnada en un sacerdote canadiense, y la indígena que cura el cuerpo representada en una curandera ("machí") mapuche. Finalmente está el buzo, cual convencido alquimista busca la causa de los maremotos: "... debajo del fondo del mar hay otro mar y tiene que haber un hueco que comunica los dos mares..." Todos ellos absolutamente tridimensionales y verosímiles en su metáfora.

Creo que muy pocas veces se logra retratar a un país, a una realidad de manera tan cabal. Quimera que nuestros cineastas persiguen incansablemente.

La larga lista de premios que ya posee **La frontera** es más que meritoria, no hace falta enumerarla.

PAULA SEGOVIA

La frontera. (Chile, 1993). Dirección: Ricardo Larrain. Guion: Jorge Goldemberg. Ricardo Larrain. Dirección de Fotografía: Héctor Ríos. Dirección de Arte: Juan Carlos Castillo. Sonido: Miguel Hormazabal. Música: Jaime de Aguirre. Montaje: Claudio Martínez. Intérpretes: Patricio Contreras, Gloria Laso, Alonso Venegas, Héctor Noguera, Aldo Bernaldes. Producción: Eduardo Larrain, Ricardo Larrain. Duración: 1 h. 58. Estreno: 13/7/1995.

EL SILENCIO DE NETO y ALEJANDRO: lo nuevo del cine centroamericano

En la era del más vertiginoso desarrollo tecnológico, Latinoamérica aún rasguña la posibilidad de hablar de sí misma a través de un arte que cumple cien años. La región centroamericana es quizás la que mejor ilustra la voluntad de estos países por mantener una cinematografía que insiste en levantarse pese a las enormes dificultades económicas, políticas y sociales.

En este contexto, la producción cinematográfica en Guatemala y El Salvador ha estado determinada, sobre todo a partir de la pasada década, por una pavorosa violencia política que ha modelado tanto las condiciones de producción como el contenido de los filmes. En El Salvador muchos cineastas contribuyeron de manera activa en la lucha de liberación que movilizó el Frente Farabundo Martí (FMLN), mientras en Guatemala se observan algunos filmes que surgen gracias a la iniciativa de la Universidad de San Carlos. El carácter marginal de estas producciones se identifica perfectamente con una lucha -también marginal- por la educación política y cultural de estos pueblos. Esta búsqueda encuentra en el documental la forma más idónea para contrarrestar el bombardeo informativo de las agencias internacionales, una vía para ofrecerle a la población otra perspectiva de los acontecimientos.

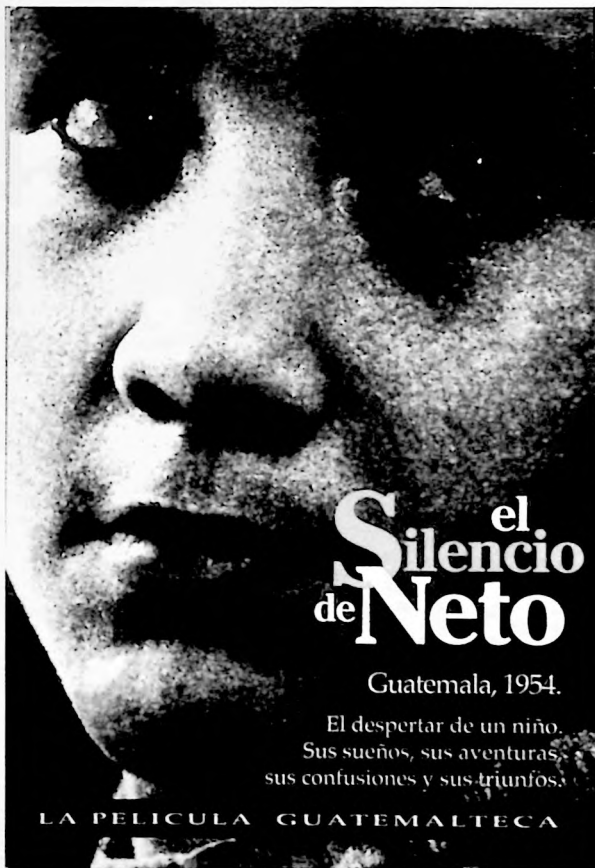
En El Salvador, el realizador Guillermo Escalón aparece como participante de ese movimiento cinematográfico que forma parte integral de la radicalización política que sufre la región en el período 1979-1981 y que tiene como hecho crucial la derrota de Somoza en Nicaragua. Escalón

realiza en esta época algunos cortometrajes reconocidos en distintos festivales internacionales: **La Zona Intertidal** (1980), **Tiempo de Audacia** (1980), **La Decisión de Vencer** (1981), **Carta de Morazán** (1982).

Hoy, Escalón nos presenta **Alejandro** (1994) un film-homenaje al realizador Alejandro Cotto, pionero del cine salvadoreño. El film utiliza como eje la visión de este personaje, que muestra a partir de sus reflexiones y anécdotas el mundo particular de un artista empeñado en sobrevivir como tal en un medio completamente hostil. **Alejandro** reconstruye la atmósfera que rodea a Cotto, describiendo el lugar donde vive, recreando sus sueños y fantasías, mostrando el respeto y el cariño que le manifiesta su pueblo. Otorgando una gran importancia al papel desempeñado por este hombre dentro de la sociedad salvadoreña, reflejado cabalmente en las conmovedoras escenas donde los maestros y alumnas de Suchitoto, lugar donde nace Alejandro Cotto, le brindan un sencillo pero afectuoso homenaje.

Sin embargo, este filme de Escalón no se limita a la exaltación de este curioso personaje, el filme expresa su interés por brindar un valioso documento sobre el desarrollo del cine en El Salvador. Es así como **Alejandro** contiene fragmentos de la obra de Cotto, donde en primer lugar aparecen trozos de **El carretón de los sueños** (1973), filme que se apoya en escenas reales para construir un discurso que retrata la marginalidad salvadoreña con cierta ironía crítica, película presentada por la Fundación Salvadoreña de Desarrollo y Vivienda Mínima. Además presenta fragmentos de **Un camino de esperanza** (1959) y de **El Rostro** (1961), este último filme nos deja gratamente sorprendidos por la particular plasticidad que reflejan las imágenes mostradas.

Con **Alejandro** Escalón muestra sin escrúpulos la difícil empresa que significa hacer cine en un país donde la guerra ha pasa-



el Silencio de Neto

Guatemala, 1954.

El despertar de un niño.
Sus sueños, sus aventuras,
sus confusiones y sus triunfos.

LA PELICULA GUATEMALTECA

do a ser un hecho cotidiano. Nos llama la atención que es precisamente esa realidad adversa, que imposibilita el desarrollo cultural de un pueblo, la que muchas veces es utilizada como alimento por parte de la industria cinematográfica, dando lugar a fenómenos verdaderamente grotescos como el hecho de que *sólo el presupuesto para Salvador* (Oliver Stone, 1986) *sobrepasó de lejos los recursos disponibles para los cineastas salvadoreños durante la pasada década.* Sin embargo, El Salvador insiste

Como quien tiene que decirlo todo en un último aliento **El Silencio de Neto** (Guatemala, 1994) llega para conmovernos con una historia que se detiene en la cotidianidad de una familia que le toca vivir el punto final de una época de esperanza democrática para su país. La historia se desarrolla en 1954, año crucial en la triste historia política de este pueblo, momento en que es derrocado el presidente Jacobo Arbenz quien junto con el gobierno de Juan José Arévalo protagonizó el primer período demo-

TRES REALIZADORES COINCIDEN SOBRE SU CINE

HAY UN GIGANTE

DORIS BARRIOS

(Fotos: Benjamín Villares)

Alejandro Colto en *Alejandro* de Guillermo Escalón.

crático (1944-1954) en la historia de Guatemala.

Situado en este contexto, Luis Argueta, en este su primer largometraje, busca representar la esencia de lo que se expuso en este momento crítico de la vida guatemalteca. Con un guión de Justo Chang, donde también participó el mismo Argueta, la historia se desarrolla de la mano de un niño de once años, Neto, quien nos acerca a su mundo familiar el cual es trastocado por la muerte del tío Ernesto. La visión de Neto como ingrediente principal dentro de la historia, le ofrece al filme un toque de poesía y buen humor. A partir de este tono la historia utiliza a los personajes y sus situaciones como vía para expresar los valores, emociones y actitudes que se ponen en juego dentro del universo familiar de Neto, como una especie de reflejo de la situación mayor que está cambiando el destino del país. Así, la historia nos arrastra con las emociones de un niño frente a un tío irreverente, un padre estricto, una madre que esconde un secreto quizás hasta un deseo, el primer amor, el propósito de convertir un gran sueño en realidad.

El silencio de Neto presenta una interesante fórmula que logra representar el carácter trascendental del momento que se está viviendo en Guatemala pero

a través de la contemplación de una atmósfera familiar e infantil llena de detalles que expresan, como sin querer, la explosión de una crisis a través de una historia sencilla. Todo esto Argueta lo lleva a cabo con una frescura envidiable, resulta curioso que este pueblo aún conserve esta actitud, y lo mejor, que pueda reflejarla sin prejuicios.

No podemos terminar esta nota sin agradecer a la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica, Fevec, su perseverancia y estos estrenos latinoamericanos dentro del marco de la celebración de su 21 aniversario.

1. John King. **El Carrete Mágico. Una Historia del Cine Latinoamericano.** Tercer Mundo Editores. Bogotá, 1994.

ISABEL GONZALEZ

Alejandro (El Salvador, 1994). Dirección: Guillermo Escalón. Fotografía: Roberto Cámeros. Música: José Gallegos y Maurice Gallegos. Interpretes: Oscar J. Almengor, Herbert Meneses, Julio Díaz, Eva Tamarco Lemus. Producción: Abigail Hunt. Estreno: 1/6/1995.

El silencio de Neto (Guatemala, 1994). Dirección: Luis Argueta. Guion: Justo Chang, Luis Argueta. Dirección de Fotografía: Ramón Suárez. Música: José Gallegos y Maurice Gallegos. Interpretes: Oscar J. Almengor, Herbert Meneses, Julio Díaz, Eva Tamarco Lemus. Producción: Abigail Hunt. Estreno: 25/5/1995.

La Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC) arriba en 1995 a sus 21 años y para celebrarlo realizó una interesante trilogía con realizadores de Centroamérica, proyectando sus películas y disertando sobre el cine de sus países. La Cinemateca Nacional y la sala "Margot Benacerraf" del Ateneo de Caracas, con el apoyo de las embajadas de Guatemala y El Salvador, sirvieron de escenarios.

Si utilizáramos la frase "el que persevera alcanza" para hablar del cine centroamericano estaríamos dando su mejor visión. ¿Por qué?, sencillamente porque su cine está fundamentado en Quijotes particulares de cada país. Realizadores como Justo Chang en Guatemala, guionista del premiado film **El silencio de Neto**; Alexandra Pérez en Costa Rica con su cortometraje **La Caja de los besitos** y Guillermo Escalón en El Salvador con el film **Alejandro**, son prueba de ello.

Estos creadores, al igual que directores, guionistas y críticos del cine de Centroamérica y Latinoamérica, coincidieron en admitir que la distribución de películas y la falta de tecnología

adecuada siguen siendo los grandes problemas del cine regional. Señalan que ambos rubros son monopolizados por el cine norteamericano a través de sus grandes redes de distribución y amplia experiencia en la parte técnica.

Aunándole a esto la desaparición, e inexistencia, de la cooperación otorgada por los gobiernos de sus países, como fuente de materias primas y estabilidad económica, hace vislumbrar como únicas salidas las coproducciones regionales, o alianzas con las televisoras.

Cine en Guatemala

De países como Guatemala conocemos su rica cultura indígena, el premio Nobel de la Paz Roberta Menchú, el Premio Nobel de Literatura Miguel Ángel Asturias, y un importante movimiento literario, pero de su producción fílmica prácticamente nada, sólo la reciente premiada película en festivales internacionales (Francia, España, Puerto Rico, Estados Unidos, entre otros). El **silencio de Neto**, en donde queda reflejada la intervención manipuladora de la CIA en 1954 para derrocar al presidente de entonces Jacobo Arbenz, a través de la visión de un niño.

Film dirigido por Luis Argueta y guión de Justo Chang que en Guatemala está abriendo espacio para una producción constante y de calidad, que permita la participación privada en los proyectos fílmicos, en momentos en que es inexistente la misma. El **silencio de Neto** fue un proyecto que en sus inicios fue tildado de "quijotesco".

"Cuando se estrenó el film en Guatemala había personas entre los 14 y los 60 años de edad en sala, los últimos lloraron porque siempre han guardado silencio y los primeros señalaron que no tenía nada que ver con ellos, pero que los involucra directamente en una realidad", señala Justo Chang.

DORMIDO EN CENTROAMÉRICA

Justo Chang, de padres chinos, siente y quiere su tierra como nadie. Él ha vivido las contradicciones de una sociedad, en donde ser indígena (la mitad de la población), y rasgos achinados es mal visto. "Cuando hacía mi carrera de arquitectura tuve que ir a un pueblo del interior, en donde mis compañeros sociólogos tomaban fotos y yo pintaba los indígenas. Ellos se me acercaron y me dijeron que yo era como ellos. Fue entonces cuando me sentí realmente guatemalteco, porque el apelativo de chino siempre me había perseguido", indica Chang.

Con doctorado en cine en La Sorbona de París Justo Chang influenciado por Luis Buñuel y Yasujiro Ozu (director trascendental de lo cotidiano), se mantiene aislado del mundo de la publicidad, lo cual hace más difícil su sobrevivencia en un país, en donde los que se gradúan en Ciencias de la Comunicación tienen que irse a las publicidades o dedicarse al diseño gráfico. Él lamenta tener que morir sin poder realizar ideales como **El silencio de Neto**. Tardó dos años en elaborar el guión, y cuatro años para filmar la película con Luis Argueta (director residenciado en Estados Unidos, pero de origen guatemalteco), con un presupuesto de medio millón de dólares.



La caja de los besitos de Alexandra Pérez



Guillermo Escalón y Alexandra Pérez.

La larga ausencia en las pantallas del cine guatemalteco (30 años antes de **El silencio de Neto**), hace pensar en el despertar de un gigante dormido, porque podemos apreciar una calidad fílmica; en El Salvador se tenía seis años sin hacerse nada antes del estreno de **Alejandro**; y en Costa Rica, casi inexistente antes de **La Caja de los besitos**.

Los servicios técnicos, en su mayoría, para filmar **El silencio de Neto** como los de Costa Rica y El Salvador, que aquí reseñamos, fueron conseguidos fuera. Tanto Guillermo Escalón como Alexandra Pérez trabajan en el exterior, en Canadá como camarógrafo y en Bogotá como agregada cultural de su país, respectivamente. Sólo Chang se mantiene firme en Guatemala.

-¿Por qué el cine guatemalteco ha tenido que guardar un silencio de treinta años?

- En nuestro cine se ha provocado una pereza, con una invasión total del cine norteamericano, y si a esto le aunamos una invasión fetichista extravagante por las máquinas computarizadas y una industria fuerte de la publicidad que no mira al cine. Es más fácil recibir que hacer. Las películas son excusas para anunciar comerciales. Creo que nos faltan leyes, acuerdos comerciales, entre otras cosas, que nos permitan una producción constante. Una película en sí solo se queda con el 40% de la taquilla, mientras el 60% es de las distribuidoras. **El silencio...** se está exhibiendo en Estados Unidos, y ganó premio en el Festival de Robert Redford y la Compañía Orión la vio y les encantó.

Actualmente Justo Chang busca abrir mercado para el cine guatemalteco, produciendo acuerdos con las televisoras de su país. Por lo que estudia el proyecto de una obra de teatro **Viva Ubico**, para ser adaptada a la televisión, con un presupuesto muy por debajo cuesta a la televisión guatemalteca 40 mil quetzales. Es absurdo. Por eso tenemos un país sin cultura, esquizofrénico, dependiente de las tendencias de los Estados Unidos. No me extrañaría que sucediera algún día lo que ha pasado en México con el pueblo de Chiapas, pobladores que prefieren ir a estudiar a Guatemala que a ciudad de México.

- ¿Qué se ha hecho para cambiar esta situación?

- La Premio Nobel de la Paz Roberta Menchú tiene planes de crear un canal de televisión, con su propio idioma. Yo hice un documental para un programa nacional sobre la educación bilingüe, en donde se le enseña su idioma y el español hasta el cuarto año. Además cuando me gradué de arquitecto la hice sobre los indígenas, con los que descubrí mi identificación. En el film está reflejada también esta situación de mi país: el renegar de nuestros propios orígenes.

El silencio de Neto, es una película en donde parece que no pasa nada, pero que dentro de sus paredes está pasando de todo, hasta una guerra. En un silencio de doble sentido, porque los realizadores quisimos hablar del silencio total que ha guardado mi país durante muchísimos años.

En Guatemala existe un Ministerio de Cultura y Deportes. Siendo el área deportiva la más desarrollada, lo cual nos da una idea de las prioridades de este país.



La caja de los besitos de Alexandra Pérez

Identidad cinematográfica

Alexandra Pérez es agregada cultural de la Embajada de Costa Rica en Colombia. Se graduó en la Universidad de Boston, con su tesis audiovisual, un cortometraje titulado **La Caja de los besitos** (35 minutos), que retrata la

historia del descubrimiento amoroso de un niño, con el trasfondo de la "guerra de 1948", presentado en concurso dentro del Festival de Cortometraje de Caracas.

"En Costa Rica la tradición de largometrajes es muy poca, el primero que se realizó fue **Retorno** en 1930, que se estrenó un solo día, con personajes que no eran actores. Por ejemplo la actriz prin-

cipal fue elegida por votación popular, y la familia al verla en pantalla la prohibió porque su hija bailaba indecentemente y hasta allí el "retorno".

Después se hicieron muy pocas películas, hace diez años que no se hace ningún largometraje de ficción. Hace unos años funciona el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, que no ha respondido a la realidad del sector. El *boom* actual son los documentales ecológicos; son pocos los trabajos de ficción. Creo que uno no debe esperar nada de los demás, entonces uno toma distancia de su oficio, que llega a preguntarse si ¿es cineasta de verdad? -indica Pérez.

Su film tiene un trasfondo histórico de una guerra, que entre comillas debe ir porque duró como un mes y tuvo como 20 muertos, "nada que ver con los grandes conflictos que han habido en el resto de América Latina. Esta fue una fecha que marcó el resto de la historia de amor de un niño, la contextualización histórica hace que el costarricense se vea retratado, rescatando una identidad nacional", señala Pérez.

Desconocimiento de lo nuestro

Para el venezolano Guillermo Escalón, de padres salvadoreños, "no se puede seguir siendo tan optimista con nuestro cine, porque las posibilidades de producir son casi nulas. Nuestro gran problema es que no conocemos nuestro cine, porque no hay medios de distribución. En El Salvador ha habido como pequeños movimientos cinematográficos, sobre todo en periodos de guerra, en forma de documentales. Para mí el período más fuerte fue ese precisamente. Ahora en esta nueva etapa de acuerdos de paz, dentro de lo que yo llamo el cine de post-guerra, fue que decidí hacer un homenaje al pionero del cine salvadoreño Alejandro Cotto, quien realizó un cine sin salir de su pueblo, retratando a ese cineasta latinoamericano soñador como yo y muchos otros".

Guillermo Escalón es el realizador del documental (género en el que le gusta trabajar) **Alejandro**. Un trabajo muy sencillo, pero que despertó en todos esa tendencia a la pérdida de un oficio, de la que hablaba Alexandra Pérez.

"El problema es que no vemos nuestro cine latinoamericano. Yo vi **El silencio de Neto** en un festival europeo. ¿Por qué ir miles de kilómetros para vernos la cara?, opina Escalón.

- ¿En qué se puede diferenciar el movimiento cinematográfico de El Salvador del guatemalteco?

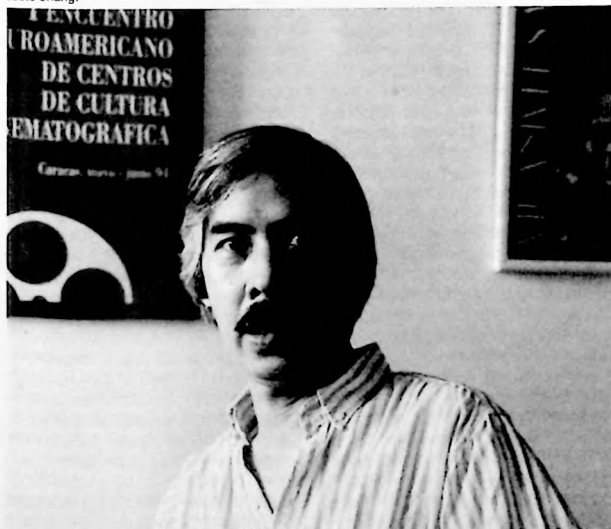
- En el caso de la filmografía guatemalteca quizá se distancia del salvadoreño en el sentido de ser más de individuos. En cambio en El Salvador se tuvo un movimiento importante en la época de la guerra con seis documentales que aún circulan por el mundo, como **El Salvador, el pueblo vencerá** (Diego de la Texera, 1980). El realizador Manuel De Pedro filmó **Trampa para un gato** basado en la historia de la Radio Venceremos, en donde participó como fundador un venezolano. Este período de guerra fue el más fuerte de producción.

Para Escalón su film **Alejandro** (1992) refleja a ese soñador enamorado del cine, en un país en donde no existe una tradición cinematográfica. "Yo descubrí en este film otras facetas de este realizador, consagrado actualmente a la publicidad. En la película Alejandro Cotto señala su soledad creativa, en momentos en que su país figuraba en festivales internacionales, como el de Berlín".



Oscar Javier Almengor, Eva Tamargo Lemus y Julio Díaz en **El silencio de Neto** de Luis Argueta.

Justo Chang.



En El Salvador no existe producción cinematográfica. Lo más cercano al cine fueron el Instituto Salvadoreño de Cine y el Colectivo Radio Venceremos, que después de la guerra desaparecieron. Las perspectivas son que Concultura apoye la creación de una Cinemateca, con el primer paso de recabar una colección de la cinematografía del país. "Esto va a ser un centro alrededor del cual girará la reflexión del cine", indica Escalón.

De hecho Escalón logró el financiamiento de **Alejandro** a través de su trabajo como camarógrafo en Canadá, en donde se desempeña desde hace muchos años. "En El Salvador sólo existe un largometraje de ficción de David Calderón titulado **Los peces fuera del agua** (1969), lo demás son documentales y cortometrajes. Por eso cualquier trabajo que se haga en Centroamérica es un

acto heroico, por eso cuando se tiene planes es difícil, por ejemplo no se si podré realizar mi próximo proyecto sobre el guitarrista Agustín Barrios Mangoré, quien ha dejado una escuela internacional y vivió sus últimos años en El Salvador.

La caja de los Besitos (Box of Kisses)

Costa Rica, 1994. Dirección y guión: Alexandra Pérez. Fotografía: Alexandra Pérez, Julio Jiménez. Sondo: Alberto Bolaños. Música: Nicolás Uribe. Dir. de Arte: Alexandra Pérez. Patricia Coto. Intérpretes: Rodolfo Rojas, María Laura Muñoz, Tatiana Chávez, Maykol Arias. Producción: Alexandra Pérez, Patricia Coto. Color. 35 mm. Estreno: 27/5/1995.

Con estos elementos Corbiau compone un fresco hermosísimo, pleno de colorido, de riqueza visual y sonora para centrarse en la dramática vida de Farinelli. Ubicándolo en su niñez, testigo del suicidio de un *castrato*, Carlo se resistirá frente al maestro Porpora, a acompañar las composiciones musicales de su hermano Riccardo. El padre, esbozado apenas, será una sombra que exigirá respetar el juramento que mantendrá unidos a los hermanos.

La competencia entre la voz de Carlo y una trompeta en una feria callejera será el pretexto para bautizar al castrato con el nombre de Farinelli. Esta escena, aunque por momentos grotesca, es una de las pocas que no destilan amargura. También le sirve a Corbiau para narrar la práctica amorosa compartida por los dos hermanos, y que será, junto a la razón de su tristeza de Farinelli, uno de los temas constantes del film.

La vida profesional de Farinelli, se desarrollará interpretando la música compuesta por el mediocre Riccardo. Alcanzará su estrellato gracias a composiciones dirigidas a un público sentimental y basadas en excesivos y caprichosos virtuosismos.

Corbiau se detiene con mayor detalle en la etapa de la vida de Farinelli en que visita Inglaterra. Allí acude para respaldar a su profesor Porpora, aliado a una aristocracia que se enfrenta en una competencia feroz a Händel, quien ha sido contratado por la realeza para llevar la ópera italiana a Inglaterra. Allí, Farinelli conocerá el amor de Alexandra, el cariño de Benedicto, y el rechazo de Lady Hunter. También será allí donde Händel le escupirá una serie de verdades que cambiará radicalmente la vida de los hermanos Broschi.

Morbosas preguntas pueden atender contra la verosimilitud del film, pero esos detalles no le inquietan a Corbiau. Su interés radica en el drama que suscita la revelación que Händel le hace a Carlo. Ha sido Riccardo quien ha castrado al joven para asegurarse su compañía y su desarrollo musical.

La historia de un ser mutilado, el desarrollo de su vida, el virtuosismo en su carrera y la fama alcanzada, son elementos suficientes para crear una historia sumamente interesante. El exquisito derroche técnico y de producción hacen otro tanto. **Farinelli** es una película que entra por los sentidos. Sin embargo, el envoltorio resulta por momentos falso y manipulador: En las escenas iniciales vemos a Farinelli bebiendo algo que sospechamos será el camino hacia el suicidio, sobradamente justificado al enterar-

nos de los motivos que lo torturan, es una pista falsa. La bata roja como *leit motiv* del ritual que llevan a cabo los hermanos cuando están frente a una conquista amorosa, es un artificio burdo. El aplastamiento de una cucaracha con el bastón de Händel y el posterior aplastamiento de Carlo con el mismo bastón, es un simbolismo que peca de simplista. La imagen de la nobleza, totalmente frívola y cabezahueca, es tan cliché que ni siquiera llega a la caricatura y no surte suficiente efecto. Las mujeres que Corbiau se esfuerza por presentar como seres inteligentes, simplemente son personas débiles que sucumben ante los encantos de un castrado. Las burlas acerca del drama de Farinelli, aparece más bien como un insulto sutil, más que grotesco, como debería haber sido. El egoísmo de Riccardo y la posición de víctima de Carlo, son simples y esquemáticas.

El personaje de Händel es el que ha sido trabajado con mayor riqueza de matices. A pesar de sus miserias, este hombre de origen alemán, con formación artística italiana y experiencia francesa, hizo su carrera en Inglaterra, donde fue llamado para proporcionar a la aristocracia, a quien no le interesaba la música nacional, óperas en el estilo italiano. Su febril actividad le tentó para contratar a Farinelli e imponerlo en Inglaterra. Cosa que realizó uno de sus más encarnizados enemigos, el maestro Porpora. Sin embargo, la figura de Händel se crece en la escena en que sin egoísmo compone, junto a Riccardo, el Orfeo que tanto tiempo le lleva escribir al joven. Su miserabilidad y su sinceridad se ponen de manifiesto en las palabras que le arroja a Farinelli, diciéndole que él no es hombre ni mujer, no ha nacido para engendrar descendencia, él sólo es su voz. Y la utiliza para arrancar lágrimas a hembras desfallecientes, con una música que es banal y poco culta.

El vestuario, los decorados, así como las escenas de los caballos espantados, el suicidio del cas-



Stefano Dionisi en **Farinelli** de Gérard Corbiau.

FARINELLI, IL CASTRATO

Un despliegue técnico espectacular es lo primero que colma nuestros sentidos cuando nos encontramos frente a la última película de Gérard Corbiau. Ya este autor nos había conmovido con la belleza formal de **El Maestro de Música**, sobria historia en la que destacaban temas que aún permanecen y son profundizados en este filme: la música como personaje principal, la competencia como factor de provocación para la superación, las enfermizas relaciones entre maestro y alumno, la ética como un límite que luce tentador de saltar...

Posee, además de todos los elementos ya reseñados, una historia que conmueve por el solo hecho de tener entre sus ingredientes el tormentoso dolor de una castración. Si bien los *castrati* eran virtuosos vocales que triun-

faron como divos hacia finales del barroco, también eran hombres incompletos que llevaban consigo una vergüenza difícil de soportar.

Junto al Senesino (Francesco Bernardi), a Cafarelli (Gaetano Maiorano) y a Baldassare Ferri, sobresalió por sus proezas vocales el hombre que justifica el título de la obra que nos ocupa, Carlo Broschi, más conocido como Farinelli, cuya pureza tanto como volumen de sonido, flexibilidad, eficiencia técnica y exactitud de registro, excedían a cualquier voz humana o instrumento musical.

Aunque su vida transcurrió entre 1705 y 1782, Gérard Corbiau se detiene en los primeros años, para ofrecernos una postal dolorosa, conflictuada y atormentada de un ser que era admirado por sus contemporáneos y que, convertido en *primo uomo*, despertó la curiosidad del maestro Händel, entre otros.



trado que parece arrancado de un fresco de Miguel Ángel, la cuidadosa representación de los conciertos, son magníficamente elaborados. La voz de Farinelli, perfeccionada por computación, logra sonidos increíbles que conmueven nuestros sentidos.

En su forma, Farinelli cumple a cabalidad con lo que el espectáculo exige. Se trata de una obra que somete a los sentidos a un regalo visual y auditivo. Sin embargo, Corbiau se olvida de las vísceras. Esta era una obra para atacar sentidos y vísceras a la vez. Más que frente a un sentido drama, estamos ante un concierto de formas y de sonidos verdaderamente espectacular.

LILIANA SAEZ

FARINELLI

En los siglos XVII y XVIII no era raro ver, sobre todo en las ciudades de la Italia meridional, una enseña con la para nosotros inusitada inscripción "Si castrano ragazzi". Cuando, en esas tierras de miseria y hambruna, un niño pobre ostentaba una voz particularmente bella, se lo llevaba al cirujano. Este, tras aturdir a la criatura con una poción de opio, la sumergía en una bañera de leche caliente que fungía de antiséptico, analgésico y antiemorrágico. A través de una incisión en el ano, se tiraba de los cordones espermáticos y se sacaban los testículos. Efectuada antes de la pubertad, la operación determinaba toda una serie de peculiaridades fisiológicas: ausencia total de pelo facial y corporal, alargamiento de los huesos (la testosterona, producida esencialmente en el testículo, contrarresta la acción de las hormonas del crecimiento) y, sobre todo, una voz excepcional en frescura, potencia y rango. La laringe, infantil, se apoyaba en una cavidad torácica hipertrofiada: una garganta de canario sobre un pecho de oso. "Mejorados" por la castración, los párvulos que no

habrían tenido ante sí otro destino que la peor de las muertes, la que produce la miseria, pasaban a conservatorios especializados donde, junto a un riguroso entrenamiento vocal, se les daba educación mundana y humanística esmeradísima. Los musicalmente incapaces terminaban necesariamente como curas y frailes; a los otros aguardaba una carrera de triunfos en los escenarios del florido bel-canto barroco: iglesias, teatros de ópera, palacios. Scarlatti, Häendel, Gluck, Mozart y hasta el mismo Rossini dedicaron páginas esenciales a la voz del "tercer sexo"; en cuanto a Haydn, la leyenda quiere que sólo la intervención urgente de su padre lo haya salvado de, aligeramiento escrotal mediante, continuar su carrera de *Sopranenknecht* en el coro de los Niños Cantores de Viena: tan críticas fueron para el futuro Padre de la Sinfonía la metamorfosis vocal y sus consecuencias.

Toda esta larga introducción es imprescindible para entender el nudo argumental de **Farinelli** de Gérard Corbiau, subtítulo **II Castrato** en algunos países y, menos ramplonamente, **Voce Regina** en Italia. Se impone aquí otra aclaratoria fisiológica: la extirpación de los testículos no lleva necesariamente a la impotencia, dado que es el sistema nervioso central quien controla la erección. De esta manera podemos aceptar la premisa esencial de la interpretación que Corbiau hace de la figura de Carlo Broschi, llamado Farinelli (1705-82), quien fue, y no sólo por sus dotes vocales, el más famoso castrato de la historia de la música.

Dotado de una voz y de una técnica excepcionales (testimonios de la época hablan de su capacidad de cantar una escala de tres octavas trinando sobre todas las notas), se acuñó para él el slogan "Un solo Dios, un solo Farinelli". Su paso brillante por

los escenarios fue de una brevedad meteórica: en 1737 el primer rey Borbón de España, Felipe V, le ofreció un empleo único en la historia del canto. Maniaco depresivo, el nieto de Luis XIV pasaba larguísimas temporadas en el lecho negándose hasta a las más elementales operaciones de aseo; sólo la voz única de Farinelli lograba devolver al neurasténico rey las ganas de vivir y gobernar. Por toda la vida de su patrón, Farinelli sólo tuvo la obligación de cantar las mismas cinco arias cuando su en más de un sentido singular oyente así lo requería. Al pasar Felipe V a mejor vida, su sucesor Fernando VI convirtió a Farinelli en el eje musical de la corte más musical de Europa: no olvidemos que la reina María Bárbara tenía como clavecinista y compositor personal nada más y nada menos que a Domenico Scarlatti. Durante 27 años Farinelli fue, no sólo el dictador musical de la corte, sino políticamente el hombre más influyente y poderoso de España. En 1760, el ascenso al trono del seco y voluntarioso Carlos III determinó su caída en desgracia y su regreso a Italia.

Poco o casi nada de esto aparece en el film de Corbiau, donde la Historia es generosa y descaradamente melodramatizada. Y, como en todo melodrama que se respete, los personajes pasan a ser arquetipos: Farinelli es la Voz, el instrumento capaz de materializar la música, sea la Música con mayúscula de Georg Friedrich Häendel o la mucho más vistosa pero absolutamente vacua de Riccardo Broschi, hermano y sombra del cantante. Häendel es el Genio y la Soberbia; Riccardo la Ambición mundana y la Impotencia como creador. Entre los hermanos Broschi se establece una simbiosis terrible: Riccardo promete a Carlo un *Orfeo* maravilloso, que compone (o dice componer) al paso de la tela de Penélope; entretanto, usa a la Voz como trampolín para sus mediocres melismas y para gozar a las innumerables mujeres que saltan hacia el estéril pero acogedor lecho de la ópera-star Farinelli.

DESNUDOS

En los últimos años gracias al British Council hemos podido conocer lo más actual del cine británico: Peter Greenaway, Derek Jarman, Ken Loach, Mike Leigh, nombres imposibles de apreciar de otra forma que no sea a través de las muestras en la Cinemateca Nacional. La más reciente, sin embargo, nos ha sembrado la duda de o no eran los títulos exhibidos los más representativos o el cine inglés está afectado por una evidente ausencia de inspiración. No creo que tenga mucho sentido enumerar sólo limitaciones o detectar a juro las bondades casi inexistentes de títulos como **La hora del cerdo** (*The hour of the Pig*, Leslie Megahey, 1993), una improbable comedia carente de algún "mensaje"; o de **Bhaji en la playa** (*Bhaji on the Beach*, Gurinder Chadha, 1993) cuyas torpezas en la realización casi anulan sus intenciones feministas; o de **Mal comportamiento** (*Bad behaviour*, Les Blair, 1992) intrascendente film sobre la aparente intrascendencia de la cotidianidad de la vida. La única revelación fue **Desnudos** (*Naked*) de Mike Leigh, un interesante juicio acerca de la decadencia del hombre contemporáneo. De Mike Leigh habíamos visto aquella **La vida es dulce** (*The life is sweet*) hiperrealista film sobre las vivencias de una familia clase media baja en la Inglaterra contemporánea, film cuyas intenciones nos hacían recordar los **Feos, sucios y malos** de Ettore Scola.

Desnudos comienza con un hecho violento, una violación, filmado además con una inquietante cámara en mano, para después moverse reposadamente con una trama en donde nunca desaparece la sensación de peligro, la sensación del acecho de la muerte, física o espiritual. El protagonista, cual Hamlet moderno, realiza un paseo por las calles de Londres conociendo, confrontando, enjuiciando a una variopinta galería de individuos: a su antigua compañera, a la amiga drogadicta, a una pareja de desconocidos, a un vigilante, a una solitaria prostituta, a un pegador de afiches. Así Leigh pretende mostrar la decadencia del hombre común ubicándola no en la soledad que afecta a todos los personajes, incluyendo al protagonista, sino precisamente en los refugios voluntariamente escogidos para olvidarse o engañar la desolación o de la insatisfacción vivencial: la creencia en la reencarnación del vigilante; las drogas de la chica adicta; el irrelevante trabajo de la otra; o la violencia irracional del yupie. Leigh arremete contra todo esto sin darnos alguna esperanza o una salida mediana-



Pintura de Japopo Amigoni. La figura central, con la partitura en la mano, es el célebre cantante Farinelli.

Si algo agradecemos a **Farinelli** de Gérard Corbiau es el haber sentado las bases para la popularización de un repertorio riquísimo, haciéndonos descubrir desde los aguinaldados gorgoritos del *Solleo para Farinelli* de Porpora hasta la versión original del hipertranscrito *Largo* de Haendel.

Nota (Casi) personal del autor: cuando Farinelli regresó a Italia a enfrentar la vejez triste del repatriado rico y solo, llevó consigo la imponente colección, transcrita por los amanuenses de la reina María Bárbara, de las Sonatas de Scarlatti, hoy en la Biblioteca Marciana de Venecia. Fue, pues, gracias a nuestro castrado que se conservó un tesoro musical compuesto originalmente para el goce privado de una sola persona. Esa herencia ingente, que engalanó el repertorio de Horowitz y de Landowska, de Kirkpatrick y de Leonhardt, permaneció en buena parte silenciosa hasta que Scott Ross (1951-89), desafiando al tiempo y al propio cuerpo, grabó en el solo año de 1985 la colección íntegra de las 555 Sonatas. Querría que esta concatenación de ideas y de nombres fuese un homenaje a todos aquellos que han conservado y/o divulgado una obra de arte: han hecho un regalo a toda la humanidad.

ANTONIO MENDOZA
WOLSKÉ

Farinelli, el castrato (Farinelli) (Bélgica, Francia, Italia, 1994). Dirección: Gérard Corbiau. Guión: Gérard Corbiau, André Deltour Corbiau, Michael Fessler y Marcel Beaulieu. Dirección de Fotografía: Walter Vande Ende. Dirección artística: Gianni Quaranta. Intérpretes: Stefano Dionisi, Enrico Lo Verso, Caroline Cellier, Ometo Antonutti, Jeroe Krabbe, Gaspard Salmon, Patrick Bauchau. Producción: Stephan Films, UGC Images, Alinea Films, Studio Canal, Studio Images, France 2 Cinema. Color. Distribución: Korda Films. Duración: 1 h. 57'. Estreno: 31/5/1995.

fectamente! ¿Se tratará de un clavecín-pianola?), el film ofrece un par de horas de aventuras, intrigas, erotismo, lujo, plumas, odio, amor y, sobre todo, música.

Y he aquí el mérito de un film que, de otra manera, habríamos condenado completamente. La dirección musical de Christophe Rousset, uno de los mejores clavicembalistas de la joven generación, desempolva y divulga un repertorio que, hasta hoy, era rareza de doctos y regodeo de especialistas. Dado que el último castrado auténtico murió a principios de siglo, la computadora fundió pulcramente una voz de contratenor y una de soprano, reconstruyéndonos una laringe imposible en un período en el que, gracias a Dios, los derechos humanos prevalecen sobre la cirugía musical.

En nuestra infancia, el amor a la música entró en nosotros a través del Mickey Mouse de **Fantasia** y del Bugs Bunny que se travestía deliciosamente de Isolda o de Stokowski. Films como **10 y Amadeus** han sido fundamentales para la divulgación masiva de Ravel y Mozart, y compositores esenciales para nuestro siglo XX como Rota o Prokofiev recibieron un impulso importante gracias a los films de Fellini y de Eisenstein.

Como en todo melodrama que se respeta, el Mal es castigado: Haendel, culpable de haber insultado a Farinelli, verá sus óperas abandonadas del público; Riccardo, abandonado por el hermano, vivirá la existencia acomplejada y errabunda del petulante fracasado. La Bondad se premia: el arrepentido Haendel se desvanecerá ante la celestial belleza de su propia música cantada por Farinelli; y éste no sólo ganará el amor sincero de una mujer, sino que será padre: Riccardo (quien, en un golpe de teatro harto previsible, resultó ser el castrador de su hermano) quemará el *Orfeo*, única música grande de su pequeña existencia, y fecundará a la amada de una Voz que, como el Verbo, se hará Carne al final.

Huelga decir que el film nace, más que de la verdad histórica, de la fervida imaginación de los guionistas. Huelga decir que, apartando algunos lunares (Enrico Lo Verso, cuya peluca empolvada y aires priápicos no logran borrar su aspecto de policía siciliano; o la terrible 'gaffe' de puesta en escena en la que, como corresponde a la tradición, Broschi dirige la orquesta delante del clavecín... con las dos manos en alto, ¡mientras el típico mordisco de las cuerdas se escucha per-

pletar una frase. Lo demás es buen oficio de un realizador inteligente y sin concesiones.

PABLO ABRAHAM

Desnudos (Naked). Gran Bretaña, 1992. *Guión y dirección*: Mike Leigh. *Dirección de Fotografía*: Dick Pope. *Escenografía*: Alison Chitty. *Vestuario*: Lindy Hemming. *Montaje*: Jon Gregory. *Sonido*: Ken Weston, André Jacquelin. *Música*: Andrew Dickson. *Interpretes*: David Thewlis, Lesley Sharp, Greg Cruttwell, Katrin Cartlidge, Claire Skinner, Peter Wight, Ewen Bremner, Susan Vidler, Deborah Maclaren, Gina McKee, Carolina Giammetta, Elizabeth Berrington. *Producción*: Thin Man - Film Four International - British Screen. *Duración*: 2 h. 8. *Estreno*: 22/6/1995.

mente feliz. La decisión final de seguir por los caminos de la infelicidad, demostrado en ese apreciable plano-secuencia final con el protagonista renqueando, es al parecer el único camino a la mano, y niega la validez de la posibilidad de una confortable vida convencional. "Sufro luego existo". Postulado que se presta a discusión. No creo que estemos condenados a sufrir y además cada quien tiene el derecho de vivir como quiera o a creer en lo que desee. Aquí Leigh parece no jugar limpio. Este Hamlet cuestiona a todo el mundo, siempre teniendo la verdad en la mano, y ya se sabe que hay que desconfiar de quienes creen tener la última palabra. En boca de su protagonista Leigh se permite decir cosas bien terribles sobre algunos aspectos: "¿De qué sirve la reencarnación si todas las vidas pasadas son un cúmulo de dolor y sufrimiento?" Le dice al vigilante; o "¿Crees que teniendo sexo contigo recuperarás tu juventud?" Le espeta a la solitaria prostituta.

Desnudos es una película desoladora no se puede negar, pero también podría decirse lo necia que resulta al ser tan radical y por insistir a veces en lo sórdido de la vida y recargar las tintas con personajes tan insufribles como el yupie o la enfermera, esta última incapaz de com-



Benton, Tandy y Newman en el rodaje de *Las cosas de la vida*.

LAS COSAS DE LA VIDA

El enganche de **Nobody's fool** con aquella lacrimógena **Kramer vs. Kramer** (1979) es bastante evidente como para, de buenas a primera, sentenciar una evolución apreciable en la irrelevante filmografía de Robert Benton, aunque al final uno tenga que admitirlo con necesaria justicia. Otrora era Dustin Hoffman el que se daba cuenta cómo se llegaba a ser un verdadero padre; ahora es Paul Newman quien además de padre descubre que puede ser un verdadero abuelo. Claramente ambos films intentan ser una radiografía actual de ciertos tópicos norteamericanos: la familia, los hijos, el abandono del hogar,

el papel de la mujer, la ingratitud del hombre... en fin "el drama cotidiano de la vida". Sin embargo las diferencias entre ambas obras resultan ser mayores que sus cercanías e implican ciertamente una madurez y una amplitud de "visión social" hasta ahora no alcanzada del todo por el autor de títulos tan inocuos como **En un lugar del corazón (Place in the heart)**, 1985) y **Billy Bathgate** (1991).

Benton basado en la novela de Richard Rizzo y apoyado en un sólido guión, recrea la actividad de un pequeño pueblo norteamericano a través de la figura de Sully Sullivan (Paul Newman), viejo "zorro" que vive alquilado en casa de su casera (Jessica Tandy). No es sorprendente que el film, más allá de ser un vehi-

Desnudos de Mike Leigh.



la camioneta por encima de la acera al amigo celoso y enfadado por la presencia de su hijo, y la aparición repentina del policía y sus consecuencias, un pequeño drama que se superpone al otro; o en la escena de la taberna cuando Sully después de pedirle al hijo hablar con su esposa, resuelve el problema del miedo del nieto al alentarle a devolverle la pierna ortopédica al tío-abuelo; o cuando mientras Sully lleva a cabo el robo del quitanieve en compañía de su hijo está sucediendo al mismo tiempo el primer encuentro significativo entre padre e hijo.

Temáticamente **Las cosas de la vida** no es para el gran público. Tampoco es para ser programada en ancianatos o casas de retiro, como seguramente sostendrán algunos. Lo que evidentemente resulta comercial es el uso de grandes estrellas en el reparto: Bruce Willis como casi el único antagonista de Sully; Melanie Griffith como la afectada esposa del primero; Jessica Tandy. Se nota, pues, que Benton con un presupuesto holgado -la envidia de cualquier cineasta- ha realizado dentro de la industria un film respetable, aunque no deje de creer que sea, en el fondo, bastante conservador. Lo demás ya es pedir demasiado.

PABLO ABRAHAM

Las cosas de la vida (Nobody's fool), Estados Unidos, 1994. Dirección: Robert Benton. Guión: Robert Benton basado en la novela de Richard Russo. Dirección de Fotografía: John Bailey. Música: Howard Shore. Vestuario: Joseph G. Aulisi. Montaje: John Bloom. Interpretes: Paul Newman, Jessica Tandy, Melanie Griffith, Bruce Willis, Gene Sacks, Dylan Walsh, Pruitt Taylor Vince, Philip Bosco, Elizabeth Wilson, Alex Goodwin, Margo Martindale. Producida por: Capella Int. en asociación con Paramount Pictures. Cinehaus Production. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 2h. Estreno: 12/4/1995.

RAPIDA Y MORTAL

Sergio Leone descubrió el western viendo **Yojimbo** (1961) de Akira Kurosawa, cuando la idea de un samurai que llegaba a un pueblo sin ley a imponer el orden se transformó en Clint Eastwood, aquel cowboy sin nombre que llegaba a un pueblo sin ley a imponer el orden (**Por un puñado de dólares**, 1964). El resto es historia y los spaghetti westerns hicieron las delicias de más de una matinee, y es una doble delicia volver a verlos treinta años después para comprobar que detrás de aquella nueva forma de presentar un oeste, sucio, cruel, con héroes que poco tenían que ver con los buenos muchachos



Rápida y mortal de Sam Raimi.

americanos, asomaba el talento y la audacia de un director que sabía entretener con inteligencia.

Pero estamos en la época del reciclaje. Sam Raimi es uno de esos directores jóvenes que se formó con la televisión y que nos regaló algunas disfrutables pompas de jabón, acaso demasiado permisivas con la tentación de la truculencia. **Crimewave** (1985, de la mano de los hermanos Coen), **Evil dead I y II** y la excelente **Darkman** (1990) en la que la capacidad de deslumbrar al espectador a fuerza de imágenes que hilvanan una historia llegaba a su paroxismo que no se repetía en el tercer capítulo de los **Evil Dead**. Superficial y ligera, la obra de Raimi se articula sobre un universo común a los de su generación. Es probablemente incomprensible sin referentes como las películas de la Hammer inglesa o el cine americano con Spielberg a la cabeza de la década de los setenta. Y por supuesto Raimi ha visto los films de Sergio Leone. Pero es preciso reciclar.

El esquema no varía sustancialmente, pero en vez de Clint Eastwood ponemos a Sharon Stone. El pueblo sigue sin ley

pero en vez de ir armando una trama para darle sentido a los disparos de una vez se determina un campeonato de pistoleros y luego se ponen las cámaras a rodar. Sin duda Raimi tiene un talento peculiar para armar sus cuadros e instalar en ellos detalles grotescos como el hueco de una bala que deja pasar un rayo del sol. El problema es que abusa de esa capacidad hasta el hartazgo. Y lo grave es que este declarado homenaje tiene poco de nuevo a no ser el placer entomológico de descubrir de donde fue levantada cada escena y en quien se inspira cada personaje. Por ahí desfilan el Lee van Cleef de **Por unos dólares más** (1965) o el Henry Fonda de **Erase una vez en el oeste** y algunos otros, así como situaciones indisolublemente ligadas al western. Peleas en el "saloon", duelos, tiroteos y pistoletazos están, de la mano de Raimi, insuflados de una originalidad que no es tal. Conviene siempre volver a Leone. El spaghetti western fue una revolución en el género no solo por el disparate que significaba, en principio el que los italianos se metieran con un género que les era

culo para Newman, se convierta en un alegato en favor de la independencia y el triunfo personal, y del éxito de la persistencia. Esto hace sospechar el sobrevuelo de cierta referencia al "sueño americano". Pero Benton no se queda allí y al mismo tiempo se entretiene diciéndonos que la familia no lo es todo y, más sorprendente aún, que algunas cosas se obtienen sin haberlas buscado ni haber luchado por ellas: al final, Sully mediante gratificación de su casera recupera la antigua casa paterna, y se hace de una inesperada mascota mientras que por lo único que ha insistido ha sido el número de lotería ganado también al final.

No es difícil ubicar la figura del rebelde solitario -personaje no extraño a Newman, recuérdense entre otros, los personajes de **El zurdo (The Left-Handed Gun, 1958)** y **El indomable (Cold Hand Luke, 1967)**- en un pueblo donde las costumbres permanecen casi inalterables y la tranquilidad y el conformismo de la vida son a veces la incomodidad mayor. Lo que hace atractiva a **Las cosas de la vida** no es sólo la magnífica actuación de su protagonista o la estupenda dirección de fotografía de John Bailey, sino también la forma en que Benton mantiene el interés en cada uno de los elementos y personajes que rodean a Sully, algunos de los cuales "víctimas", para bien o para mal, de su rebeldía: la familia, el amigo, (su hijo, su nieto); el policía, el personaje de Melanie Griffith, el de Bruce Willis, la casera.

Todos ellos conformando un ingenioso contrapunto que a través de una estudiada y útil alternancia no hacen más que reforzar la centralidad de Sully. Pequeños minidramas, satélites más bien girando alrededor del gran sol. Esto es el resultado de las amabilidades tanto del guión como de la misma dirección capaces de sostener el equilibrio en cuanto a importancia de dos o más elementos dramáticos en una misma escena: recuérdese, por ejemplo, cuando Sully sigue en

extranjero, sino además y sobre todo porque alteraba los códigos con los que entendíamos el oeste. El justiciero pasaba a ser un cazarrecompensas cinico, el pueblo limpio un lodazal inundo y demás etcéteras. A fuerza de exageración, el oeste empezó a parecerse más a lo que el espectador sospechaba que era el oeste. El caso de Raimi es el inverso porque sentado un nuevo género busca llevar al paroxismo la ruptura, cayendo en un pecado difícil de perdonar. La liviandad de personajes en quienes nadie cree. Por eso esta colección de levantes (que empieza por el título que le pide prestado al Norman Mailer de **The naked and the dead**) no logra ir más allá de la nostalgia de los tiempos en que el western era un género con estatura propia en el cine.

HECTOR CONCARI

Rápida y Mortal (The Quick and the Dead). Estados Unidos 1993-1994. Dirección: Sam Raimi. Guión: Simon Moore. Dirección de Fotografía: Dante Spinotti. Vestuario: Judianna Makovsky. Música: Alan Silvestri. Montaje: Pietro Scalia. Intérpretes: Sharon Stone, Gene Hackman, Leonardo Di Caprio, Russell Crowe, Tobin Bell, Robert Blossom, Kevin Conway, Keith David, Lance Henriksen, Pat Hingle, Olivia Burnette, Mark Boone Junior, Fay Masterson, Raynor Scheine, Woody Strode, Jerry Swindall, Gary Sinise. Reparto: Francine Maisler. Producción: IndieProd. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 1 h. 48. Estreno: 3/5/1995.



Tommy Lee Jones y Jim Carrey en **Batman** de Joel Schumacher.

BATMAN ETERNAMENTE

Desde su aparición en 1939, el personaje central del comic de Bob Kane, ha sufrido innumerables modificaciones que se han ido adaptando a los intereses de cada década. En sus inicios, se trataba de una fábula siniestra: *El Caballero de la Noche*, una criatura silente que "cazaba" a los criminales con cualidades vampíricas. En la década del 40, se mantiene el carácter siniestro del personaje a pesar de la inclusión de un alter ego diurno: Bruno Díaz y de una galería de villanos conformada por El Gusanón, El Pingüino, Gatúbela y El Acertijo. Sin embargo, la serie de televisión de los años 60 desvió la sordidez del comic hacia la jocosidad y las peleas al estilo ¡POW! ¡BAM! ¡BIFF!, que le hicieron per-

der respetabilidad al personaje, destinándolo prácticamente al olvido durante la década de los 70. Esta situación cambia radicalmente en 1986 cuando Frank Miller publica *El Caballero de la Noche vuelve* con la intención de restaurar la gloria perdida por el mito de Batman, recuperando su sordidez inicial y adaptándolo a una realidad más adulta y contemporánea.

Este fue el concepto manejado por Tim Burton para la realización de **Batman** (1989) y **Batman vuelve** (1992), films que si bien vacilan en su estructura dramática, destacan por su fascinante riqueza visual y la oscura construcción psicológica de sus personajes. Sin embargo, esta "oscuridad" fue cuestionada por los ejecutivos de la Warner Bros. Tras el descenso en taquilla de la segunda parte de la serie. Así pues, el proyecto de **Batman eternamente** se propuso de alguna manera "iluminar" el os-

curo camino recorrido y ofrecer al público lo que tanto desea: acción. Desenfrenada, gratuita, inverosímil, pero a fin de cuentas, acción. Los cambios de estrategia no se hicieron esperar: Burton, culpable de la introspección del personaje, es relegado al cargo de co-productor ejecutivo y sustituido por Joel Schumacher, un realizador de filmografía irregular, pero adaptable a los "intereses" del estudio. Michael Keaton, tras exigir una cifra exorbitante, es sustituido por el más asequible Val Kilmer. La novedad recaería en la inclusión de dos nuevos villanos: Dos Caras (Tommy Lee Jones) y El Acertijo (Jim Carrey), su compañero de lucha: Robin (Chris O'Donnell) y una atractiva psicoanalista: la Dra. Chase Meridian (Nicole Kidman).

En **Batman eternamente** la estructura dramática continúa vacilante: Dos Caras odia a Batman porque lo considera culpable del

Val Kilmer como **Batman**. Foto: Ralph Nelson.



norteamericana, a juzgar por sus referencias directas a la Estatua de la Libertad, la revista TIME, la cadena de televisión CNN o la celebración de Halloween: una sociedad en decadencia, regida por fuerzas opuestas -la ley vs. el crimen- donde se hace necesario contener la acción de aquellos que pretenden transgredir el orden social.

Paradójicamente, estos transgresores fueron alguna vez miembros activos de la sociedad: Harvey Dent (abogado), Edward Nygma (científico de las empresas Díaz). Lo mismo puede decirse de Selina Kyle (secretaria) y Oswald Cobblepot (millonario). Traicionados o explotados por el sistema, proyectaron su venganza en personajes arquetípicos: Dos Caras, El Acertijo, Gatúbela, El Pingüino. Por su parte, los infantes Bruno y Roberto, miembros de las respetables familias Díaz y Tapia, fueron víctimas de este auge criminal que puso fin a la vida de sus respectivos padres. Como consecuencia, proyectan su represalia en las figuras de un angel vengador y su aliado, defensores de la ley y el orden social. Ambos bandos son iguales, pero ubicados en polos opuestos. Mientras tanto, la Dra. Chase Meridian se ubica en una posición neutral. Respetable integrante de la sociedad, se ve misteriosamente atraída por las oscuras motivaciones de estos transgresores (en especial de Batman), creadores según sus palabras "de un mundo con sus propias reglas morales". Su equilibrio emocional se balancea entre el misterio que rodea a Batman y la estabilidad que Bruno Díaz representa, sin saber que ambos son la misma persona. Un triángulo amoroso entre dos.

Sin embargo, a diferencia de la propuesta de Burton, donde se aprovechan al máximo los matices psicológicos de los personajes, en **Batman eternamente**, se explicitan. Si Burton impuso una búsqueda hacia la sordidez, partiendo de la patología de los personajes para insinuar su mundo interno, Schumacher los justifica y explica; en otras palabras, los lleva a una consulta psicológica para solucionar sus conflictos. Finalmente, Robin satisface su sed de venganza tras la muerte de Dos Caras y Chase purga su deseo de transgresión eligiendo a la máscara perceptible sobre la oculta entre las sombras. Por su parte, el enigma de identidad de Batman queda finalmente expuesto: El trauma infantil ocasionado por el asesinato de sus padres llevó a Bruno Díaz a identificarse con un arquetipo mortífero, al mismo tiempo temido y admirado: el muerciélago, fuente originaria de sus pesadillas y obsesiones. Como se diría en términos clínicos: "Al descubrir la causa in-

accidente por el que su rostro quedó desfigurado; El Acertijo odia a Bruno Díaz por no haber apoyado su invento para manipular ondas cerebrales; Robin odia a Dos Caras por ser el asesino de sus padres. Una vez otorgadas las respectivas motivaciones, el resto son persecuciones, efectos especiales, actuaciones extravagantes y una millonaria campaña publicitaria.

Extrañamente, es un personaje nuevo en la serie: la Dra. Chase Meridian -psicóloga criminalista y especializada en el estudio de personalidades múltiples- la que contribuye a crear cierta unidad dramática dentro del film, sirviendo como eje central para el estudio de las conductas patológicas de los personajes. Dos Caras sufre un desdoblamiento de su personalidad debido al trauma ocasionado por la desfiguración de su rostro: dividido por el medio tanto en cuerpo como en alma, percibe todo en términos de dualidad y rige sus acciones lanzando a cara o sello una moneda de plata. El Acertijo padece una fijación con Bruno Díaz, a quien admira obsesivamente como un modelo de éxito, desarrollando tendencias homicidas hacia éste cuando se niega a brindar apoyo a su visionario invento (inspirado directamente en la realidad virtual). Bruno Díaz, por su parte, es acosado por recuerdos reprimidos que buscan salir de su inconsciente a través de sueños recurrentes y que son la clave para comprender su desdoblamiento en Batman. Junto a Robin, comparte la incapacidad de superar el trauma de la muerte de sus padres, aunque el maestro advierte al pupilo sobre sus inútiles deseos de venganza contra Dos Caras ("La venganza no aliviará tu dolor"). Condenado a ocultar su verdadera identidad ("todos usamos máscaras: una perceptible y otra oculta entre las sombras"). Bruno Díaz vive solitario y aburrido en una inmensa mansión ubicada en las afueras de Ciudad Gótica, metrópolis de explícita semblanza neoyorkina y que construye su verosimilitud tomando como modelo la cultura

consciente oculta detrás de los sueños, desaparecen las discontinuidades aparentes y la cadena causal o secuencia resulta clara". Batman ha sido curado. La muñeca africana que lo protegía de sus pesadillas ha sido sustituida por un nuevo y sosegado sueño: Chase.

Aparentemente, la historia ha terminado (según los productores la saga ha sido concebida como una trilogía), pero resulta improbable que una puerta para acceder a tantos millones pueda cerrarse con tanta facilidad. Del otro lado quedan todavía Dos Caras (cuya "muerte" queda abierta) y El Acertijo (encerrado en un manicomio). La pregunta es: ¿Tiene Batman sentido, ahora que ha resuelto sus conflictos? La respuesta parece ser afirmativa, ya que los productores, siempre previsivos, han otorgado al superhéroe una nueva justificación: la autoconciencia ("Soy Batman y Bruno Díaz, no porque deba serlo, sino porque he decidido serlo"). Batman y Robin corren hacia nosotros a través de un túnel. La historia continuará. Pero una vez resuelto el marco psicológico ¿qué queda?: persecuciones, efectos especiales, actuaciones extravagantes y otra millonaria campaña publicitaria. ¿Suena aburrido, no?

ALBERTO GOMEZ DIAZ

Batman eternamente (Batman forever): Estados Unidos, 1995. Dirección: Joel Schumacher. Guion: Lee Batchler, Janet Scott Batchler y Akiva Goldsman. Argumento: Lee Batchler & Janet Scott Batchler. Basada en los personajes de Batman creados por Bob Kane y publicados por DC Comics. Dirección de Fotografía: Stephen Goldblatt. Escenografía: Barbara Ling. Vestuario: Bob Ringwood. Maquillaje: Rick Baker. Efectos especiales: John Dykstra. Música: Elliot Goldenthal. Montaje: Dennis Virkler. Intérpretes: Val Kilmer, Tommy Lee Jones, Jim Carrey, Nicole Kidman, Chris O'Donnell, Michael Gough, Pat Hingle, Drew Barrymore, Debi Mazar, Joe Grifasi, Rene Auberjonois. Producción: Tim Burton, Peter McGreggor-Scott. Productora: Warner Bros. Distribución: Dinox. Duración: 2 h. Estreno: 26/7/1995.

LUNA DE PASION

Román Polanski fue descrito alguna vez como el enano pervertido del cine. Cabría agregar que, como en el célebre cuento de Jaimito, es además un enano talentoso. Su obra, relativamente prolífica después de más de treinta años de carrera, parece tejida a punta de obsesiones que se retroalimentan y entretajan a veces con una fuerza digna de mejores causas. El universo polanskiano está habitado por el mal y su campo de batalla es la vida en pareja. **Cuchillo en el agua** (1962) su primer film era capaz de llevar hasta el paroxismo la dinámica del triángulo y crear un clima opresivo a bordo de un yate en medio del mar. En esencia ese gusto por personajes que emergen del mundo cotidiano para revelar sus facetas más oscuras se repetiría en buena parte de su obra posterior. Podía ser la dependiente de un salón de belleza que componía Catherine Deneuve en **Repulsión** (1965) o la tímida Mia Farrow de **El bebé de Rosemary** (1968), el nudo que componía la soledad acechada por un mal inherente a los personajes estaba siempre ahí y llegaba a su punto culminante en una obra maestra injustamente olvidada **El inquilino** (1976) que protagonizaba el propio director. Para empujar las cosas, la vida privada de Polanski parecía alimentar este universo: su esposa era asesinada brutalmente, su gusto por las adolescentes le valía un exilio que aún se mantiene, su biografía es una larga lista de perversiones. Lo que queda en pie es una obra a la que es difícil negarle el talento. Esquemáticamente podría ser dividida en dos, porque junto a esos magníficos estudios de la desintegración de la personalidad humana, Polanski era capaz de revelarse como un magnífico mago, capaz de contar aventuras con una ingenuidad infantil, recreando con nuevos bríos y mano maestra persecuciones en Transilvania **La danza de los vampiros** (1967), un excelente

degradación que la conclusión si llega, importa poco. No hay mucho que se pueda decir de **Luna de Pasión**, en lo fundamental porque ya está casi todo dicho en otras películas del director. Es cierto que la película queda ahí como una pequeña muestra del horror y de la maldad pero uno no puede evitar pensar que en el fondo todo es un juego y que el bueno de Polanski está llegando a la vejez.

Sabe cómo pero no tiene con qué.

HECTOR CONCARI



Kristin Scott-Thomas y Hugh Grant en **Luna de Pasión** de Román Polanski.

relato policial negro (**Chinatown**, 1974) o una loca historia de piratas (**Pirates**, 1986). En todas ellas había un toque propio, una señal al espectador indicando que el universo no es lo que parece y que el mal acecha a todo el mundo como un vampiro a Sharon Tate o el pasado a Jack Nicholson. Y de paso el sexo es el vaso comunicante que permite que los conflictos se desarrollen.

Esta **Luna de pasión** (**Luna amarga** en el original) es un nuevo capítulo en la ya mencionada lista de obsesiones polanskianas. Ahí están todas, una parejita feliz, el clima de opresión de un crucero en alta mar, un inválido perverso y una joven torturadora del inválido. Estructurada en forma de un largo *flashback*, la his-

toria cuenta la larga lista de perversiones que llevaron una relación obsesivamente sexual al accidente del inválido. Polanski ama regodearse en la pervisión del amor y describir la relación virtualmente vampírica que establecen un escritor maduro y una bailarina adolescente. En el fondo de todo hay una pregunta muy pertinente. Cuando los cuerpos lo han explorado todo, ¿qué es lo que queda? Para Polanski queda la humillación o la huida hacia otra mujer y esta falta de perspectiva de personajes condenados por su "amour fou" los conduce a la perdición. Se podría pensar que hay hasta un moralismo algo pacato en eso sino fuera porque Polanski está tan obsesionado por el proceso de la

Luna de Pasión (Bitter Moon) Francia/Gran Bretaña, 1991. Dirección: Roman Polanski. Guión y diálogos: Roman Polanski, Gérard Brach, John Brownjohn basada en la novela de Pascal Bruckner. Dirección de Fotografía: Tonino Delli Colli. Escenografía: Willy Holt, Gérard Viard. Diseño de Vestuario: Jackie Budin. Montaje: Hervé de Luze. Sonido: Daniel Brisseau. Música: Vangelis. Coreografía: Redha. Intérpretes: Peter Coyote, Emmanuelle Seigner, Hugh Grant, Kristin Scott-Thomas, Victor Banerjee, Luca Vellani, Boris Bergman, Sophie Patel. Producción: R.P. Productions/Timothy Burrill Productions Ltd/Canal Plus/Les Films Alain Sarde. Distribución: Cinematográfica Blancica. Duración: 2 h. 19 Estreno 28/6/1995.

EL BESO DE LA MUERTE

Los años cuarenta dieron la entrada al realismo en Estados Unidos. El *New Deal* de Roosevelt tuvo un impacto cultural importante y permitió a una camada nueva de jóvenes realizadores y libretistas provenientes del teatro y el periodismo, unirse a un sistema de producción ya consolidado. Dentro de este panorama es que debe enmarcarse la originalísima **Kiss of Death** (1947) que, vista retrospectivamente, resume todas las tendencias del período. Sus libretistas eran dos veteranos del cine de gangsters Ben Hecht y Charles Lederer, dirigida Henry Hathaway un director que comenzaba a demostrar su talento. Según cuenta la historia se negó a aceptar en el papel del archimalvado Tommy Udo a un joven actor llamado Richard Widmark, que solo sería contratado por presión del productor, Daryl F. Zanuck. La película borroneaba con la habilidad requerida para burlar al código Hays la habitual línea divisoria entre policías buenos y ladrones malos para colarse en la intimidad de un delincuente (Victor Mature) que intenta reformarse. El tono tenso, sincopado por estallidos de una violencia que es el medio natural de los personajes estaba magistralmente logrado. Acaso lo más importante, tal vez lo más imperdonable sea el desbalance fatal del film en que el personaje "bueno" es opacado en fuerza dramática por la excelente composición del malvado que hace Widmark. La escena de Tommy Udo, cumpliendo con un contrato y atando a una viejecita a su silla de ruedas y lanzándola luego por la escalera en medio de risas histéricas pasaría a la historia como una cima del Mal con mayúsculas, una suerte de demostración expresa de que la pervisión existe, es real y se mueve en el mismo mundo que los espectadores.

Cincuenta años después el bueno de Barbet Schroeder (ver



El beso de la muerte de Barbet Schroeder.

Encuadre Nº 39) intenta demostrar que aún siendo europeo puede ser un buen director de cine americano. Los personajes siguen estando ahí, claro, pero los tiempos han cambiado y aquel sumergirse en un mundo sórdido que se buscaba presentar al espectador, es difícilmente creíble en un tiempo en que basta prender el televisor para tener la maldad al alcance del control remoto. La comparación con el original, dada la bostezable previsibilidad de la nueva versión, es tan inevitable como interesante la búsqueda de los porqués. Básicamente lo que ocurre es que el concepto mismo de realismo está en cuestión y si los gangsters y policías de Hathaway eran creíbles en la telaraña de intrigas y pasiones en que envolvían a la víctima, los de Schroeder son apenas caricaturas que se mueven en un mundo poco creíble en el que las argucias técnicas pa-

recen querer reemplazar el peso dramático que tenían los personajes originales. Como único aporte válido podríamos anotar al pasar la exageración de la ambición del fiscal de distrito, pero inevitablemente todo suena a hueco en un film cuya única virtud parece ser el estimular la revisión de un clásico.

HECTOR CONCARI

El beso de la muerte (Kiss of Death). Estados Unidos, 1994. Dirección: Barbet Schroeder. Guion: Richard Price. Dirección de Fotografía: Luciano Tovoli. Dstno. Vestuario: Theadora van Runkle. Música: Trevor Jones. Montaje: Lee Percy. Intérpretes: David Caruso, Kathryn Erbe, Helen Hunt, Samuel L. Jackson, Michael Rapaport, Ving Rhames, Stanley Tucci, Nicholas Cage, Philip Baker Hall. Producción: Barbet Schroeder y Susan Hoffman. Distribución: D'loz. Estreno: 14/6/1995.

KALIFORNIA

Dominic Sena ha realizado un film interesante e inteligentemente urdido con cuatro personajes que rehuyen a las clasificaciones y manejos tradicionales... No es un filme de asesinos ni asesinatos, aunque estas personas y sus acciones muevan y se muevan en la historia. Recurre al estilo road-movie, pero no se entrega totalmente a él. Alcanza altos niveles con la palabra y (de)cae con las imágenes, y con algunas situaciones, en algunos convencionalismos.

Early, un asesino sin motivos, ni psicológicos ni sociales, para transgredir las leyes; Adele, una jovencísima víctima de la violencia masculina, que vive infantilmente; Carrie, la fotógrafa poco reconocida; Brian, el novato escritor de crímenes y asesinos en serie. De entrada la única relación que existe entre los cuatro

es de compañeros de viaje, aunque Adele y Early sean pareja, como lo son Carrie y Brian. Pero, a pesar del vínculo afectivo, ellos no llegan a sincerarse, hasta que el viaje hace su parte.

Cada uno de los personajes es tan diferente del otro, que no queda la menor duda que están juntos por obra de la casualidad, y se entienden porque se necesitan. Las diferencias van desde la apariencia hasta el pensamiento, y, lo que es más relevante, entre los hombres y las mujeres. Si la acción está impulsada por los hombres, los poderes de la imagen, de los conflictos, de la palabra, está impulsada por las mujeres.

Early y Brian están ocupados en sí mismos, en seguir el viaje, en jugar a los niños grandes, en conseguir su objetivo, tanto que se olvidan de ellas. Adele y Carrie, por el contrario, se van revelando a través de lo que perciben, de la capacidad de hablar y comprender los sucesos, los matices de las acciones. En todo caso, el proceso de existencia es mucho más fuerte, dinámico y rápido en las mujeres que en los hombres.

El dominio masculino lo es porque hace uso de la fuerza física, por lo que su posesionamiento es endeble. Incluso cuando la imagen tiene un ritmo, un encuadre, un significado mayor al manejado a lo largo de **Kalifornia**, se hace a través de los ojos, del lente de Carrie. Por otra parte, si bien es cierto que es Brian quien tiene la voz guía, no es menos cierto que este recurso sirve para enfatizar la lentitud del cambio que en él se opera, contrastando con la rapidez del de las mujeres.

Con el manejo que se hace de los personajes, y del énfasis puesto en las diferencias entre los géneros, uno tiende a olvidarse momentáneamente de los asesinos y los asesinatos. Dos cuestiones de sumo interés surgen aquí. En primer lugar, la desmitificación del asesino con causa de algún tipo. Las teorías de Brian son las que, de algún modo, todos esgrimen cuando las ac-



Brad Pitt y Juliette Lewis en *Kalifornia* de Dominic Sena.

ciones, las actitudes rebasan las racionalizaciones y cuando se rompen los esquemas, las respuestas tradicionales no pueden ocupar ningún espacio.

Brian es la mentalidad que se rompe hasta que comprende que a veces no hay respuestas lógicas, válidas. Como segundo punto de interés surge, precisamente, el de tener que ejecutar una acción que rompe totalmente los esquemas de lo que se puede hacer y el por qué se hizo.

Estos dos planteamientos encuentran en *Kalifornia* resoluciones disímiles. Early es el representante de los actos sin génesis concreta, Carrie encarna el deseo incomprensible.

En cambio, cuando se intenta colocar a Brian en el papel de asesino que nada siente, hay un fuerte motivo que lo hace actuar así. Además, hemos acompañado a Brian en su proceso de metamorfosis, que sin embargo, lo

mantiene del otro lado de la frontera, sin llegar a los límites de Early; y es que la diferencia no es únicamente de conciencia, sino de acción con causa.

Mientras todo esto va sucediendo en el camino a California, el filme va siguiendo los caminos más desérticos, los lugares más lúgubres, los sitios nunca olvidados que se han ido muriendo o que han ido asesinando. Va aumentando la desolación del espacio y de pronto se pierde el rumbo en la dirección y en el guión, aunque brevemente. Se cede el espacio visual al derroche sanginario-sangriento, ese asesinato en el baño de la estación de servicio, ese asesinato no se correspondía con la forma de presentación predominante.

Quizás eso fue preparatorio para la escena penúltima, cuando Brian asesina a Early. Se utilizó un truco demasiado conocido, demasiado truculento, demasia-

do poco creíble. Aquí se sobrepasó la línea fronteriza entre el estado ideal (Kalifornia) y el Estado ideal, (California). Al parecer el sueño americano mejor se escribe con K, que con C, y Dominic Sena casi lo logró con *Kalifornia*: hacer un filme que, a pesar de sus debilidades, se coloca como un trabajo que cuestiona a muchos de los durmientes que aún sueñan en y con las mismas utopías de siempre y no hacen nada, al menos, por revelar las realidades de siempre.

JOSE ANGEL GUZMAN

Kalifornia (Estados Unidos, 1994) Dirección: Dominic Sena. Guion: Tim Metcalfe de una historia de Stephen Levy y Tim Metcalfe. Dirección de Fotografía: Bojan Bazelli. Música: Carter Burwell. Montaje: Martin Hunter. Intérpretes: Brad Pitt, Juliette Lewis, David Duchovny, Michelle Forbes. Producción: Steve Golin Sigurjon Sigvaldsson y Anistides McGarry. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 2 h. Estreno: 31/5/1995.

EL PEQUEÑO BUDA

Todo director valioso es tentado alguna vez por la serpiente de la superproducción. Al llamado de Hollywood, un europeo acude solicitado, interesado quizás por la oportunidad de renombre con el gran público, y por ende con el éxito comercial. Bernardo Bertolucci mordió la manzana del éxito con *El último Emperador* y *Un té en el Sahara* con menor receptividad crítica. *El pequeño Buda* es el fracaso más estrepitoso de su carrera y nos duele por venir de alguien que nos ha obsequiado obras maestras (*Antes de la revolución*, *La estrategia de la araña*, *El último tango en París*). Los primeros minutos de *El pequeño Buda* darían la impresión que estuviésemos confrontando un cuento para niños. Al finalizar la película aceptamos que su intención fue didáctica-moralista pero el cuerpo del film, como tal, está preso de hilachas. Lo que nos interesa ahora es que un Lama tibetano ha muerto. La reencarnación ha recaído en un niño de Seattle. El séquito de monjes viaja a la ciudad y trata de convencer a los padres para que el párvulo se traslade a Bután y así comenzar su iniciación espiritual. Para alguien de otra cultura y religión no hay mejor tarea que enseñarle a través de un libro de ilustraciones la historia de Siddhartha, convertido luego en Buda hace 2.500 años. El niño podrá imaginar a su manera cómo sería ese Buda, pero Bertolucci nos lo muestra como un héroe epónimo de las películas de Cecil B. De Mille o de D.W. Griffith, e imagínense ustedes a Keanu Reeves, después de su hiperkinetismo en *Máxima Velocidad* como un Buda maquillado con todo tipo de peinados, muy femeninos por cierto, vestido de fausto y oropel, y, después de mucho trajinar por la vida, entregarse a la práctica asceta, cubierto de barro y hecho un fakir para proclamarse de inmediato un Iluminado. No sé cuál



Keanu Reeves en *El pequeño Buda* de Bernardo Bertolucci.

habrá sido la reacción de los budistas después de ver la película. En una escena aparece una cobra gigantesca, estilo Spielberg, que cubre al Buda y lo protege de la lluvia. ¿Es así como un niño ve al Buda, tal como lo muestra Bertolucci? Puede ser, no sé. Manoel de Oliveira, uno de los más grandes directores que haya producido el cine y escasamente conocido fuera de Portugal, afirmaba que su cine apuntaba hacia una fotografía del pensamiento. Quizás Bertolucci haya tenido esa idea, pero el Buda héroe, tipo Ben Hur, con aires de Valentino o de Ramón Novarro no plasma en la pantalla. **El pequeño Buda** posee coloridas y estupendas imágenes del siempre espléndido Vittorio Storaro, pero éstas no forman el cuerpo de un film, menos aún si no es un documental. La película además posee hermosas tomas de los monjes tibetanos en oración y una plausible Bridget Fonda como la madre del reencarnado.

LUIS SEDGWICK BAEZ

EL PEQUEÑO BUDA (Little Buddha). Inglaterra/Francia, 1993. Dirección: Bernardo Bertolucci. Guion: Rudy Wurlitzer, Mark Peploe, sobre historia de Bernardo Bertolucci. Fotografía: Vittorio Storaro. Música: Ryuichi Sakamoto. Montaje: Pietro Scalia. Directores artísticos: Gianni Giovagnoni, Steven Symmonds. Intérpretes: Keanu Reeves, Ying Ruoqiang, Chris Isaak, Bridget Fonda, Alex Wiesendanger, Raju Lal, Greishma Makar Singh, Sogyal Rinpoche, Khyongla Ralo Rinpoche, Geshe Tsyulim Geshen, Mantu Lala, Mountain Yogi, Rinzin Dakpa, Rudrapasasad Sengupta. Productor: Jeremy Thomas, para Ciby 2.000, en asociación con Recorded Picture Company. Distribución: Difox. Duración: 2 h. 20. Estreno: 10/5/1995.

POCAHONTAS

Cada nuevo filme de animación producido por Disney C.A. genera expectativas que, por lo general, están basadas en cinco factores: las voces de los famosos prestadas a los personajes, la utilización de los avances tecnológicos para dar vida computarizada a la animada, los rasgos característicos de algunos personajes, la calidad de los dibujos y las canciones que acompañan a los cuentos. En medio de estos detalles están las historias, que parecen quedar en segundo plano; lo que importa son los elementos más básicos del marketing, **Pocahontas** no es la excepción.

Angela Langsbury, Whoopi Goldberg, Jeremy Irons, han sido algunas de las voces protagonistas, ahora le tocó a Mel Gibson; hecho este que es el menos importante de todos. Sin embargo, comienza a molestar cuando la expresión toma un acento particular para identificar a un personaje, reafirmando la visión que se tiene de un gentilicio, como ocurrió en **El Rey León** y el acento mexicano de las hienas; lo peor es que los propios afectados se presten al juego.

Eso es, es un juego. En Disney así lo han comprendido y comenzaron a jugar con otros tópicos. Cuando la animación computarizada comenzó a verse como el nuevo juguete, como el ingrediente más novedoso para trabajar en los filmes, en Disney no dudaron en utilizarlo como lo más impactante de **La Bella y la Bestia**, pero lo único que lograron con la famosa escena del baile entre los protagonistas fue romper con la estética que venían manejando, y lo hicieron sin ningún sentido. En **El Rey León** se usó con mayor precisión. Estos casos parecían ensayos preliminares para algo más grande y preciso que, por cierto, no fue **Pocahontas**.

Aunque la animación computarizada en el caso de la Abuela Sauce halla dado resultados más discretos y alentadores que en

otros filmes, se encuentra en el mismo problema de los anteriores, se nota su falsedad y siguen siendo ensayos desafortunados que ha llegado a los personajes secundarios, quienes atraían en mayor grado que los propios protagonistas. En algunos casos fue por los rasgos físicos, Jaffar en **Aladino** o por su personalidad, Sebastián en **La Sirenita**. En **Pocahontas** decaen con un Ratcliffe copia desmejorada de Jaffar, mientras los animalitos siguen el curso de las mascotas anteriores.

En cambio, los héroes siempre resultan menos atractivos a pesar de sus figuras y comportamiento apolíneo. Un caso aparte fue la Bestia y eso hasta que fue bestia. En este sentido, los cambios más relevantes introducidos por Disney tienen que ver con una conducta un poco menos básica como la de Aladino o con rasgos físicos femeninos que se alejan del estereotipo Blancanieves, como ocurrió con Yasmin y ahora con Pocahontas. De resto todo sigue igual: fondos desdibujados, profusión de colores pasteles o cálidos según un interés momentáneo, coreografías al estilo Broadway y canciones que acompañan a los protagonistas y antagonistas como recursos descriptivos y caracterizadores.

A estas alturas en las que ya sabemos a que atenernos con los dibujos animados de los Estudios Disney se echa mano a una historia que está basada en hechos reales. En el siglo XVII una joven indígena del territorio norteamericano se encuentra con un colonizador inglés, ella es Pocahontas y él John Smith; este es el novedoso ingrediente de la historia made in Tierra de la Fantasía: encuentro de dos mundos.

Nuevamente podemos descubrir que lo de "encuentro de dos mundos" no tiene nada de novedoso. Al menos en los últimos cuatro filmes con el sello Disney se basan en encuentros de dos mundos. El encuentro entre las clases sociales en **Aladino**, el encuentro entre las generaciones en **El Rey León**, el encuentro entre los ambientes en **La Sirenita** y el encuentro entre las apariencias físicas en **La Bella y la Bestia**. En **Pocahontas** el encuentro es de tierras, no de razas ni mucho menos de mezclas. Es el toque Disney a un asunto muy espinoso, que debe ser tratado sin mucha profundidad porque la van a ver muchos niños y con cierto romanticismo *mágico* porque la van a ver muchos adultos.

Esa es la manera Disney de hacer películas sin perder público. Se mezclan a partes iguales y proporcionales lo que puede gustar a los niños y lo que puede gustar a los adultos; el resultado es una película indefinida pero



Pocahontas de Mike Gabriel y Eric Goldberg.

que gusta a todos por igual, eso es un buen trabajo de marketing. Es una película poco atractiva pero se vende, eso es un buen trabajo de marketing. Es un discurso poco novedoso pero todos ven en él la máxima innovación, eso es un buen trabajo de marketing. Bueno, eso es marketing, perdón es Disney c.a.

JOSE ANGEL GUZMAN

Pocahontas (Estados Unidos, 1994). Dirección: Mike Gabriel y Eric Goldberg. *Guion de animación:* Carl Binder, Susannah Grant y Philip LaZebnik. *Supervisor de la historia:* Tom Sito. *Dir. de Arte:* Michael Giaimo. *Música:* Alan Menken y Stephen Schwartz. *Sup. de animación:* Glen Keane, John Pomeroy, Duncan Marjoribanks, Ruben Aquino, Nik Ranieri, Dave Pruiksma, Chris Buck. *Voces:* Irene Bedard, Judy Kuhn, Mel Gibson, David Ogden Stiers, Russell Means, Linda Hunt, Christian Bale, Billy Connolly, Joe Baker. *Productor:* James Pentecost. *Distribución:* Difax. *Estreno:* 28/6/1995.

Mudamos la biblioteca del cine

El Centro de Documentación de la Cinemateca Nacional ha mudado su sede al piso 14 de la Torre José Vargas, al final de la Avenida Este 2.

A partir de ahora, los investigadores, estudiantes y cinéfilos en general podrán disfrutar aquí de los servicios de la biblioteca, videoteca y base de datos especializadas en cine.

Horario de Martes a Viernes de 9:00 am a 5:00 pm
Tells: 576 37 22 / 576 14 91

FUNDACIÓN
Cinemateca Nacional
El placer de la imagen en movimiento

**Centro de Investigación y
Documentación**

Centro
Nacional **Autónomo** de
Cinematografía

La oportunidad de hacer cine en Venezuela

Las más bellas y accesibles
locaciones del mundo.
Costos incomparables.
Alta capacidad de negociación.
Apoyo del Estado Venezolano.



Centro Nacional Autónomo de Cinematografía

Comuníquese con nosotros:

Av. Principal de Los Ruices,
Centro Colgate, Ala Sur, Piso 2, Los Ruices,
Apdo. 70102, Caracas, Venezuela
Phone numbers: (58-2) 2386494
2381050/2381870
Fax number: (58-2) 2394786

Galería encuádre

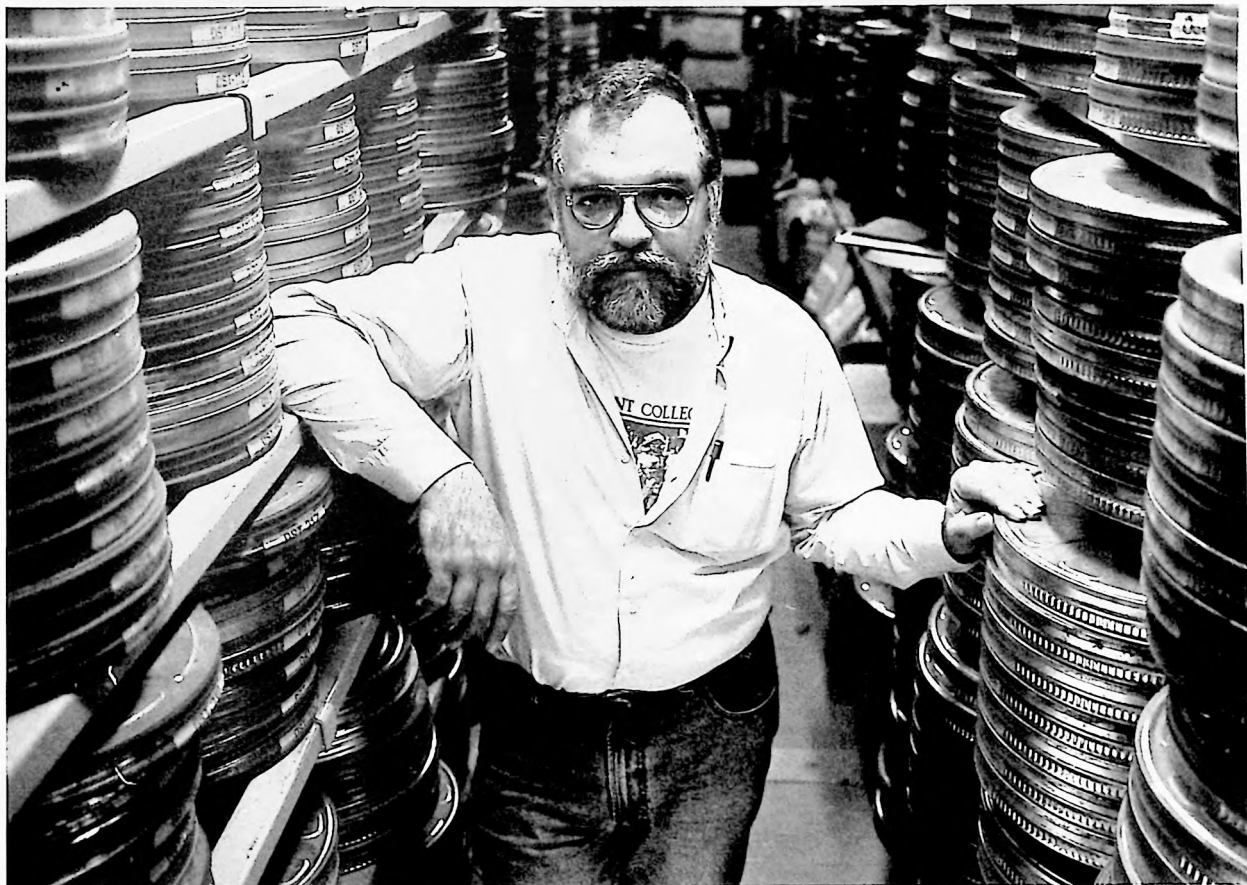


Foto: Carlos Busquets

JACOBO PENZO

Nacido en Carora, Estado Lara, el 22 de septiembre de 1948. Realizó estudios de periodismo en la Universidad Central de Venezuela. Pintor. Hizo crítica cinematográfica y teatro. Participó en los circuitos alternativos de cine, actividad de carácter eminentemente político que se gestó a finales de los años sesenta. Su primer cortometraje documental *La Huelga* se inscribe dentro de esta propuesta. Entre sus cortometrajes destaca especialmente *El afinque de Marín*, con la participación del grupo musical "Madera" del Barrio Marín, documental que logró transmitir la alegría y la creatividad de los habitantes de este popular barrio caraqueño.

Con *La Casa de Agua* accede al largometraje recreando la vida y la obra del poeta sucrense Cruz Salmerón Acosta. Las bien logradas actuaciones inolvidables de Hilda Vera como la madre del poeta- la acertada escogencia del tema y la esplendente geografía de Araya, entre otros logros, hicieron que este film recibiera los mejores elogios.

Filmografía:

- 1971: *La Huelga*. Cm. doc.
- 1974: *Historia*. Cm. ficción.
- 1980: *El afinque de Marín*. Cm. ficción.
- 1981: *La propia gente*. Lm. doc. (La unión de los cortos *El afinque de Marín* conjuntamente con *Yo hablo a Caracas* de Carlos Azpúrua y *Mayami nuestro* de Carlos Oteyza).
- La Pastora resiste*. Cm. doc.
- 1982: *Dos ciudades, dos historias*. Cm. doc.
- El Compadre Antonio*. Cm. doc.
- 1984: *Energías alternas*. Cm. doc.
- Algunas preguntas a las mujeres*. Cm. doc.
- 1986: *Fruto*. Cm. doc.
- Tecnología para el hombre*. Cm. doc.
- El silencio de la memoria*. Cm. doc.
- 1984: *La Casa de Agua*. Lm. ficción.
- 1988: *Música Nocturna*. Lm. ficción.
- 1993: *En Territorio Extranjero*. Lm. ficción.

Extra CAMARA

Nº 3 ♦ abril, mayo, junio 1995 ♦ Bs.500



Una mirada a la fotografía contemporánea venezolana

Revista de Fotografía
Editada por el Consejo Nacional de la
Cultura / CONAC
Caracas - Venezuela

Circula trimestralmente