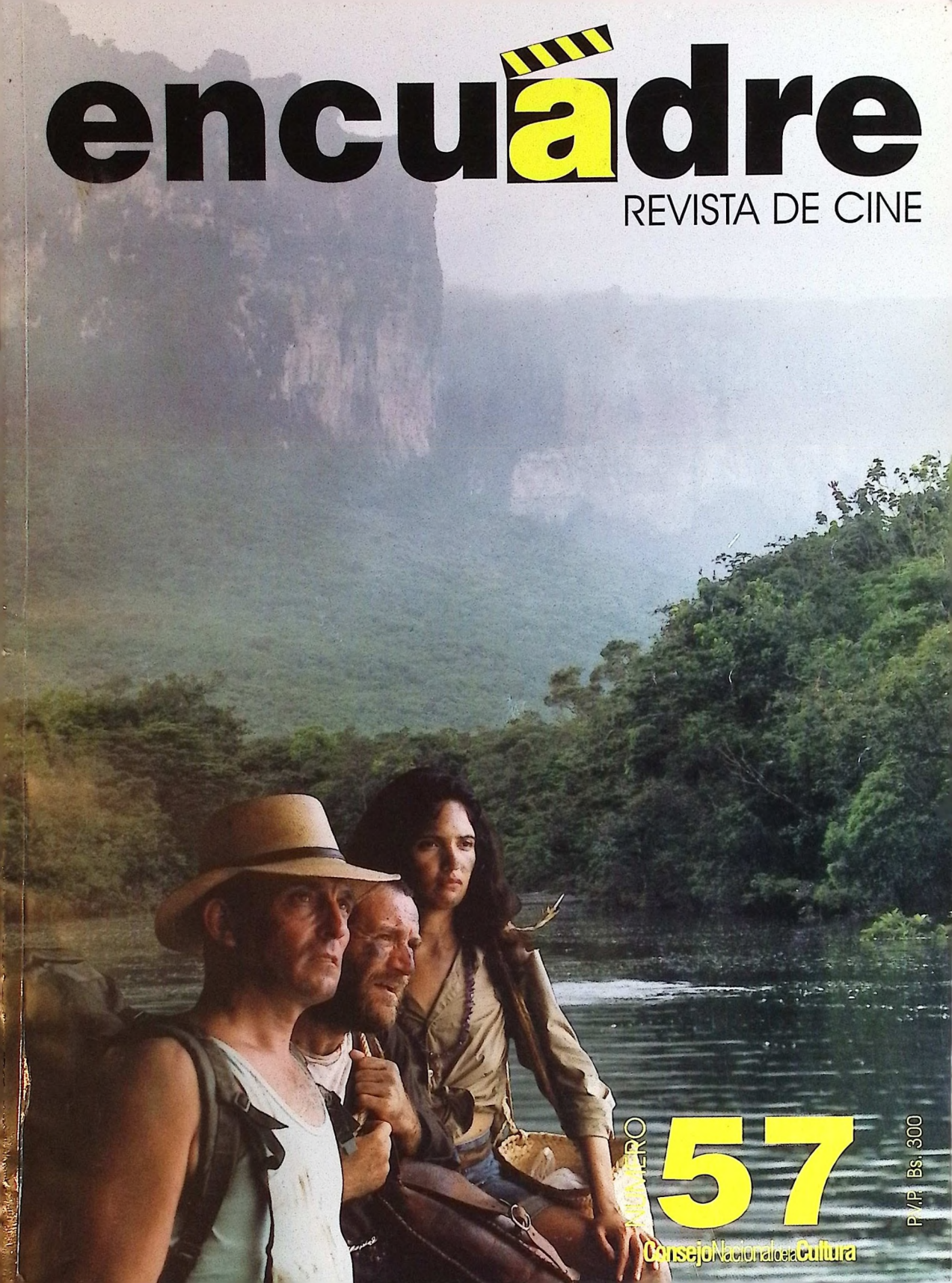


encuadrado

REVISTA DE CINE



NUMERO

57

Consejo Nacional de Cultura

P./P. Bs. 300

Galería encuádre



Carlos Busquets

Mauricio con su hijo Alejandro.

MAURICIO WALERSTEIN

(Ciudad de México, México, 1945). Llegó a Venezuela en el año de 1971 como productor de la película *Bárbara* (Julián Soler). Irrumpe en el cine venezolano con la adaptación de la novela de Miguel Otero Silva, *Cuando quiero llorar no lloro*, el resultado fue un film apreciado por la crítica y el público, verdadera punta de lanza del moderno cine criollo.

Su siguiente film *Crónica de un subversivo latinoamericano* tiene como guionistas a Luis Correa, José Ignacio Cabrujas y al propio Walerstein quienes, basados en un hecho real, van a elaborar una historia de conflictos políticos y morales que afectaban, en esa época, a casi toda Latinoamérica. Film oportuno que va a reafirmar la presencia de Walerstein en Venezuela.

Con *La empresa perdona un momento de locura* aborda las angustias que padece la clase obrera. En los siguientes filmes *Eva*, *Julia*, *Perla* y *La máxima felicidad* inició una búsqueda intimista y personal, que tiene su punto más elevado en *La máxima felicidad*, basada en la obra de Isaac Chocrón; logradas actuaciones en una coherente y bien llevada narración.

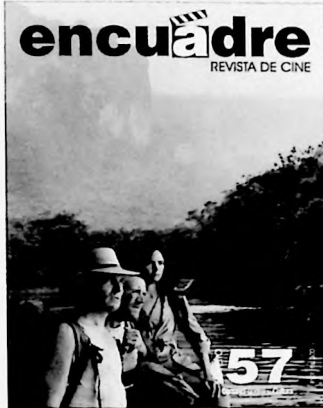
Después del éxito de público de su film *Macho y Hembra*, Walerstein ha continuado explotando esta veta de relaciones humanas en situaciones límite que lo ha colocado como uno de los cineastas más taquilleros.

Filmografía:

- 1969: Realiza en México uno de los episodios del film *Siempre hay una primera vez*.
- 1970: *Las reglas del juego*. Lm. ficción, México.
- 1971: *Fin de Fiesta* Lm. ficción, México.
- 1973: Inicia su producción venezolana con el film *Cuando quiero llorar no lloro*. Lm. ficción.
- 1975: *Crónica de un subversivo latinoamericano*. Lm. ficción.
- 1975: *Los Chimbangeles*. Cm. documental.
- 1978: *La empresa perdona un momento de locura*. Lm. ficción.
- 1982: *Eva, Julia, Perla* Lm. ficción.
- 1983: *La máxima felicidad* Lm. ficción.
- 1985: *Macho y Hembra* Lm. ficción.
- 1986: *De mujer a mujer* Lm. ficción.
- 1988: *Con el corazón en la mano*. Lm. ficción.
- 1994: *Móvil pasional*. Lm. ficción.

SUMARIO

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1995



José Sancho, Verónica Cortez y Antonio Cuevas
en La Montaña de Cristal de Joaquín Cortés.

2 / NOTICIERO DE LA IMAGEN

10 / AGUAS EN EL ESPEJO

14 / EL CORAJE DE UN PUEBLO

20 / CALLAS/PASOLINI: TESTIMONIOS

22 / VIENDO HACIA EL CINE ESPAÑOL

28 / GRAN ANGULAR

30 / NOTAS DE ROMA

34 / CINE IRANI: UNA REALIDAD MARRON

40 / DETRAS DE LAS CAMARAS...

La Montaña de Cristal

50/ CINE-HISTORIA

CARACAS Y SUS ALREDEDORES.

LÉON ARDOUIN Y SU PASO POR EL

LABORATORIO CINEMATOGRAFICO NACIONAL.

60 / VIDEO

VIDEO ARTE. UNA VISION PERSONAL

68 / LIBROS

69 / CRITICA

CINE DE PUERTO RICO:

Linda Sara, Lo que le pasó a Santiago, La gran fiesta,

Los cuentos de Abelardo, La guagua aérea.

Entrevista a Jacobo Morales (Elba Astorga)

Eclipse Total / Tumba al ras de la tierra

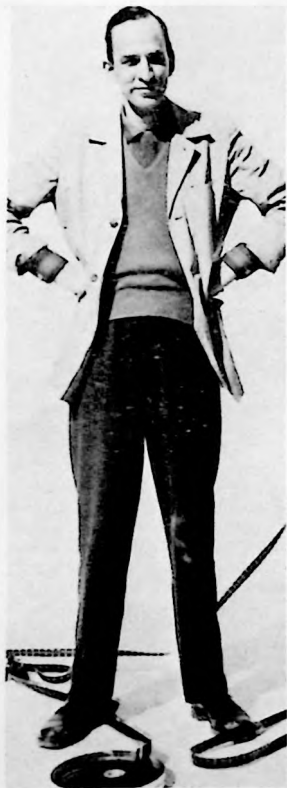
Las aventuras de Priscilla / Un paseo por las Nubes

Amada inmortal / Nueve meses / Waterworld

Corazón Valiente / Rapsodia en Miami

ENCUADRE Directora: Carmen Luisa Cisneros. **Diseño y diagramación:** Alfonso Rondón. **Colaboran en este número:** Pablo Abraham, José Miguel Acosta, Elba Astorga, Rosaura Blanco, Carlos Busquets, Luciano Castillo, Carmen Luisa Cisneros, Alberto Gómez Díaz, Jesús Enrique Guédez, José Angel Guzmán, Silvia Marín Arias, Antonio Mendoza Wolke, Liliana Sáez, Luis Sedgwick Biez, Paula Segovia, Luis Urbaneja, Alberto Valero, Benjamin 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 Ithurrieta, Rafael Arráiz Lucca. **Representantes del Congreso Nacional:** Principales: Dip. Guillermo Yépez Boscón. Dr. Gustavo Arstein. **Suplentes:** Dr. Alfredo Coronil Hartman, Thaelman Urgelles. **Representantes del Ministerio de Educación de Venezuela:** Dr. Freddy Arreaza Ledéiz. **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. **Director:** Presidente del COMAC: Oscar Sambrano Urdaneta. **Primer Vocal:** Elías Pino Ithurrieta. **Segundo Vocal:** Moisés Moleiro. **Director General:** Ludmila Calvo. **Secretario:** Gustavo Arstein. **Registro 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. Teléfono: 482.95.63-41.39.76 Ext. 648. Apartado Postal 50995 - Teléx 26323 Caracas - Venezuela. La revista ENCUADRE no se responsabiliza por las opiniones emitidas por sus colaboradores. Cualquier reproducción parcial o total de alguno de los contenidos de esta revista, deberá citar la fuente. La revista ENCUADRE solicita estrictamente sus colaboraciones.

PREMIO
DOROTHY Y LILLIAN GISH
PARA **INGMAR BERGMAN**



Ingmar Bergman

El realizador cinematográfico y director teatral sueco Ingmar Bergman ganó el Premio D. y L. Gish, una recompensa que rinde homenaje anualmente a una personalidad relevante en el terreno de las artes y que consiste en 25.000 dólares.

Este galardón fue idea de Lillian Gish, quien decidió en su testamento que esa suma fuera entregada anualmente y por única vez a todos aquellos cuyas contribuciones al desarrollo del arte resultaran importantes.

Gish, quien murió en 1993, determinó que el premio no sólo llevara su nombre, sino también el de su hermana Dorothy (1898-1968). Este año el nombre de Bergman fue elegido entre 200 candidatos por un jurado compuesto por el realizador cinematográfico Arthur Penn, el pintor Chuck Close, la coreógrafa Martha Clarke, el arquitecto Hugh Hardy y la escritora Francine Prose.

CNAC FINANCIARA PELICULA SOBRE
LA VIDA DE **ALFREDO SA**

Alfredo Sadel.



SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID

DEL

La Comisión de Estudio de Proyectos del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía decidió apoyar el largometraje documental **Alfredo Sadel, aquel cantor**, con una participación de catorce millones de bolívares.

Será dirigido por Alfredo Sánchez Rodríguez, hijo del cantante desaparecido en 1990. El documental tiene como primera voz la de Sadel: será ella la que, a partir de multitud de entrevistas de radio, contará su propia carrera, desde sus inicios hasta sus últimos años, cuando se retiró de la canción popular para consagrarse a la música académica. Gente como el escritor José Balza, el artista plástico Carlos Cruz Diez y los cantantes Celia Cruz y Plácido Domingo, hablan acerca de sus experiencias personales en el trato con Sadel.

La producción contará con imágenes de archivo de diversa procedencia, muchas de ellas representativas de la época en la que el tenor fue todo un símbolo.

El festival vallisoletano, que este año celebra su 40 aniversario, tendrá lugar entre el 20 y 28 de octubre.

El festival dedicará un ciclo, titulado *La espiga de las espigas*, a las películas elegidas como las mejores entre las 41 cintas que han obtenido la Espiga de Oro, máximo galardón de la muestra, a lo largo de su historia.

El jurado que seleccionó las 10 mejores películas estuvo integrado por distinguidos especialistas y profesionales del cine como Juan Antonio Bardem, José Luis Borau, María Calleja, Roman Gubern, Manuel Gutiérrez Aragón, José Ma-

ría Prado y María Aurora Viloria.

La organización del certamen informó que la película con mayor número de votos entre las seleccionadas fue **Los cuatrocientos golpes** (1960), de François Truffaut, seguida de **La estrategia de la araña** de Bernardo Bertolucci (1971).

Con el mismo número de votos, fueron seleccionadas **Corredor sin retorno** (Samuel Fuller, 1966); **Barbarroja** (Akira Kurosawa, 1967); **La tierra de la gran promesa** (Andrzej Wajda, 1976); **Providence** (Alain Resnais, 1977); **Sacrificio** (Andrei Tarkovski, 1988); **Ju Dou** (Zhang Yimou, 1990) y **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993).



François Truffaut. Su film **Los cuatrocientos golpes** obtuvo el mayor número de votos.

APLAZADOS LOS PROYECTOS PARA CORTOMETRAJES

La Comisión de Estudio de Proyectos no seleccionó ningún proyecto de cortometraje, y elevó al Comité la propuesta de abrir una prórroga para la recepción de nuevos

proyectos y el reacondicionamiento de los entregados en abril y mayo, cuando fueron recibidos los recaudos de la Primera Convocatoria, en breve, ya que la figura de la prórroga no está prevista en el reglamento de la

Comisión. Los cineastas Mario Handler, Luis Alberto Lamata y Leonardo Henríquez fueron designados como voceros ante todo cortometrajista que desee conocer la opinión del jurado sobre su proyecto.



Rodajes y estrenos



Juliette Binoche en *Le Hussard sur le toit* de Jean-Paul Rappeneau.

Souleymane Cissé

el cineasta africano estrenó su film *Waati*: A la muerte de su padre, Nandi, una joven de Africa del Sur, huye del oprobioso régimen del apartheid y atraviesa el desierto de Tuareg hasta la apacible Côte-d'Ivoire, donde va a asistir a la universidad. Sin embargo, va a encontrar oculta en ella la herencia secular del poder mágico de pensar y actuar libremente sobre su entorno.

Waati de Souleymane Cissé.



Jean-Paul Rappeneau, después del éxito de *Cyrano de Bergerac* apuesta de nuevo a la adaptación cinematográfica con la novela de Jean Giono *Le Hussard sur le toit*. El film tiene en los roles principales a Juliette Binoche y Olivier Martinez.

Adrian Lyne filma en Carolina del Norte un *remake* de *Lolita*. Jeremy Irons será el profesor Humbert y Melanie Griffith tendrá el rol de la madre. El personaje de Lolita será interpretado por una joven desconocida de nombre Dominique Swain. El film está producido por la sociedad francesa Chargeurs.

Héctor Babenco rueda actualmente en Argentina *Foolish Heart* con Irène Jacob, Nastassja Kinski y Stephen Dorff.

Más Cine

Corpo Nacional Autónomo de Cinematografía

SEPTIEMBRE 2010

Cortometrajes en segunda convocatoria

La Comisión de Estudios de Proyectos no seleccionó ninguno de los proyectos de cortometraje introducidos en la Primera Convocatoria, tras lo cual el Comité Ejecutivo del CNAC decidió llamar a una segunda convocatoria para los cortometrajistas, del 21 de agosto al 4 de septiembre. Mientras tanto, los cineastas tendrán tiempo para reajustar sus propuestas y preparar una nueva. Luis Alberto Larruga, Mario Handley y Leonardo Hernández fueron designados por la Comisión para informar, a todo realizador que así lo desee, sobre la opinión que el jurado presentó sobre su proyecto.

Misión Cumplida

Ya el CNAC tiene definida su Misión y Visión, herramienta que le permitirá trazar una política coherente para la industria audiovisual en Venezuela. Luego de un extenso trabajo de investigación y consultas con los gremios, el CNAC logró perfilar su misión como institución, de acuerdo a las tendencias generacionales más actuales, y en aras de funcionar como una institución eficaz y estimuladora del cine venezolano.

Platos de estreno

El CNAC y el Ateneo de Caracas crearon un nuevo modo de estrenar el cine venezolano. Con la proyección del film *Los Platos del Diablo* de Thaisman Urdiales en la sala de Arte y Ensayo Marga Benacerraf se dio inicio a este programa que consiste en crear un espacio de reflexión en torno a la cinematografía nacional a través de diversas actividades, tales como: cine foros, conferencias sobre el tema expuesto en la película - el plagio y la apropiación en la cultura -, exposiciones de fotografía en homenaje a Ernesto Alcaine y Rafael Salvatera, firma de libros a cargo de Eduardo Liendo (autor de la novela original) y la presencia de los actores en todos los eventos. Por su parte, la Librería del Ateneo proyectó *La Rueda*, la película más célebre de Urdiales. Con este programa el público puede trascender el mero hecho de la proyección de un largometraje, con la posibilidad de conversar con sus autores e intérpretes. Para más se acerca al talento vivo de una película para que éste se acerque a sus espectadores. Este programa se extenderá a otras películas venezolanas que se estrenarán este año en Venezuela.

30 porciento

La mayor empresa proveedora de material fílmico del mundo, Kodak, concedió un descuento del 30 por ciento en insumos para todas aquellas películas financiadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. El acuerdo contempla también la posibilidad de que exista un stock permanente de mercancía, disponible en todo momento para los rodajes en ejecución.

Tacones venezolanos

En la más reciente película del maestro español Carlos Saura, documental de 90 minutos llamado *Flores*, una de las bailarinas es extranjera, para más señas, venezolana. Su nombre es Daniela Tugues. Cuando tenía pocos meses en España, donde se perfecciona en el arte que practica desde niña, Daniela fue seleccionada entre cientos de jóvenes españolas para participar junto a otras nueve bailarinas en el número de *La Goujira*, una de las coreografías que componen el film de Saura. La película se estrenó recientemente en España, y mientras se exhibe en festivales y salas de cine, Daniela aparece en Caracas, su propia escuela superior de flamen-



Larry Fishburne como Otelio en la ópera prima de Oliver Parker.

Oliver Parker terminó el 15 de agosto en Italia el rodaje de *Otelo*. Después de las adaptaciones de Welles, Cukor, Youtkevitch, Olivier y Zeffirelli, Larry Fishburne es el primer Otelio negro, le acompañan Irène Jacob como Desdémona y Kenneth Branagh como Yago.

Jane Campion (El piano) rueda en Inglaterra e Italia *Portrait of a Lady* basado en la novela de Henry James. El filme producido por Tom Cruise está interpretado por Nicole Kidman, John Malkovich, Barbara Hershey, Mary-Louise Parker, John Gielgud y Vigo Mortensen.

MÁS CINE Boletín editado por el Centro Nacional de Cinematografía, a cargo de Gonzalo Jiménez y la redacción de Gabriela Álvarez, Carolina Gutiérrez y Rafael Osío. Los dos números publicados contienen no sólo información del CNAC, sino información del cine en general de gran interés.

Claqueta

Revista, boletín y prensa sobre identidad cultural

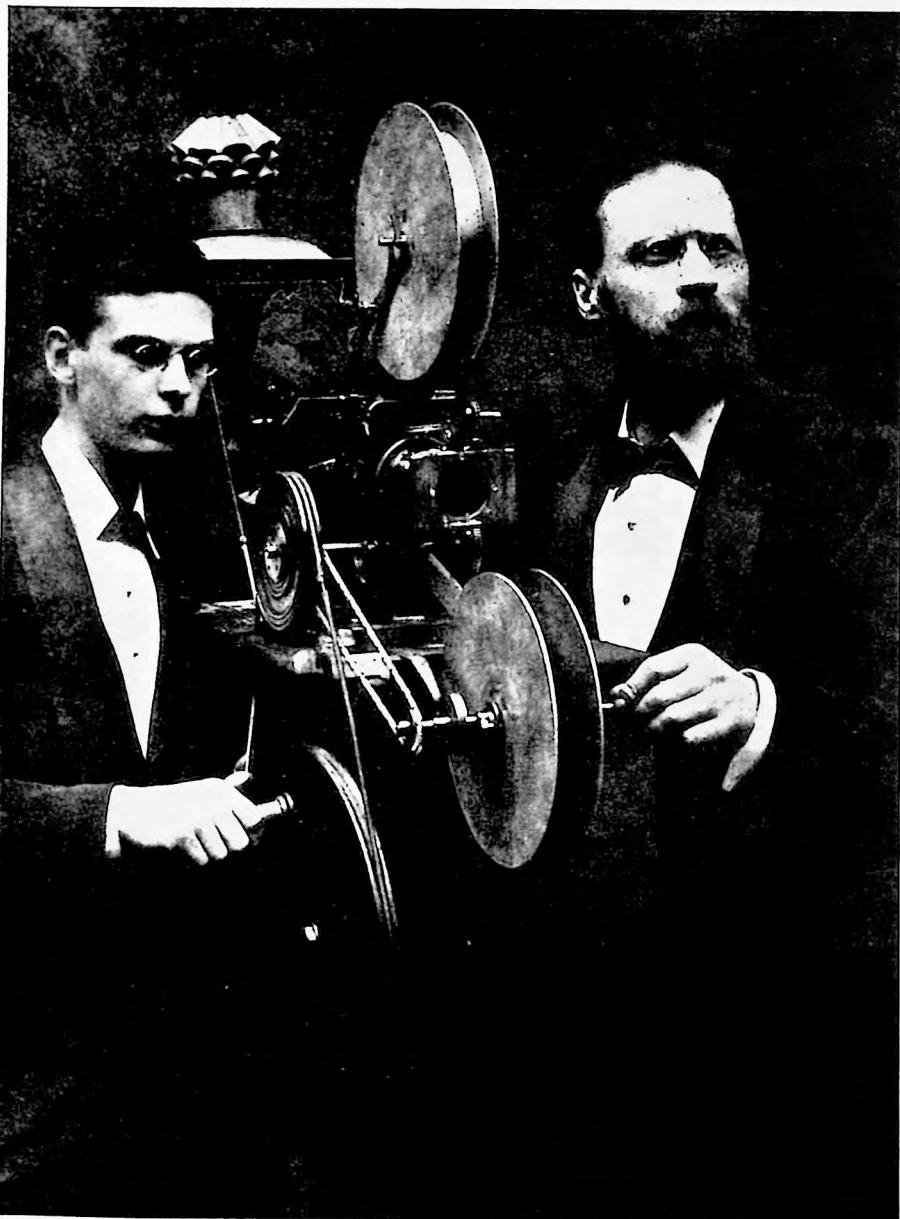
Cumpleaños 17 del Cine Universitario

TALLERES INFORMATIVOS DE *Dieta F1* y sus dos variantes

GLOBOS DE ORO

Recibimos con frecuencia el Boletín editado por el Grupo Experimental de Cine Universitario de Panamá, bajo la responsabilidad de Roberto Enrique King. Apartado 6-1775. El Dorado. Panamá.

Venezuela celebra los Cien



C. Goodwin Norton, autor de un tratado sobre la linterna mágica, junto a su hijo (1895)

○cho instituciones venezolanas se sumarán a la celebración

de los cien años del cine: Cinemateca Nacional, Centro Nacional de Cinematografía (CNAC), Biblioteca Nacional, Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), Ateneo de Caracas, Museo de Bellas Artes y las salas La Previsora y Corpoindustria, de Maracay.

A partir del 3 de diciembre y hasta el 18 de febrero de 1996 se realizará en el Museo de Bellas Artes una exposición de antiguos aparatos ópticos y cinematográficos, con curaduría de Alfredo Roffé, Oscar Garbisu y Gastone Vinci; así como dos muestras fotográficas con el apoyo de Tomás Rodríguez, mientras que la Orquesta Sinfónica Venezuela, dirigida por Eduardo Marturet, realizará un concierto basado en partituras cinematográficas.

En homenaje a los hermanos Lumière se han programado proyecciones en la calle, exposiciones de objetos de filmación y proyección, una muestra de afiches y el estreno de los siete largometrajes nacionales de 1995 filmados con financiamiento parcial del CNAC.

años del Cine



La primera película de Lumière fue *La sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon*.

En cuanto a exhibición se tiene programada la retrospectiva itinerante *Una mirada al cortometraje 10 años*, organizada por la ANAC, que recorrerá diferentes ciudades del país. La Cinemateca Nacional y la sala Margot Benacerraf del Ateneo de Caracas presen-

tarán en diciembre una programación especial en homenaje al principal protagonista del cine, el espectador cinematográfico, la cual comprende una selección de películas escogidas a través de una encuesta realizada por el crítico Alfonso Molina en su espacio

"Las mejores de todos los tiempos". La galería Los Espacios Cálidos y la Sala Corpindustria de Maracay tendrán una muestra de los primeros aparatos de cine.

LEONES DE ORO

El filme vietnamita *Cyclo* (*Triciclo*) de Anh Hung Tran fue premiado en el Festival de Venecia con el León de Oro, la máxima distinción de la muestra. El festival otorgó también ocho Leones de Oro a la Carrera: el francés Alain Resnais, los estadounidenses Martin Scorsese y Woody Allen, y los italianos Giuseppe De Santis, Monica Vitti (actriz), Alberto Sordi (actor), Ennio Morricone (compositor) y Go-fredo Lombardo (productor).



James Hamilton

James Hamilton.



Alain Resnais.

Woody Allen en su apartamento en Manhattan.

Se trata de tres biografías de artistas quienes desarrollaron su obra en la época nazi. Son tres procedimientos fílmicos para reconstruir el pasado.

Los tres largometrajes abordan la responsabilidad del artista en la época del despotismo nacionalista. Sus protagonistas trabajaron en la época nazi en condiciones ideales. Eran apadrinados por el sistema, gozaban del reconocimiento de los jerarcas del régimen y viajaban por toda Europa como sus embajadores culturales. Sus nombres: Leni Riefensthal (directora de cine), Arno Breker (escultor), y Norbert Schulze (compositor). Los filmes responden a las interrogantes de cómo estos creadores trabajaron bajo tales premisas, o si ellos eran nazis consumados, y si su producción artística contribuyó a glorificar la tiranía del Reich.

Los títulos exhibidos son *El poder de las imágenes: Leni Riefensthal*, de Ray Müller; *Le vendiste tu Alma al Diablo*, de Arpad Bondy y Margit Knapp; y *La Edad de los Dioses*, de Lutz Dambeck. Con todas sus diferencias, los realizadores Müller, Bondy, Knapp y Dambeck, conocen las intenciones apologéticas de los protagonistas y testigos de la época que hablan sobre sus vidas. Estos directores abordan de una manera analítica el servilismo artístico de la época nazi, valiéndose de diversos recursos.

ARTE SERVIL EN LA ASOCIACION CULTURAL HUMBOLDT



La cineasta Leni Riefensthal.

Bajo el título *Arte Servil*, la Asociación Cultural Humboldt y el Ateneo de Caracas, reunieron tres documentales realizados en Alemania, referentes al ámbito artístico bajo el Tercer Reich.

AGUAS EN VOCES? EL

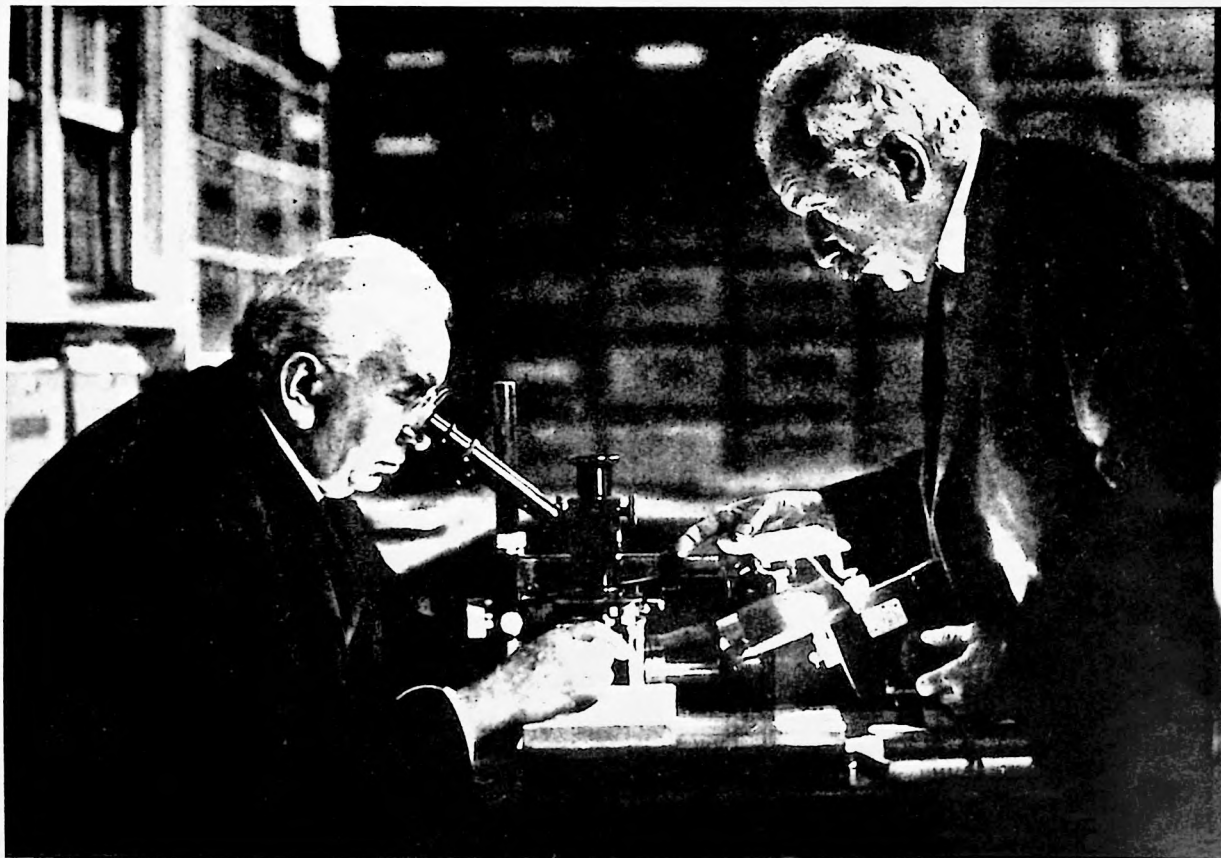
JESÚS ENRIQUE GUÉDEZ

a DAVID SUÁREZ

I La perplejidad de quienes vieron los botes bamboleantes en el mar, las hojas volando como pájaros, al humo subiendo al cielo, el tren que embiste al público en las primeras películas de los camarógrafos Lumière, no duró más allá de la sorpresa pasajera de un efecto técnico. La captación y reproducción del movimiento con la cámara es un invento

como la escritura alfabética o los pigmentos de colores en aceite. No nació inicialmente para el arte sino para reproducir hechos naturales. En poco tiempo la fascinante realidad de la imagen ya no inquietaba. La historia contada, el drama, el argumento (la "literalidad de la intriga", Metz) plasmados en imágenes ocupó el punto de atracción. Pero un argumen-

Los hermanos Louis y Auguste Lumière fueron los primeros en presentar verdaderas películas de cine a un público numeroso. Lo hicieron el 28 de diciembre de 1895, en el Grand Café del Boulevard de los Capuchinos, de París. La entrada costaba un franco



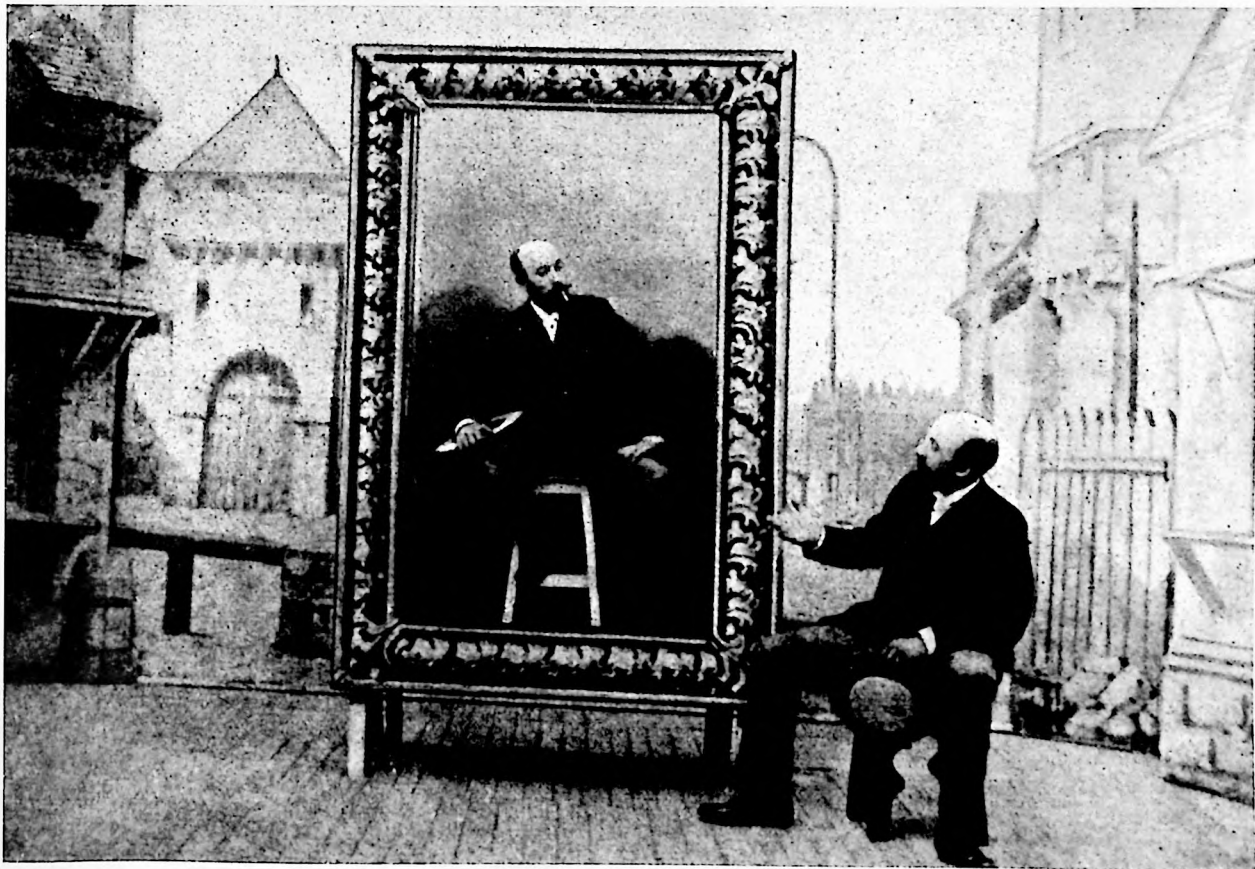
EL ESPEJO EL ESPEJO

to nuevo, sencillo y violento, real e irreal, tan simple y tan verdadero que dificultaba su explicación con palabras. Como lo que sentimos que sabemos pero no podemos expresar. ¿Cómo contar una película? Las vicisitudes de los personajes, los ambientes efímeros, el entrecruzar de tiempos y secuencias nos ponen en aprietos para hilvanar la historia. Casi siem-

pre preferimos recomendar el film para que los demás sientan esa experiencia que se nos hizo tan íntima en un acto como el que describe Piaget, que se convierte en "incorporación o asimilación puras, de las que el egocentrismo excluye, por consiguiendo, toda objetividad". El psicólogo se refiere a las primeras formas del pensamiento en la infan-

cia, cuando ejercitamos nuestro conocimiento de la realidad a través de un "juego simbólico o juego de imaginación e imitación"; cuando las nociones de tiempo no existen, y el lenguaje es un rompecabezas de palabras. Esta mente pura, con lunas que se esconden en las nubes y soles que se quiebran en el río, apareció en el espectador de los primeros films que

Méliès fue el primero que presentó en la pantalla a un actor con papel doble — siendo él mismo quien lo desempeñó.



se sentía lleno de gozo como un niño grandote. Alguien dijo cuando vio a los trenes de Lumière que se alejaban, que llevaban pasajeros para un viaje hacia la eternidad. Espectador inocente.

Pronto se desvaneció el ensueño, porque de libre juego simbólico de la infancia, el cine devino juego reglamentado que utiliza la imaginación para construir argumentos simbolizados de causalismos ideológicos. La cámara no es aquel invento ingenioso revelado a Louis Lumière en las alucinaciones de un estado febril, injerto de máquina de coser con cruz de Malta; la cámara es un arma mortal para apuntar a la mirada del espectador, y a veces una máquina de sueños.

Pero siempre habrá solitarios que gritan y cantan en la multitud sin dejarse enmudecer. Griffith con su enciclopédica *Intolerancia*, el eterno *Ángel Azul* de Sternberg, Chaplin el múltiple, *La pasajera* inconclusa de Munk, De Sica, Welles, Tarkovsky y más... que siempre salvan la convivencia humana con las imágenes del cine, que abren la puerta de lo invisible para el espectador-vidente-imaginario.

II "Tengan al menos el pudor de ser idiotas en silencio", dijo Méliès a los espectadores que abucheaban *Ubú Rey* de Jarry en su función de estreno (10 de diciembre de 1896). "El ojo de un perro ve los astros; pero el ser del animal no prolonga en absoluto su visión", dijo quince años después Paul Valéry.

El cine es un acontecimiento dinámico inconcluso. No se congela en los instantes de los fotogramas. Las imágenes en la pantalla no se dan para

ser percibidas como dibujos y objetos de la naturaleza. El viento pasa invisible, la luna remonta el cielo, las aguas del río no son las mismas, pero miramos fijamente a los árboles que mueven sus ramas, a los objetos cambiantes con la luz y a los barcos que se alejan. ¿Somos prisioneros voluntarios en las salas, pudorosos idiotas o humanos con ojos de perro?

Consolémonos con A. Laffay cuando dice que la sumisión a las imágenes incompletas se nos presenta en las desorganizaciones del encantamiento. Si no nos demoramos a mirar es porque el cine es para ver lo mudable. Muybridge y Marey nos revelaron lo que nunca antes se había visto: que los caballos vuelan y los pájaros corren. Griffith separó el rostro del cuerpo y desenmascaró el alma del criminal y el frenesí de la mujer apasionada. Sin que nadie se arriesgue a levantarse de la butaca para detener la proyección, la historia pasa igual y nueva en cada función. Nadie se arriesga tampoco a detener la proyección, porque el congelado es un accidente natural como la muerte; es un instante irrepetible que detiene la historia vaciándonos la mente. Si el río se detiene es agua muerta. La película fluye incesante. Si se traba el proyector se incendian las imágenes.

III Logos contra Pathos, porfía para que nos arrastremos por el suelo. Desconfianza de Platón en los hombres que *mienten* maravillosamente para vivir, y reservas de Rousseau que se incomoda con su ingenuidad. Saber por qué se siente la existencia de una zona invisible, presente, actuante en la relación de las cosas. De distintas maneras se ha descrito: "Cuando nada sucede, sucede un milagro" (Guimaraes Rosas). Y ya los indios kariñas sabían que habitamos dos casas: una visible y otra invisible que sólo ven los clarividentes. Por eso advertían, nos cuenta Marc de Civriueux, que "hay que tener mucho cuidado cuando se anda por tierras desconocidas porque se penetra en lo invisible y se hace daño". Con nuestra ceguera estropeamos la paz de los que tienen la ventura de habitar lo impenetrable. ¿Pero nos conformamos con la soledad de

sentidos contritos, como los animales? El Logos no explica las sensaciones y menos las incursiones de la imaginación. Desaparecemos con el Pathos. Se necesitan otros ojos para seguir nuestro viaje; porque "entre la imagen y la percepción hay una tierra neutral, de nadie, apenas visitada, donde la percepción deja de ser consciente y se confunde con fenómenos y procesos subterráneos propios de la no conciencia" (Segundo Serrano-Poncela).

Las existencias de lo invisible se hacen visibles en la obra de arte. En la religión es creencia y en la magia encanto fugaz. El arte es terrenal, individual y social; su configuración está moldeada, modelada como objeto por la luz del artista y las borrascas de la sociedad humana, pasada o presente. Parece una proporción, que mientras más individual es la obra es menos histórica, cargando con su dosis de enigmas que elige escrupulosamente a sus consumidores; mientras más social, la obra es más histórica, y el ámbito de su acción hace al gran público.

El cine como obra de arte no ha encontrado su rumbo seguro entre lo individual y lo social. Naufraga en las reyertas del Logos y el Pathos. Ni aun el productor más calculador puede precisar cuánto de creación artística y cuánto de información social debe contener una película para asegurar su éxito de taquilla. Todavía no ha nacido el manipulador perfecto que nos encamine con anteojeras, pues las convicciones no son eternas. En este devenir contaminado de teorías, gustos, esperanzas y desengaños florecen las obras de arte. Un autor le imprime su pasión y una sociedad se encarga de aherrojarla en los deli-

quios de la historia. Ahora no podemos ver a *Umberto D* como la vieron los defraudados italianos de la postguerra. ¿Qué apreciamos, fuera de lo inefable, en la intención creadora de De Sica? Algunas imprecisiones sociológicas, algunos planteamientos de lenguaje, algún propósito estético. Bella incongruencia esquiva, infiel de la obra de arte.

(fragmentos de *La puerta de lo invisible*, inédito).



EL CORAJE DE UN PUEBLO CON **SANGRE DE CONDOR**

LUCIANO CASTILLO

Como un narrador que transmite oralmente la memoria popular de acuerdo a una ancestral tradición, sólo que, cámara en ristre, une al arte de la palabra el de la imagen animada para establecer una mágica comunicación con su auditorio, podría definirse al cineasta boliviano Jorge Sanjinés Aramayo. Hace un cuarto de siglo que irrumpieron en la pantalla los vigorosos fotogramas del cortometraje *Revolución*, calificado como su *Potemkin*.

Puños levantados enérgicamente por los trabajadores hartos de opresión. Botas militares golpean el pavimento. Los soldados toman sus armas. Cuerpos en el suelo. El aullido de una sirena llama a los obreros a la huelga y la resistencia armada. El brazo de un trabajador empuña una herramienta. Un soldado del ejército servil de la oligarquía cae y un civil se apodera de su fusil.

Era la reconstrucción poética de una fecha histórica de alzamiento del pueblo que salió a las calles a luchar armados de piedras y palos, pero también era la síntesis dialéctica y alegórica de todas las revoluciones en las que el proletariado y el campesino han asumido el rol protagónico. La violencia revolucionaria estallaba como respuesta a la violencia reaccionaria.

Desde entonces no ha cesado la vocación de Sanjinés por un cine urgente y combatiente que no vacila en poner el dedo en la llaga, con filmes militantes de agitación política, nada comerciales o publicitarios, sino de compromiso con la causa popular.

Si *Revolución* (1963) fue su evocación poética sobre la lucha de liberación, el medimetraje *¡Aysa!* (*Derrombe*, 1965) fue su primera aproxima-



Yawar Mallku (1969)

ción al mundo minero a través de la historia de un hombre independiente que escarba los restos de mineral en las minas agotadas para la supervivencia de su familia y es sepultado en ellas. Por primera vez situaba delante de la cámara a actores "naturales" del pueblo para testimoniar su realidad.

Las masacres perpetradas por el ejército al invadir los centros mineros en la fecha de rodaje del filme serían descritas por Sanjinés en su vibrante cinta *El coraje del pueblo* (1971). Se borran los límites al mezclar la ficción y el documental para reconstruir los hechos con la colaboración de los sobrevivientes.

El crítico cinematográfico cubano Luciano Castillo nos ofrece una entrevista realizada en el año 1990 al gran realizador latinoamericano Jorge Sanjinés, a pesar del tiempo transcurrido consideramos importante su publicación por la obra relevante de este cineasta boliviano y por el silencio que, especialmente para nosotros, envuelve a toda su producción.

Ukamau (*Así es*, 1966), primer largometraje hablado en aymara, es, al mismo tiempo, su primer acercamiento al mundo campesino; intenta representar su problemática desde su propio punto de vista. Los lamentos de una quena exteriorizaban la pena del cosechador de papas que emprende la venganza solitaria del asesinato de su esposa.

Con la melodía de ese instrumento musical acompaña los créditos de *Yawar Malku* (*Sangre de Cóndor*, 1969), Ignacio, el dirigente que encabeza la reacción de su comunidad campesina frente a las criminales prácticas de esterilización de sus mujeres, efectuadas por los norteamericanos de los "Cuerpos de Paz", para impedir el crecimiento demográfico. En el antológico plano final, los brazos de los campesinos alcanzan sus fusiles. A casi veinte años de su rodaje conserva aún la frescura de su autenticidad.

Ya el grupo de realización que "desde muy temprano ha sido un intento de integración al pueblo -según palabras de Sanjinés- y nació primero como voluntad y como deseo de participación en la lucha de liberación que está librando permanentemente", había adoptado para identificarse el título de su primer largometraje: **UKAMAU**. El gobierno golpista del General Barrientos despidió a todo el equipo al no ver con complacencia la favorable acogida europea de ese filme -"vergonzoso para el país"- con tan descarnada problemática social.

La medida de los censores que pretendió prohibir el estreno de *Yawar Malku* provocó una manifestación de los espectadores, dispersos con gases y agua. *Los caminos de la muerte*, tentativa de fusionar los temas



Ukamau



Yawar Malku

campesinos y mineros en la que invirtieron ocho meses de labor para rodar el 60%, fue un proyecto frustrado al velarse supuestamente los negativos en el laboratorio.

"Pienso que haciendo un análisis un poco descarnado, podemos llegar a la conclusión de que hemos pasado la mayor parte del tiempo buscando los medios económicos para poder existir -nos responde Sanjinés al pedirle una reflexión sobre la etapa inicial del Grupo Ukamau al cabo del tiempo transcurrido- porque la mayor parte de nuestro tiempo se ha con-



El coraje del pueblo

Yawar Malku

sumido en esa lucha por parar una producción. Hubiéramos querido disponer más de ese tiempo para realizar los numerosos proyectos que hemos trabajado e investigado. De todas formas creo que el conjunto de películas evidencia una coherencia, un planteamiento que ha sido el mismo desde que se comenzó el trabajo de hacer un cine de compromiso y de realizar un cine de indagación en nuestra sociedad y de afirmación de nuestra identidad".

El coraje del pueblo fue concluido dos días antes del golpe de estado



El enemigo principal

fascista de Hugo Bánzer, tras el cual el Grupo Ukamau se exilia en Perú en 1972. Allí realiza Sanjinés *El enemigo principal* (1973), alusión directa al imperialismo norteamericano camuflado por medio del ejército. Al cuer-

po represivo le ordenó arrasar una comunidad campesina sublevada como respuesta al crimen de un gamonal y donde los guerrilleros impartieron justicia.

En *¡Fuera de aquí!* (1977), rodada en Ecuador, el plano secuencia coadyuva a la visión panorámica del tema abordado: varios episodios sintetizados de las luchas campesinas en años recientes en distintos países

del continente, fortalecidas por la solidaridad del movimiento obrero y el apoyo de los estudiantes. La cámara al hombro es un activo personaje que plasma sus vivencias, mientras desde la banda sonora, el propio Sanjinés comenta los sucesos recreados.

Nuestro último contacto con su filmografía fue el largometraje *Las banderas del amanecer* (1983), que obtuvo el Gran Premio Coral en el género documental, compartido con *Tiempo de audacia*, en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Exhibido luego por la TV cubana, el filme reconstruye analíticamente la historia política de Bolivia a partir del golpe militar de 1979, con toda su repercusión en las masas populares y otros sectores.



El coraje del pueblo

Jorge Sanjinés (anteojos negros) en el rodaje de *El coraje del pueblo*



Como "poesía de la austeridad de la imagen y limpieza sobria en el lenguaje y autenticidad en los personajes que reviven un pedazo de su propia existencia", han sido definidos los rasgos estilísticos de la obra de Sanjinés: seis largometrajes en dos décadas de continuas búsquedas, que hacen meditar acerca de cuántas ideas no quedaron en el camino sin poder registrarse en celuloide. Los intervalos entre ellos se prolongan paulatinamente. Indagamos en relación con su más reciente desempeño tras las cámaras.

"Hemos trabajado en un nuevo proyecto. Creo que el haberse demorado en la producción ha sido positivo para la película porque hemos podido ver mejor las cosas y hemos profundizado en la historia. Creo que se ha hecho más hondo, más profundo".

"Se llama *La nación clandestina*. La película principalmente intenta tocar tres dejados problemas que son:

la cuestión del poder, la moral revolucionaria y la jerarquía a través de la reconstrucción de una historia real que se dio en el año 1979 y que produjo una intensa movilización interna en distintos sectores sociales del país. Y tomamos como protagonista al pueblo aymara -de ahí el título- para ilustrar y provocar una reflexión sobre esa temática, porque también la película es ambiciosa en cuanto a que intenta ser un vehículo para conocer mejor las propuestas y los objetivos históricos de este sector en la sociedad boliviana que es el pueblo aymara, que ha operado de alguna manera como una "nación clandestina" dentro de la nación asfixiada boliviana, manteniendo, conservando y luchando permanentemente por afirmar su propia identidad".

Acude a la memoria la fuerza de las imágenes de *El coraje del pueblo*, genuina lección de historia. Después de los festejos de la noche de San Juan, las botas militares abren a patadas las puertas de las casas de la población minera. Rangers con morteros, bazookas, ametralladoras y fusiles M-1 disparan indiscriminadamente. El amasijo de cuerpos masacrados en un agujero en la tierra.

"Uno de los veinte más bellos filmes de la historia del cine", lo calificó el crítico francés Guy Hennebelle en medio de la extraordinaria repercusión, similar a la de *Sangre de Cónдор*, su otro título más difundido internacionalmente. Ese aliento épico se transmitió a *Las banderas del amanecer*, y respecto a la presencia de esa resonancia coral en su séptimo largometraje, nos habla el cineasta:

"Sí, creo que tal vez más que nunca se mantiene porque la historia que



Yawar Mallku

la película va a encarar es una historia profundamente épica. Para darte una idea sintética, a través de la marcha de doscientos campesinos que se trasladaron en ese momento crítico desde su comunidad hasta la zona minera para concurrir al llamado de todos los mineros frente a un golpe militar, su traslado era paralelo al desplazamiento de cerca de veintitantos mil campesinos desde distintos lugares que también viajaron hasta los centros mineros para nutrir la resistencia al golpe fascista que los mineros habían planteado".

"Entonces en ese viaje que efectúan esos doscientos hombres, por medio de las memorias personales de muchos de los comuneros que viajan, vamos a reconstruir la historia de ese pueblo, de sus motivaciones sociales, políticas, económicas y culturales que impulsaron al pueblo aymara a participar de un acto moderno, demostrando muy claramente que ellos entendían que sus reivindicaciones étnicas no habían de ser posibles si no estaban profundamente vinculadas a sus reivindicaciones de clase".

Las perspectivas sobre la situación del cine boliviano en particular, al margen de su grupo creativo son abordadas con su lucidez habitual:

"La crisis ha demostrado su acción devastadora para la producción cinematográfica. En 1986, por ejemplo, no pudimos hacer una sola película en Bolivia. Nosotros no tenemos laboratorio, todo depende del exterior... y en Bolivia se está viviendo una situación muy trágica; creo que nunca todo el país había sido tan agredido de una manera tan cruel y tan inhumana por esa política liberal que ha aplicado el gobierno siguiendo a pie juntillas los decretos del Fondo Monetario. Entonces también en el cine se ha visto el efecto de esta política".

A la pregunta de si es la distribución el principal problema que confronta el Nuevo Cine Latinoamericano, la respuesta no se hizo esperar:

El enemigo principal





¡Fuera de aquí!

"Pienso que de alguna forma es un fenómeno dialéctico, porque no solamente no tenemos canales de distribución, sino que tampoco tenemos presente una necesidad que es el público latinoamericano de ver el cine latinoamericano. Entonces no sólo se trata de solventar este problema de la distribución como tal, sino que es un trabajo muy arduo para despertar el interés y las necesidades de los públicos latinoamericanos por ver el cine latinoamericano. Tenemos en Perú un público ávido ya de ver su cine, lo tenemos en Cuba, en Bolivia, en Colombia, en Venezuela, en Argentina, fenómenos que no eran advertibles hace muy poco tiempo atrás.

"Esos mismos países tropezaban con la dificultad de que para el público, el cine nacional no era presente, no existía, no se había despertado esa necesidad vital de verlo y creo que una de las virtudes de las crisis es que sacan a flote una serie de fenómenos, de contradicciones y crean necesidades de buscar respuestas a las cosas.

Probablemente vamos a tener de aquí a un tiempo si se trabaja con ahínco, ese despertar de la necesi-



¡Fuera de aquí!

dad del público latinoamericano de ver el cine latinoamericano, y cuando eso se dé, allanará y facilitará el fenómeno de la distribución porque los propios canales de distribución se van a ver urgidos de satisfacer esa necesidad".

"Yo soy muy optimista en relación a lo que le espera al cine latinoamericano en el futuro, no obstante toda esta etapa de crisis económica, pero creo que por otra parte, el cine latinoamericano está jugando una respuesta muy poderosa frente a toda esta agresión no sólo económica, sino cultural que los medios de difusión masiva del imperialismo derraman hacia el continente y el Festival de La Habana es una clara demostración de estatura cualitativa y cuantitativa del

cine latinoamericano que nos hablan de esa respuesta orgánica que estamos dando".

Cada nuevo film-arma de Jorge Sanjinés confirma su evolución hacia un cine de, por y para el pueblo, en el cual el protagonista no es individual sino colectivo, que "rescata del olvido hechos que no deben olvidarse, y sobre los que se han tendido velos de confusión y error".

Así es el narrador en imágenes de intensa belleza plástica del coraje de ese pueblo con sangre de cóndor, la nación clandestina urgida de una revolución que marcha en manifestaciones portando las banderas del amanecer, lanzando al desenmascarado enemigo principal, el estentóreo grito de ¡Fuera de aquí!

"El cine es amor"

Marcel L'Herbier

Traducción y notas de
ANTONIO MENDOZA WOLSKE

Laguna de Grado, 1970. Concluye el rodaje de *Medea*, única experiencia cinematográfica de María Callas, dirigida por Pier Paolo Pasolini. Tras el último golpe de claqueta, la diva recibe del director un regalo: una antigua cornalina de Aquilea, con montura de plata en estilo románico. Fatídico anillo que terminará de encender un amor imposible: el de María hacia Pier Paolo. Fue duro para esa mujer espléndida el aceptar que, ante sí, tenía a un homosexual ya enamorado de otro hombre. Pero nació la amistad. Concluido el film viajan juntos, departen, se cuentan el uno al otro debilidades y anhelos. En agosto de 1970 pasarán un mes en la isla egea de Trigonissi, la cual verá nacer, a la luz del crepúsculo, diez poemas en los que Pasolini alquitaraba las sensaciones nacidas de aquel peculiar encuentro. Y la destinataria de esas "palabras" (así se titula, en latín, el poema que ofrecemos) fue retratada por el poeta-dibujante a orillas del mar, con trazos ligeros de lápiz que luego reforzaba y coloreaba con tierras, flores y frutas machacadas.

Sólo hoy se sabe que aquellas poesías estaban destinadas a la Callas. Ha poco vio también la luz una carta de la diva fechada en julio de 1972, donde, con un italiano primitivo pero eficaz que nuestra traducción procura respetar, María consuela a Pier Paolo tras la ruptura de éste con Ninetto Davoli. La carta (que, como comprobamos ante el original, fue algo abreviada para la publicación) y los dibujos fueron exhibidos en Roma, con ocasión de la muestra sobre María Callas en Palazzo Wedekind.

Quien escribe estas líneas y traduce las siguientes querría dedicarlas al cine y a los amantes del cine. Y a los amantes.

Roma, Año del Cine 1995.



La célebre foto del beso de María Callas y Pier Paolo Pasolini



Dibujo de María Callas hecho por Pasolini

VERBA - Pier Paolo Pasolini.

*Esta sombra caída sobre ti, a la que escucho
hablarte a ti injustamente,
¡hace ya cuánto permanecía en sus lugares! Ahora
él ⁽¹⁾ la ha obligado a engrandecerse - como en los meses
en que las noches descienden semejantes a los temporales
y a través de los lugares de la vida, que son pocos
Te escogió a ti, infalible e indiferente (para nosotros que juzgamos
como niños); y sobre ti ha caído;
el efecto es que has readquirido tu lejanía
y el equilibrio se ha restablecido, el equilibrio fatal;
y así, de nuevo en su puesto cada uno -
¿Por qué produce tanta humillación saber aquello que es tan simple?
Fuieste puesta en juego por aquel Conocedor
que concede largas pausas; pero siempre al final de nuevo llama
a nuestros deberes; que no son otra cosa
que saber que él está.
Te ha maniobrado como a una de las tantas criaturas; y tú, creyendote
libre, te arrojaste con ímpetu de otros siglos,
con mudo ímpetu, con el paso de un marinero al encuentro del mar -
aún orgullosa de ser "una muchacha de ciudad"
y llena de la moral antigua
soberbia de generaciones y regiones
Con tanto sentido del ridículo aprendido (o confirmado) en el gran mundo
te arrojaste ingenuamente, como un impávido payaso
a su deber, endemoniado por la vocación:
no has hecho nada a medias
tus sentimientos eran verdaderos, grandes sentimientos: era el momento
en que él nos deja libres
completamente libres*

⁽¹⁾ ¡No se trata de Dios! (Nota de Pasolini).

CARTA A PIER PAOLO PASOLINI María Callas

Recibí el libro luego tu querida carta. Me siento triste por ti -pero contenta de que te has confiado conmigo. Querido amigo - me siento triste que no puedo estar cerca en estos momentos difíciles para ti - como lo has estado tú frecuentemente conmigo.

Sabes bien que en el fondo aún cuando te causo dolor con esta predicucha pequeña - la realidad es aquella que debes afrontar pero no puedes porque no quieres.

Lo lograrás - lo logré yo - mujer con tanta sensibilidad - con todo he entendido que sólo en nosotros podemos basarnos. Si ay de mí - no me tomes el pelo - es triste también y sobre todo para mí decirlo - en los otros uno no se puede confiar por mucho tiempo. Es ley de la naturaleza que ocurriría así. Si te acuerdas en Grado en el automóvil se hablaba y con Ninetto de amor qué sé yo. Dentro de mí - mis antenas tú dices - me lo decían cuando Ninetto decía que no se enamoraría nunca - sabía que decía cosas que era demasiado joven para entender. Y tú en el fondo, hombre tan inteligente, lo debías saber, en su lugar te aferrabas también tú a un sueño hecho por ti solo... Te saludo como siempre muy queridamente,

Tu María



María Callas en *Medea*
(Pier Paolo Pasolini, 1969)

VIENDO HACIA EL CINE ESPAÑOL

ELBA ASTORGA

Las 42 mejores películas

La Comisión española del Centenario del Cine -integrada por varias asociaciones ligadas al medio cinematográfico- acaban de elegir las 42 mejores películas españolas filmadas entre los años 1930 y 1992.

Esta selección, que será exhibida durante el otoño en filmotecas y salas comerciales, incluye tres películas de Luis García Berlanga: *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963); dos de Florián Rey, *La aldea maldita* (1930) y *Nobleza baturra* (1932), y dos películas de Buñuel *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970). También con dos filmes aparecen Juan Antonio Bardem, *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956); Fernando Fernán Gómez, *El extraño viaje* (1964) y *El viaje a ninguna parte* (1986); Mario Camus, *La Colmena* (1982) y *Los santos inocentes* (1984), y Pedro Almodóvar con *¿Qué*



Viridiana de Luis Buñuel

Plácido.



he hecho yo para merecer esto? (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

Las dos películas españolas que han sido premiadas con el Oscar también aparecen: *Volver a empezar* (1982) de José Luis García y *Belle époque* (1992) de Fernando Trueba. Por último, *Marcelino pan y vino* (1955) de Ladislao Vajda también está incluida en el inventario.



Mujeres al borde de un ataque de nervios de Pedro Almodovar.



El verdugo.

El extraño viaje de Fernando Fernán Gómez.



El cine de propaganda de la Guerra Civil Española.

La Filmoteca Española trabaja desde hace siete años en la recolección y clasificación de material cinematográfico de propaganda producido por los bandos republicano y franquista durante la Guerra Civil. Según esta investigación se filmaron 413 películas, repartidas en 120 horas, de los que se

Cien años por encargo

Los directores españoles Carlos Saura, Vicente Aranda, Bigas Luna, Pedro Almodóvar, (quien por cierto ha sido demandado por una profesora que le acusa de haber plagiado su novela *Páginas amarillas* para escribir los guiones de *Kika* y *La flor de mi secreto*, esta última todavía no estrenada en España) y Fernando Trueba han sido incluidos por la Fundación Lumière de Francia en un catálogo de cien directores para hacer una película en conmemoración de los cien años del cine.

De los cuatro españoles, el "oscarizado" Trueba ha sido el primero en cumplir el trabajo; un encargo que ha calificado de "muy hermoso, bonito e interesante" al haber sido realizado con los mismos métodos empleados por los hermanos Lumière en 1895. Para ello la fundación reprodujo la cámara de cine utilizada entonces y el tipo de película, y también se va a imitar el proceso de laboratorio.

El trabajo de Trueba dura 50 segundos y recrea la película de la salida de los obreros de la fábrica, pero "sazonado" con un tema de gran interés para la sociedad española: la insumisión (negativa a cumplir el servicio militar o la prestación social). Trueba filmó en Zaragoza la salida de la cárcel de un escritor insumiso.

En el proyecto también participan Kristoff Kieslowski, Emir Kusturica, David Lynch y Martin Scorsese.



Imagen de las momias del documental realizado por los anarquistas.



Escena de 'Romance de Puebla de Sanabria'

conservan únicamente 191 trabajos (46% del total, 42% de horas de emisión). Del estudio también se concluye que 1937 fue el año de mayor producción con 226 títulos, mientras que en 1936, 1938 y 1939 se filmaron 77, 95 y 26 trabajos respectivamente.

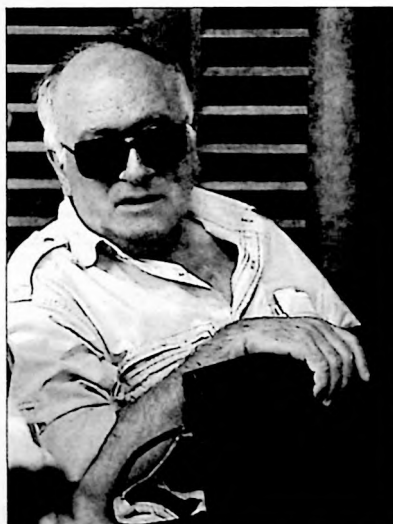
Hoy día, a casi 50 años del fin de la contienda, siguen apareciendo documentos cinematográficos de la guerra española filmados por noticieros extranjeros. Además de los provenientes de Francia, Inglaterra, Suecia, Alemania e Italia, la Filmoteca acaba de recibir de la antigua URSS 70 nuevos rollos de película con 240 minutos de filmación. De la extinta Unión Soviética proviene el material más importante cinematográficamente hablando: aquel realizado por Ramon Karmen y Boris Makasaiev entre agosto del 36 y junio del 37, cuyas imágenes de unas mujeres que huyen en la plaza de Cibeles en Madrid han dado la vuelta al mundo.

Vicente Aranda filma 'Libertarias'

Siguiendo la línea de Ken Loach y su *Tierra y Libertad*, Vicente Aranda (*Amantes*, *La pasión turca*) comenzó en Barcelona la filmación de *Libertarias* que con un costo de 700 millones de pesetas (unos 1.300 millones de bolívares) y la participación de Ariadna Gil, Victoria Abril, Ana Belén, Loles León, Laura Mañá, Blanca Apilánz, Jorge Sanz, Miguel Bosé y Alex Cox, narra, a través de la historia de seis milicianas anarquistas en el frente de Aragón, la utopía revolucionaria anarquista que estalló en Barcelona el 20 de julio de 1936 y fue sofocada el 30 de octubre de ese mismo año.



De izquierda a derecha Ariadna Gil, Laura Mañá, Victoria Abril, Loles León, Blanca Apilánz y Ana Belén.



Vicente Aranda.

Ardulino Vannucchi.

Esta nueva película de Aranda lleva en proyecto más de 10 años y en todo este tiempo Victoria Abril -la "musa" cinematográfica de Aranda- ha pasado por todos los personajes femeninos del filme. Comenzó siendo la novicia que se ve obligada a abrazar la causa anarquista (papel interpretado por Ariadna Gil), para finalmente dar vida a una "libertaria" espiritista y coja.

Vicente Aranda defiende este tema del cine español (el de la Guerra Civil), aduciendo que: "Ha habido una clara ocultación de los sucesos que rodearon la contienda. Es hora de que la gente descubra esos momentos históricos que habían tildado de pecaminosos". El argumento original es de Aranda y del fallecido crítico José Luis Guarner, mientras que en el guión definitivo intervinieron el propio Aranda y Antonio Rabinad.

La importancia del color

José Luis Alcaine, de 56 años, es uno de los directores de fotografía más importantes de España. Ha trabajado en *Belle Epoque*, *Too Much* (de Fernando Trueba); *La pasión turca*, *Amantes* (de Vicente Aranda) y *Jamón, jamón* (de Bigas Luna). Actualmente trabaja en *Libertarias*, de Vicente Aranda.

En una entrevista reciente, Alcaine, quien pertenece a la primera generación española de operadores en color, afirma que la imagen en blanco y negro del cine de los '40 y '50 es relativamente falsa: "El blanco y negro fue un invento, producto de las insuficiencias químicas, porque el blanco y negro no existe en la naturaleza".

Alcaine sólo llegó a hacer dos películas blanco y negro - "muy malas, por cierto" - por lo que su concepto de la luz es de una luz de color. "La fotografía de esta primera generación está basada en la pintura. Nuestra única referencia del color y de la luz en color se encontraba en la pintura, por lo que ésta se convirtió en la referencia de los directores y operadores". El mismo reconoce que en sus primeros trabajos hay cosas de Rembrandt, Velázquez, Goya, Caravaggio, Vermeer y Zurbarán.

Para Alcaine, la segunda generación de directores de fotografía, que se ha formado en el video clip y la publicidad, prima la imagen sobre el contexto, por lo que "hay un montón de películas cuya fotografía no es la adecuada, aunque están muy bien resueltas técnicamente".

FLASHES

- El Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) acaba de presentar las cuentas del cine español en los primeros cinco meses de 1995. Dichas cuentas acusan una mejoría en lo que se refiere a la cuota de mercado de recaudación, que ha alcanzado casi el 10%, frente al 7,1% (3.000 millones de pesetas, unos 5.700 millones de bolívares) de 1994. Sólo en mayo esta cuota aumentó al 15% con el estreno (el 28 de abril) de *Historias del Kronen*, del director Montxo Armendáriz, que en un mes recaudó 138 millones de pesetas (aproximadamente 250 millones de bolívares) y tuvo 255.000 espectadores. Los productores españoles confían en que a fines de año la cuota se coloque entre el 11% y el 13%.

- Pilar Miró terminó de filmar en Portugal *El perro del hortelano*, una obra hablada en verso que se basa en una comedia de enredos de Lope de Vega. Esta película pasó por un importante descalabro financiero que obligó a cancelar el rodaje durante tres semanas. El conflicto se solucionó con la entrada al proyecto de tres productoras a las que la productora inicial tuvo que ceder íntegramente la propiedad del filme.

- La nacionalidad de *Guantánamera*, la última película de 'Titón' Gutiérrez Alea, ha despertado confusión en España. La impronta cubana parece que es demasiado fuerte, aún a pesar de la recién estrenada nacionalidad española de su director, y de que prácticamente todo el equipo técnico, el capital y la producción provenían de España, así que su produc-



Pilar Miró

tor, Gerardo Herrero, tuvo que salir en defensa del carácter de coproducción hispano-cubana de la película que se acaba de exhibir con muy buenos comentarios en la Mostra Internacional de Venecia.

- *Belle de jour* regresa a las carteleras estadounidenses de la mano de Martin Scorsese.

Hace más de 15 años que se celebró la última proyección de la película del director español Luis Buñuel, que se había estrenado en 1968, en los Estados Unidos y que los críticos norteamericanos habían calificado de cuasi irrisoria muestra de la perversión sexual de la burguesía europea.

La distribuidora Miramax compró hace poco los derechos de proyección a los herederos de Buñuel y pidió a Scorsese que apadrinara la película, que se está exhibiendo con la etiqueta de "Martin Scorsese presents".



Catherine Deneuve y Luis Buñuel en el rodaje de *Belle de jour*.

Con respecto a *Belle de jour*, Scorsese ha dicho "es una de esas películas legendarias que había sido imposible ver, durante los últimos 20 años yo lo intenté varias veces. Es una tragedia que una generación entera se haya perdido una película tan importante.

Las proyecciones de *Belle de jour* comenzaron en Nueva York en junio pasado y se han extendido hasta 69

salas de todo el país. El segundo fin de semana de agosto la película logró recaudar casi dos millones de dólares, superando las cifras, para ese mismo fin de semana, de *Juez Dredd*, la última película de Sylvester Stallone (aunque en total ésta ha ganado unas 16 veces más dinero que *Belle de jour* y se está exhibiendo en mil salas estadounidenses).

GRAN ANGULAR

ALBERTO VALERO

Tina Modotti

Uno de los puntos culminantes de la aclamación universal de Tina Modotti en 1996, por el centenario de su nacimiento, será el film producido por Mick Jagger a partir de la biografía en que Margaret Hooks, una periodista irlandesa, recoge la trayectoria novelesca de tan extraordinario personaje.

Tina Modotti falleció en Ciudad de México en 1942. Vivió, pues, apenas 46 años, pero con cuanta intensidad, desde la emigración con su padre desde Udine a San Francisco, en plena adolescencia.

Por la puerta de la hermosura escapó a un oficio humilde e ingresó a la vida teatral; desde allí a la pintura, casada con un joven artista y poeta de Louisiana; a Hollywood, donde asume un papel estelar en un melodrama del cine mudo; y al encuentro con el fotógrafo Edward Weston, con el cual entabla una relación amorosa.

Tina se transforma de modelo en autora, ella misma de una enorme calidad (una de sus obras, "Rosas", fue subastada en 165 mil dólares en una galería de Londres, en 1991), que busca fortuna en el México de los años 20, recién salido de la Revolución, en un ambiente creativo, marcado por figuras excepcionales.

Diego Rivera, para comenzar, con su aspecto de batracio, en plena actividad muralista y romántica, a quien Tina se liga en una aventura sentimental con repercusiones políticas, al vincularse al partido comunista e imprimir a su labor fotográfica un aliento progresista.

En una terraza de la entonces región más transparente, Tina posa para



Tina en la azotea, México; por Edward Weston. c. 1924

Weston en una serie de desnudos que revelan un cuerpo verdaderamente fabuloso (ver *Encuadre* N° 35). Son años de inmersión en un país en ebullición, imán del interés mundial, donde Tina frecuenta a John Dos Passos, a Bruno Traven y la embajadora so-

viética Alexandra Kollontai, mientras descuella en un olimpo de mujeres fascinantes como Dolores del Río, Frida Khalo, Lupe Vélez, Antonieta Mercado y Nahui Olin.

Separada de Weston, Tina encadena amoríos, entre otros con el exi-



Muchacho con sombrero; por Tina Modotti. c. 1927

lado cubano Julio Antonio Mella, que muere en sus brazos, asesinado en enero de 1929 por un pistolero anónimo.

Un año después es expulsada de México; viaja a Berlín y de allí a Moscú, en la época de las purgas estalinianas; a España, donde guarda la cámara para abocarse con la pasión de siempre a la lucha antifranquista; y a México, otra vez, en 1939, a la caída de la República.

Su última aparición pública ocurre en la navidad de 1941, en la fiesta con que Pablo Neruda celebra su designación como cónsul de Chile. Un par de semanas después, le estalla el corazón en un taxi de la capital mexicana.

Transcurre medio siglo de relativo olvido, hasta que una retrospectiva de sus fotografías se presenta en los Estados Unidos y una exposición le es consagrada en el Instituto Italoamericano de Roma. En Italia será emitido un sello postal alusivo a su memoria.

Y, naturalmente, el largometraje basado en el libro de la señora Hooks, que no deja de preocupar. Por la tradición negativa de Hollywood de trivializar hasta los temas más apasionantes y desperdiciar historias como ésta de la vida de Tina Modotti con argumentos



Dolores del Río, México; por Tina Modotti. 1927

convencionales y mediocres.

El que Tina Modotti no experimente igual suerte dependerá de la sensibilidad del guionista y el talento del cineasta que lo trasplante a la pantalla. Pero es de temer que sea imposible plasmar, hasta con la mejor de las intenciones, esas cuatro décadas de acción y de pasión que la condujeron, en definitiva, al ocaso prematuro y al ingreso en la leyenda.

¡¡OLE, SAURA!!

Flamenco es la resultante directa del cortometraje *Sevillanas*, que Carlos Saura elaboró con motivo de la Feria Internacional de 1992; un tema al que, según confiesa, se aproximó "de puntillas, con mucho respeto e ignorancia".

Su colaboración con Vittorio Storaro, el galardonado director de fotografía de, entre otros, *El Último Emperador* y *Apocalipsis Now*, se decidió sobre el esquema de un escenario extremadamente sencillo y una iluminación de agujados contrastes.

Ha sido un desafío de marca para el realizador de 63 años el transmitir en la pantalla toda la fuerza de una expresión artística que debe la popularidad al contacto inmediato con los ejecutantes y a la atmósfera en que se reedita, cada vez, un rito de muchos siglos

A juzgar por los comentarios de especialistas en el género, como Fernando Piñones, el maestro Saura ha salido con éxito de la prueba, al conferir a *Flamenco* un alto porcentaje de autenticidad.

Su única objeción es la inclusión de una rumba que una banda pop interpreta en las secuencias finales, que es preciso atribuir a una *boutade* del cineasta. Un poco en la línea del largometraje de Paul Leduc que enlazaba mediante el folklore la evolución de los pueblos mediterráneos y el tránsito de la cultura occidental, a partir de la India, al mundo árabe y de aquí, España mediante, al continente americano.

ANTONIO MENDOZA WOLSKÉ

¡Cien años! ¡El cine cumple cien años! ¿En qué malos pasos estará este inquieto anciano en la península itálica y en la península eurásica? Tomando en cuenta la ocasión y respetando las procedencias, arranquemos con los viejos oficientes.

Con ochenta años frondosos cumplidos el 15 de mayo, Mario Monicelli no se detiene y está en trance de rodar uno de los episodios del libro de Giuseppe Pontiggia *Vite di uomini non illustri*. ¿El argumento? La poca ilustre vida de una que se abocó a causas desesperadas: el 68, los inmigrantes negros, Bosnia, Ruanda. ¿Los guionistas? Monicelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi y la mítica Suso Cecchi D'Amico; eventual coprotagonista, Moni Ovadia. Sobre esta escogencia apunta Monicelli: "¿Quién es Ovadia?" me responden. Toda mi carrera ha sido hecha a través de pequeños forzamientos dentro de la aceptación de las reglas. Si uno es director debe ser audaz. De resto, en tiempos de *I Soliti Ignoti* se me preguntaba: '¿pero quién es esa tal Cardinale, esa tunecina?'. Hay que apostar. De otro modo, la dirección no es más que un oficio".

Pero el otro rey de la comedia a la italiana pareciera querer pisar sobre seguro: Dino Risi escribe el remake de *Poveri ma belli* (1954) junto a Bernardino Zapponi.

Anna Falchi, la abundosa soubrette italo-finlandesa, será la protagonista. Más ambicioso

y peligroso es el superproyecto que afronta Carlo Lizzani,



quien se propone contar los entretelones de la filmación de *Roma, città aperta* en *Celluloide*. Piénsese en el desafío actoral que es reencarnar a Roberto Rossellini (Massimo Ghini), Anna Magnani (Lina Sastri), Aldo Fabrizi (Antonello Fassari), Sergio Amidei (Giancarlo Giannini) o Maria Michi (Anna Falchi). Curándose en salud, Lizzani ha solicitado la asesoría de Marcella De Marchi, primera señora Rossellini. El cine histórico no es fácil; el cine histórico sobre el cine lo es menos: se corre siempre el riesgo del ridículo sobreactuado o de la fotocopia disminuída. Ojalá y el ejemplo de *Ed Wood* ilumine nuestro *Celluloide*.

Ya que entramos en la onda histórica, viajemos fuera de Italia y descubramos que nuestro viejo el cine ha revivido los últimos años del Pop



Sergio Amidei/Giancarlo Giannini/Maria Michi/Anna Falchi



Roberto Rossellini/Massimo Ghini

mártir en Auschwitz y beatificada en 1987. "Edith", advierte la directora, "es un gran ejemplo de tolerancia pues jamás traicionó a su pueblo, aún abrazando una religión y una cultura diversas. Veo a Edith como a un espíritu libre que atraviesa su tiempo buscándose a sí misma, y yendo hasta el fondo de cada experiencia. Un personaje fuerte, pero cuya fuerza tiene como fin la búsqueda de una verdad interior, no la conquista del poder o del dinero".

neoyorkino merced al último film de Julian Schnabel, *Basquiat*. Se trata de la biografía del pintor y graffittista Jean-Michel Basquiat, genial y desencadenado mulato quien, tras un estrepitoso paso por el círculo de Andy Warhol, rompió con éste no menos estrepitosamente para luego morir románticamente de una sobredosis. Lo curioso es que tanto el director Schnabel como sus actores se dedican seriamente a los pinceles: Gary Oldman, Dennis Hopper y David Bowie quien, con la famosa peluca gris en ristre, semeja terroríficamente a Warhol redivivo.

También Marta Meszaros se ha lanzado hacia aguas turbulentas. *La séptima habitación* reconstruye la vida de Edith Stein (1891-1942), judía, alumna y asistente de Husserl, conversa al catolicismo, monja carmelita



Lina Sastri y Massimo Ghini en *Celluloide*.

Anna Magnani/Lina Sastri



Lorena es una de esas ambigüedades geográficas que da mucho que pensar sobre el problema de la(s) identidad(es) europea(s). Medio francesa, medio alemana, ha sido excusa para más de una guerra. ¿Quién mejor que la pareja Jean-Marie Straub/Danièle Huillet para describir esta tierra escindida, con el cortometraje *Lothringen!*? Hebreos ambos, él nacido en Metz y por tanto medio francés y medio alemán... Fiel a estas esquizofrenias, la voz en off de *Lothringen!* ha sido rodada en dos versiones: la francesa de André Warinski y la alemana del mismo Straub. ¿Cómo será el film? Conociendo a sus autores, podemos decir que sin concesiones. Y punto.

Y volvemos a los predios italianos comentando un film que, lo lamenta-

mos por nuestro amigo el cine, por el momento no se hará. Se trata de *Nell'anno della Tigre*, con guión de Stefano Rulli y Sandro Petraglia basado en el libro de Silvana Mazzocchi. ¿La razón? La protagonista de la historia será la tristemente célebre terrorista de las Brigadas Rojas, Adriana Faranda; y el director Marco Bellocchio ha querido un film cuyo tema central es el abandono del rol de madre para asumir el de activista política. El veto de la Faranda fue tajante: "es mi vida, mi **única** vida". Bellocchio repuso: "no se puede filmar una vida, una vida completa. Hay que escoger: ése es mi deber como autor". Los hermanos Taviani han preferido no complicarse la vida con personajes demasiado próximos cronológicamente y ahora filman en Flo-

Argento, *La síndrome di Stendhal*, cuya protagonista es Asia, hija del director, y para el cual, quizá por única vez en la historia de nuestro viejo cine, se abrieron a un set las puertas infranqueables de la Galleria Degli Uffizzi. La perturbación psicológica que da título al film recibió su actual nombre merced al raptus que el gran escritor fran-



David Bowie en el papel de Andy Warhol en el film *Basquiat* de Julian Schnabel.

rencia *Las afinidades electivas* de Goethe con Isabelle Huppert, Jean-Hughes Anglade, Marie Gillain y Fabrizio Bentivoglio. Florencia es también el cobijo de un monstruo, un asesino bestial y despiadado que, en los corredores de los museos, se acerca a las incautas víctimas que poco después hallarán brutal fin entre sus manos. Hablamos del último thriller de Dario

cés sufrió, ante las arquitecturas de Santa Croce según unos, frente a la *Santa Teresa* de Bernini según otros. Las patologías históricas están poblando las pantallas: véase *Farinelli*.

El astuto Gabriele Salvatores ha querido nadar en otras aguas y proyecta *Nirvana*, film "fantasociológico" ambientado en el año 2010 y para el que se susurra, aparte del infaltable



Ivo il tardivo de Alessandro Benvenuti.

Diego Abatantuono, el nombre potente de Harvey Keitel. Salvatores se divierte sembrando la semillita del misterio sobre lo que parece un megaproyecto internacional con filmaciones en Europa, la India y el norte de África. Feliz él, que se lo puede permitir... Daniele Segre, como regalo al centenario del cine, prepara un largometraje testimonial sobre unos personajes siempre presentes y jamás notados: los extras. Y no dejemos de mencionar a otras dos jóvenes promesas del cine italiano posible, con films plutarquianamente similares: *Ivo il tardivo* de Alessandro Benvenuti, historia de un idiota que no lo es tanto (UN PERIODISTA: "¿Forrest Gump?" BENVENUTI: "Primero, ¡el nuestro es mejor!



Werner Herzog

Segundo, Ivo nació antes: es una idea ya de años"); y *Bravo Randy!* de Alessandro D'Alatri que será rodado en California con un peculiar protagonista: el rapper italiano Jovanotti, en el rol de un marginado que, caído en coma, servirá de excusa para desnudar a una sociedad que se niega a ver su ropa sucia o la comercializa descaradamente. ¿Seguirá D'Alatri, como Carlo Carlei, las vías del destierro?

Desde el día de su nacimiento, el cine tuvo una compañera: la música. Cerramos deliberadamente este artículo con tres films que de un modo u otro hablan de ella. El primero, un documental de Werner Herzog sobre un personaje que le calza a la medida: el príncipe Carlo Gesualdo da Venosa, cuyos madrigales, escritos hace cuatrocientos años, revelan momentos de



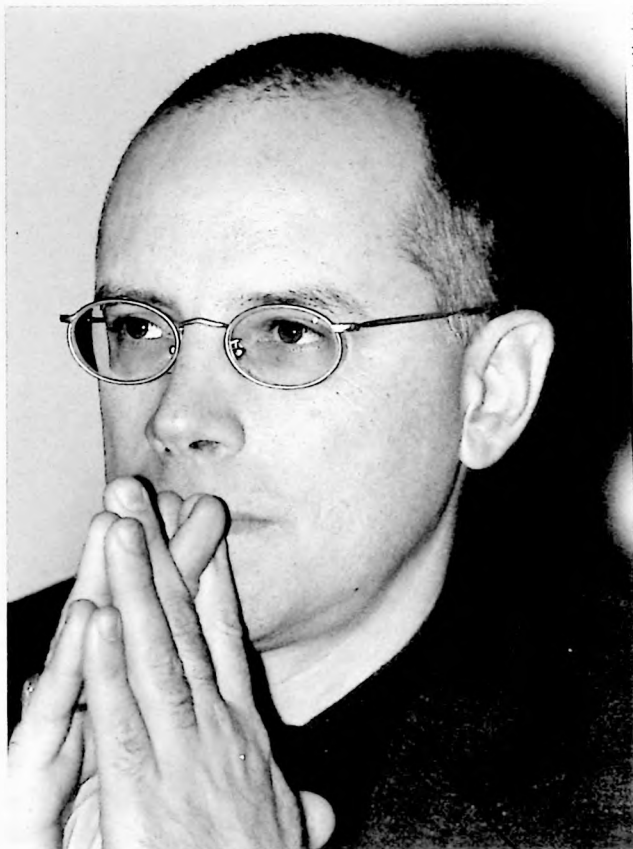
A la derecha, Edith Stein. A la izq. Maja Morgenstern en una escena del film de Maria Meszaros.

imposible atonalidad, y cuya biografía no puede ser más herzogiana: mató a su esposa sorprendida en adulterio. Menos torturado se revela el proyecto de François Girard, autor de los insoslayables *32 pequeños films sobre Glenn Gould* y que ahora convierte en imágenes las *Seis Suites para violoncello solo* de Bach ejecutadas por Yo-Yo Ma, cada una con un tema y una ambientación distinta: la *Quinta*, Japón y el Kabuki; la *Primera*, la pintura en un museo de Boston; la *Sexta*, Inglaterra y el patinaje artístico sobre hielo; la *Cuarta*, Canadá y el cine; la *Tercera*, las danzas clásico-eclécticas de

Mark Morris; y finalmente la *Segunda*, que está siendo grabada en la iglesia de Santa María del Priorato en Roma, obra maestra de Piranesi, el maestro de las arquitecturas terroríficas tan malamente evocado por el Annaud de *El nombre de la rosa*. No se filmará la iglesia: las arquitecturas piranesianas serán recreadas virtualmente. Cada film durará una hora: media hora de música y media hora de discusión sobre la música. Ya tres de las seis partes han sido realizadas, prueba de que, a los 99 años, el cine aún se puede permitir ciertas locuras.

Y será una bella locura la que cerrará este artículo, una locura que no hemos visto pero que imaginamos. Hace ya muchos números esta revista acogió nuestra primera crítica sobre un film que nos magnetizó: *La Ferdinanda* (1981), hasta entonces único largometraje de Rebecca Horn. Un film con, entre otras tantas maravillas, un cellista apenas huído de los psiquiátricos rusos que hoy difícilmente podría participar en un rodaje: Misha Maisky tiene la agenda demasiado ocupada. Hemos perseguido a Rebecca por medio mundo y hace poco nos enteramos de que *La Ferdinanda* tiene un hermanito: se llama *Buster's Bedroom* y nació en 1990

con guión de Martin Mosebach y Rebecca Horn sobre un relato de ésta última. El director de fotografía es Sven Nykvist; la música, como en *La Ferdinanda*, es de Ingfried Hoffmann y entre los actores tenemos de nuevo a la sólo igual a sí misma Valentina Cortese flanqueada por Geraldine Chaplin, Donald Sutherland y apariciones en

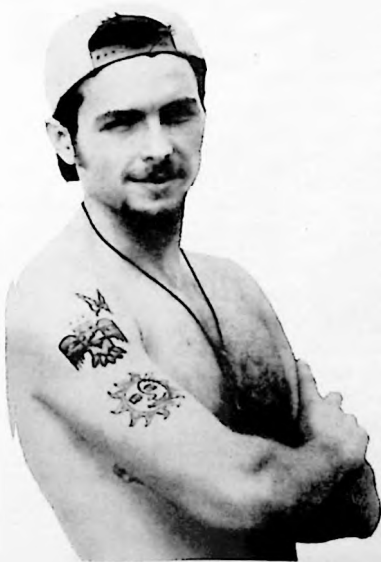


Gabriele Salvatores.

video de Buster Keaton. Ojalá alguna institución cultural tipo Asociación Cultural Humboldt (detentora de una magnífica copia de *La Ferdinanda*) o el Goethe Institut de Roma nos regale un film que hasta ahora es para nosotros sólo fotografías y textos como éste:

"Llévame hasta el otro lado de los mares. No puedes huir de mí: yo soy parte de ti".

¿Será una admonición del cine centenario?



CINE IRANI

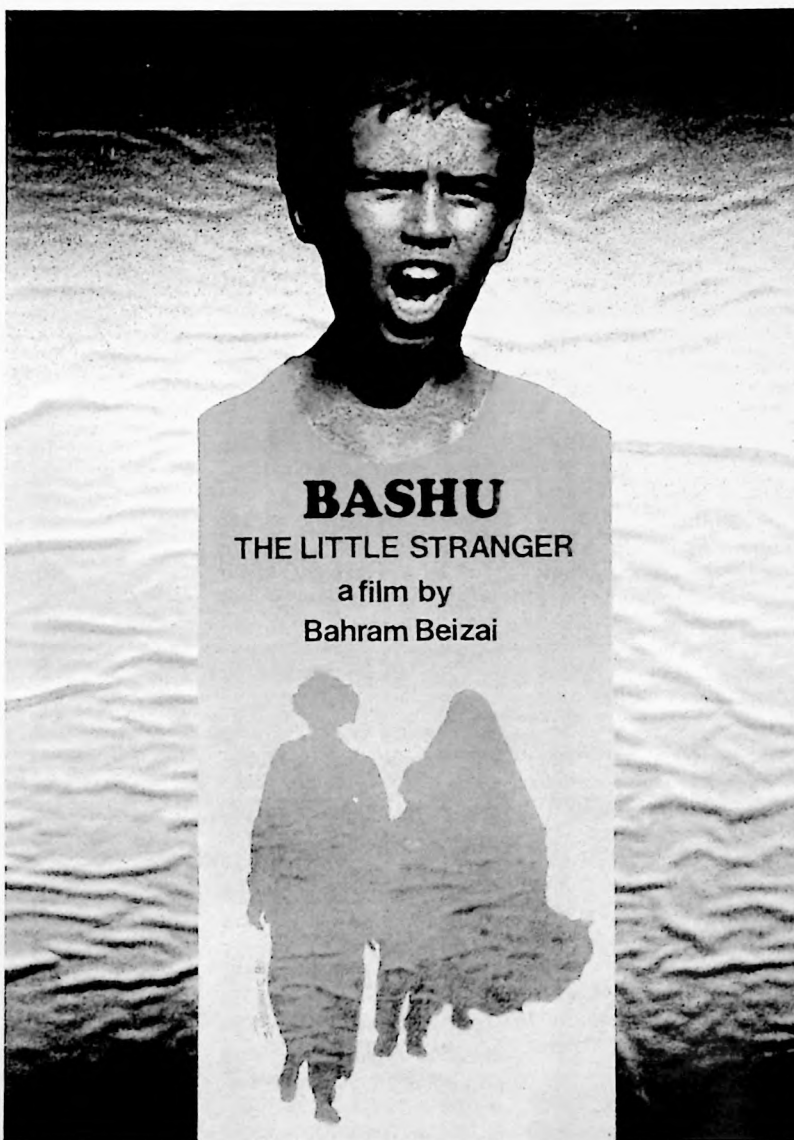
UNA REALIDAD MARRON

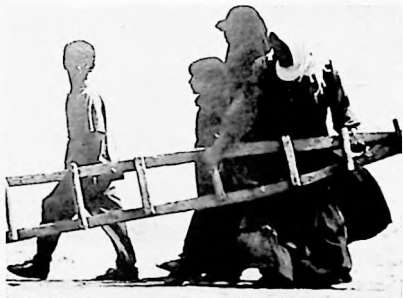
LILIANA SÁEZ

Durante el mes de agosto se presentó, en la Cinemateca Nacional, una muestra de películas iraníes, representativas de un cine que, por primera vez, se da a conocer en Venezuela. Se trata de un cine totalmente distinto al que se nos tiene acostumbrados a ver. Guarda una cierta distancia con el cine europeo y brutalmente abismal con el norteamericano. Posee características propias de las cinematografías del tercer mundo, sobre todo en lo que se refiere a disponibilidad de recursos, pero superiores en identidad, calidad y hábil manejo de los recursos del lenguaje cinematográfico, hecho que lo diferencia de todo lo que llega a nuestras pantallas, ya sea de origen occidental u oriental.

La gran sorpresa la albergan los guiones. Sus historias son sencillas y demasiado sobrias. No incluyen sobresaltos ni lacrimógenos golpes bajos. Sus temas son los propios del país y su gente: la sequía, el analfabetismo, la guerra, la orfandad, la vejez, las ilusiones y los sueños. Generalmente, se centran en un personaje que será el eje del relato y en su compañía sufriremos, gozaremos, en fin, viviremos una realidad que les es propia a los iraníes.

Para la puesta en escena se recurre a elementos ya existentes, locaciones reales, actores no profesionales, luz natural y muy, muy escasa música que, aunque no esté presente durante todo el film, a veces irrumpe de manera violenta para subrayar ciertas imágenes, sobre todo al finalizar la película. La composición de los encuadres, la elección de ciertos colores para romper la monotonía del marrón -que está presente en casi la



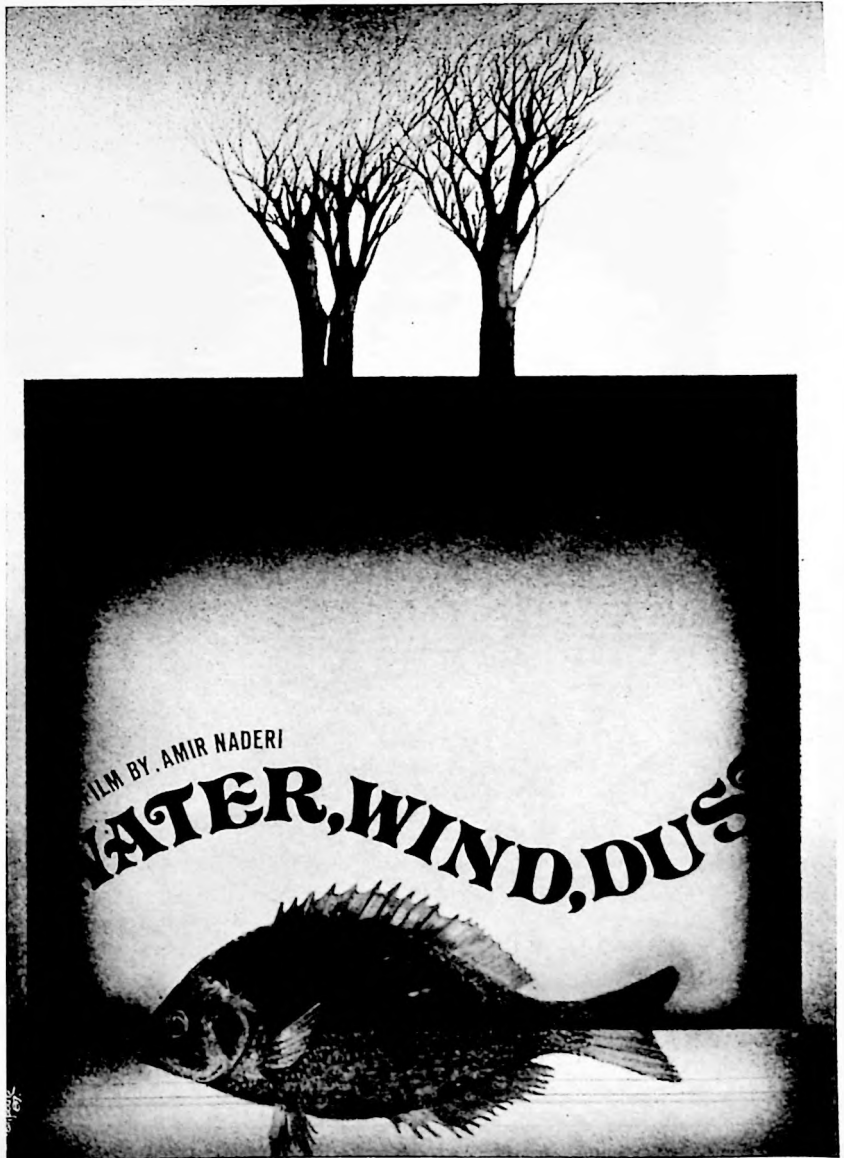


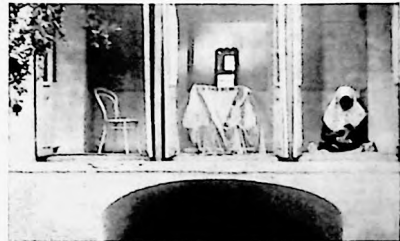
Bashu, el pequeño extranjero.

totalidad de la pantalla-, son cuidadosamente estudiados de manera tal que se convierten en sutiles distanciamientos que permiten percatarse de la presencia del autor.

Los prejuicios que la mentalidad occidental pueda presentar frente al fundamentalismo, su religión, sus creencias acerca del papel que juega la mujer en la sociedad, en fin, de los amarres que puedan atajar la evolución de una sociedad moderna, esa predisposición prejuiciosa, decía, sufre una estrepitosa derrota cuando el espectador se acerca a la problemática iraní que, aunque sin duda siga su riguroso camino bajo las leyes de El Corán, no olvida sus problemas, sus realidades y, sobre todo, su destino como nación. Si en algo hay un fuerte énfasis es en su identidad. La problemática recreada es la del pueblo iraní. Sus personajes son iraníes, de diferentes zonas, con sus propias contradicciones y con sus distintas necesidades.

En 1983 se crea la Fundación Cinematográfica Farabi, que canaliza la preocupación del gobierno revolucionario para que el cine se convierta en un medio creativo que sea capaz de difundir el nuevo modelo cultural islámico. Para ello, se privilegia el cine nacional en desmedro del cine extranjero que, hasta entonces, ocupaba grandes cuotas de pantalla. El grupo de directores, productores, guionistas y demás artistas que tenían una trayectoria ya realizada en el país, vio obstaculizado su trabajo ante los nuevos requerimientos. Para la Fundación Farabi fue más viable convocar a nuevos profesionales comprometidos con la revolución. Se desterró de las pantallas todo lo que oliera a frivolidad e incluso, a política.





Granada y caña.

THE A FILM BY: AMIR NADERI

RUNNER

RE I R P b
T N A A C E M R
a e b t d e g o l k
R a t s b f c d k n i
h s r g h v



Para lograr la recuperación de la industria cinematográfica, Farabi se impuso como meta producir 45 films anuales. Además de contener un discurso que reflejara situaciones y realidades propias del país, las películas financiadas debían llenar exigentes requisitos de calidad, para lo cual se creó una tabla de clasificación que determinaba si una película debía catalogarse como A-B o C-D. Las primeras eran exhibidas en las mejores pantallas del país y a un precio más alto, además de encontrar espacio en la difusión televisiva. Las segundas sólo podrían proyectarse en salas marginales y muy pocas veces conseguían ser mostradas en el exterior del país. Un director que lograba filmar una película A-B tenía la seguridad de su continuidad profesional. Con tales exigencias, no asombra que la muestra presentada en Caracas sea de una calidad óptima. Asomarse a este cine produce un goce intelectual y estético.

En las películas iraníes hay reflexión y hay condena, así como se vislumbran soluciones. Quizás los creadores más escépticos sean Amir Naderi y Mohsen Makhmalbaf, quienes condenan a sus personajes a claudicar frente a la naturaleza o al egoísmo social. Bahram Bayzai, por su parte, es más optimista y Said Ebrahimifar se apoya más en las imágenes nostálgicas para ofrecer una reflexión sobre la vejez, dejando un sutil sabor grato al finalizar su discurso.

Mohsen Makhmalbaf (Teherán, 1957) fue, durante cinco años, preso político en las cárceles del sha persa. Durante la revolución islamita se incorpora a la sociedad dirigiendo el Ministerio de las Artes y el Pensa-

miento Islámicos. Con **Volando desde el demonio hacia Dios, Boicot y Pedler: buhonero** se dio a conocer en las audiencias internacionales. En los últimos años, y luego de un período de meditación, Makhmalbaf dirigió **Tiempo de amar** y **Noches en Zayandeh Rud**, dos películas que no fueron toleradas por la censura. Su más reciente film es **Hubo una vez... el cine**, un recorrido por la historia del cine iraní.

El ciclista (1989) es, quizás, la más crítica de las propuestas integrantes de la muestra que nos ocupa. La mirada de Makhmalbaf se posa en las peripecias que debe sufrir un refugiado afgano para pagar la hospitalización de su mujer. Sin contemplaciones, el autor abre un abanico de miserias humanas reflejadas en los distintos grupos de la sociedad que, como salvajes, se alimentan de la desesperación ajena. Su estilo, como afirmó en una entrevista, se inspira en El Corán, donde lo humano y lo divino coexisten. Por eso, en su cine, Makhmalbaf se mueve desde el realismo hacia el surrealismo, permitiendo que estas dos corrientes logren fundirse. El hombre que pedalea incansablemente alrededor de una pequeña plaza, el hijo que lo asiste, los médicos que le inyectan excitadores e inhibidores de energía, de acuerdo al patrón que obedezcan, el guía de estudiantes, ciegos, viejos, turistas, los apostadores, los curiosos... integran una fauna grotesca que sigue vuelta a vuelta el recorrido de un desgraciado que satisface su morbo para poder salvar a una moribunda.

Un niño que vive en un barco abandonado y que, de cara al Golfo Pérsico, despierta cada día con el sueño de conocer otras tierras, es la historia



a film by:
MOHSEN MAKHMALBAF

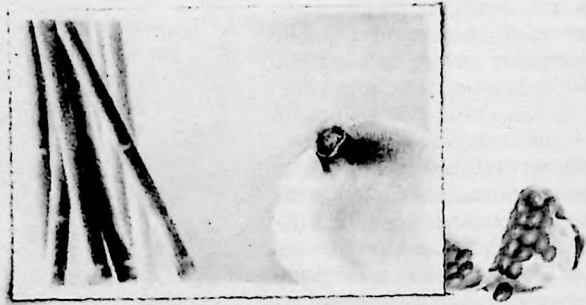
de uno de los films de Amir Naderi, **El corredor**. La supervivencia del joven depende de la recolección de botellas vacías arrojadas al mar por los

barcos, de la venta de panelas de hielo y de la limpieza de zapatos de turistas extranjeros. Su familia no existe y su mundo parece reducirse

escasa agua. Una nota anaranjada logra captar la atención del espectador como un respiro después de tanto polvo y tanto viento, para terminar provocando un sentimiento de desolación, al romperse el recipiente donde los peces sobrevivían. Un par de coletazos anaranjados ven su última luz sobre la tierra resquebrajada del país. La escena final ya descrita, se convierte en un contrapunto salvaje donde, por un lado el joven cava una y

al universo masculino, sobre todo infantil, donde el liderazgo lo lleva quien alcance al tren que realiza rutinariamente su habitual recorrido. Carreras y gritos son el *leit motiv* del film. Carreras y gritos que llegan a hacerse insoportables para arrojarle al espectador un discurso sobre la infancia desasistida e imbuida de ganas de crecer, de una energía feroz que busca elevarse a toda costa a la categoría humana y dejar atrás la condición animal del hombre.

En **Agua, viento y polvo**, Naderi retoma el tema de la soledad de un adolescente que, habiéndose alejado del hogar en busca de trabajo, regresa para enterarse que su familia ha emigrado porque la sequía ha agotado el agua del lago que les era vital. El recorrido del joven por el desierto ocupa el tema central de la película, de principio a fin, con los únicos *sobresaltos* de la aparición de un pozo con escasa agua, o el desperdicio del líquido por parte de un grupo de irresponsables, o el salvamento de un hombre tragado por la arena o, simplemente, la presencia de un bebé abandonado. El espectador desarrolla en determinado momento un sentimiento de indignación que es equivalente al de asco, provocado al final del film, cuando un grupo de perros encuentra en el cadáver de una res alimento. La imagen ofrecida por Naderi es marrón, color tierra seca y siempre velada por el eterno viento que sopla en el desierto y que nos permite ver sólo siluetas. Nunca vemos perfectamente al adolescente, tampoco al niño abandonado, ni al hombre rescatado. Una sola nota de color irrumpe entre tanto color marrón. Se trata de un par de peces que el joven logra salvar de un pozo con



A Film by:
Saïed Ebrahimifar
NAR-O-NAY

mentos cotidianos y rutinarios que se convierten en nostalgia cuando se pierden, por los seres que pasan por nuestras vidas como el reflejo de un espejo, dejándonos sentimientos aflorados y vacíos imperturbables.

De las películas integrantes de la muestra, **Bashu, el pequeño extranjero** es quizás la más accesible para el espectador occidental. Considerado en Irán como uno de los mejores guionistas, Bahran Bayzai es un maestro de la narrativa y un sensible observador del papel ocupado por la mujer en la sociedad. Sus primeros dos films realizados después de la revolución, **La balada de Tara** (1978) y **La muerte de Yazdgerd** (1980), aún encuentran reparos por parte de la censura iraní. **Bashu...**, rodada para el Instituto del Desarrollo Intelectual de la Infancia y la Adolescencia, cuenta la historia de un huérfano que huye de la guerra para refugiarse en el seno de una familia cuyo liderazgo reposa en una campesina. La fuerza de la historia reside en este personaje (protagonizado por la actriz predilecta de Bayzai, Susan Taslimi) quien lucha para sobrevivir mientras su compañero busca trabajo en la ciudad. El campo es el ambiente donde se desarrollará el encuentro entre dos culturas diferentes, entre dos soledades y entre dos fortalezas. La orfandad, el duro trabajo del campo, la necesidad de una familia, los esfuerzos por sobrevivir, las relaciones con un entorno social egoísta y la maternidad son algunos de los temas presentes en esta historia que desarrolla un discurso alejado de la cursilería y del melodramatismo, para incursionar, a través del estudio de los sentimientos, en una tesis humana y realista.

La altísima calidad de la muestra, aunque no venga firmada por los imprescindibles Abbas Kiarostami y Dariush Mehrjui, aunque cuente con ausencias de las mujeres cineastas Puran Derakhshandeh, Rakhshan Bani-Eternad o Ferial Behzad, ha sido un aporte fundamental a la cartelera venezolana cada vez más atormentada por las secuelas de Batman, o juegos stallonianos, o las alertas máximas de Seagal o la millonaria épica marina de Costner. La poesía de Ebrahimifar, la desolación de Naderi, la crítica de Makhmalbaf y la pureza

otra vez una seguidilla de pozos para encontrar agua, apoyado por el ruido del pico y los gritos del muchacho enfebrecido y los planos en cámara lenta de los perros extrayendo vísceras rojísimas del cadáver del animal. Naderi cierra el film, luego de la interminable secuenciación de planos de uno y otros con la irrupción de un mar voraz que se convierte en metáfora cruel de la muerte del joven, sumiéndonos a nosotros, espectadores, en inconsolable desazón.

Said Ebrahimifar, por su parte, compuso en **Granada y Caña** la historia de un hombre, escrita en un cuaderno que ha quedado olvidado en la calle. Con un torpe comienzo, las imágenes nos presentan a un fotógrafo que busca perfeccionar la gráfica de la explosión de la bomba atómica para utilizarla como decorado de una obra teatral donde se pone en tela de juicio la creación de tan vil arma. El fotógrafo descubre el cuaderno del anciano e inicia su lectura. Esta lectura nos interna en una atmósfera diferente en la cual las imágenes, compuestas con un preciosismo desmesurado, nos ofrecen un regalo a los ojos. Veremos, en la pantalla, el transcurrir de la vida de ese viejo que ha dejado en páginas hermosamente caligrafiadas sabores, olores, sentimientos, pesares y amores de toda una existencia. Este poema, visualmente hermoso y técnicamente complejo, centrado en los ritos tradicionales y en la arquitectura del viejo Irán, está compuesto por una serie de imágenes, colores y sonidos que sugieren los sentimientos que tiene el hombre por sus seres y objetos queridos. Hay en **Granada y Caña** cariño por la vida, por las cosas pequeñas que la componen, por los mo-

de Bayzai han logrado conmover a los sentimentales, desarmar a los prejuiciados, satisfacer a los politizados, saciar a los estetas, perturbar a los sensibles, estimular a los pasivos..., en fin, cumplir con lo que nosotros, espectadores, esperamos del cine.

El ciclista (Bicycleran, Irán, 1987). *Guión y dirección:* Mohsen Makhmalbaf. *Producción:* Instituto para los Asuntos Cinematográficos de la Fundación Janbazan. *Fotografía:* Ali Reza Zarindast. *Música:* Majid Entezami. *Intérpretes:* Moharram Zaunalzadeh, Esmail Soltanian, Mohamad Reza Maleki, Mahshid Afsharzadegh, Firooz Kiyani. *Duración:* 85 min.

El corredor (Davandeh, Irán, 1985). *Dirección:* Amir Naderi. *Guión:* Amir Naderi, Behruz Gharibpur. *Producción:* Alireza Zarrin para el Instituto para el Desarrollo Intelectual de la Infancia y la Adolescencia. *Fotografía:* Firuz Malekzadeh. *Música:* Nezamoddin Kiaie. *Intérpretes:* Majid Nirumand, Moussa Torkizadeh, Ali Reza Gholamzadeh, Mohammad Navazi. *Duración:* 94 min.

Agua, viento y polvo (Ab, Bad, Kahk, Irán, 1989). *Guión y dirección:* Amir Naderi. *Producción:* Compañía de TV de la República Islámica de Irán, Channel One. *Fotografía:* Reza Pakzad. *Música:* Ludwig von Beethoven. *Intérpretes:* Majid Niroumand. *Duración:* 85 min.

Granada y Caña (Nar-o-nay, Irán, 1988). *Dirección:* Said Ebrahimifar. *Guión:* Said Ebrahimifar, Hossein Irie, Aziz Tarseh. *Producción:* Said Ebrahimifar, Hossein Irie. *Fotografía:* Homayoun Paayvar. *Música:* Fariborz Latchini. *Intérpretes:* Jahangir Almasi, Ghazal Elmi, Ali Asghar Garmsiri, Pari Assari, Rasoul Najafian. *Duración:* 100 min.

Bashu, el pequeño extranjero (Bash, Gharibeh kouchak, Irán, 1988). *Guión y dirección:* Bahram Beyzai. *Producción:* Ali Reza Zarrin para el Instituto para el Desarrollo Intelectual de la Infancia y la Adolescencia. *Fotografía:* Firuz Malekzadeh. *Intérpretes:* Susan Taslimi, Parviz Pourhosseini, Adnan Afravian, Akbar Doudkar, Farokhlagha Houshmand, Reza Houshmand. *Duración:* 120 min.



La montaña de cristal

UN FILM DE JOAQUÍN CORTÉS



José Sancho, Verónica Cortés y Antonio Cuevas en *La montaña de cristal*.

JOSÉ ANGEL GUZMÁN
Fotos: JOAQUÍN CORTÉS

Joaquín Cortés, director de *El domador*, *Caballo Salvaje* y *Asesino Nocturno*, entre otros filmes, acaba de finalizar *La Montaña de Cristal*, una coproducción entre Venezuela y España, luego de una larga y difícil etapa de producción que incluyó cambios de coproductores y múltiples variaciones del guión. Con él abordamos estos temas.

José Angel Guzmán: *¿Cómo fue el proceso que le llevó a cambiar repetidamente el guión?*

Joaquín Cortés: El original lo hice con Omar Mouzakis, quien escribió el guión de *Asesino Nocturno*, pero después no me gustó y decidí que ese no era el guión que quería filmar. Lo eliminé totalmente y mantuve el título original, pero siempre fue una película sobre el desarraigo, sobre gente que no se encuentra ubicada en un sitio, y eso puede ser en el mismo

país, con los venezolanos mismos, pero al tratarse de una coproducción te ves obligado a hacer partícipes de la historia al otro país. Yo no quiero plantearme más nunca eso, terminas insatisfecho en ese aspecto. Pero de todas maneras la esencia es la misma.

- *¿Cuáles eran las diferencias fundamentales entre ese primer guión y el que se filmó?*

- Son películas diferentes. Hoy en día no me gustaría filmar ese guión



porque era otra historia, que visualmente iba a quedar más lenta. Lo que ves en la pantalla es bastante cercano al guión con el que se filmó y yo me siento satisfecho con lo que hice.

- Por la introducción del filme, por la música y el personaje principal, que por su vestimenta se semeja a Indiana Jones, uno se espera una gran aventura.

- Yo creo que Indiana Jones no es como lo pintan, es un estereotipo. Hay gente que vive la aventura, pero no con esa concepción. El personaje fue hecho con esa intención.

Cuando me planteo esta película, me la planteo dentro de un género, yo no estoy inventando nada, ni pretendo inventar nada, simplemente es un género y ese género hay que respetarlo, sino no lo haces. Por eso la música era muy importante. Yo me

planteaba las tomas en base a una música determinada; yo no sabía qué música debía ser, pero sí sabía qué música no debía ser. Me siento muy contento de haber aguantado la película tres años, porque tengo la música que yo quería y para tener la película que esperaba tener.

- ¿Qué pasó con los coproductores?

- Primero era una coproducción con los Estados Unidos. La intención era hacerla con una compañía que se llama Wind River, que está situada en Colorado. Vinieron un par de veces los productores de allá y estaban sumamente interesados, incluso se llegó a plantear al actor Michael Vincent para el personaje principal; era otro enfoque. Fui a Los Angeles para el contrato definitivo y la compañía aseguradora, unos días después del 27 de febre-

ro, no quiso firmar. Entonces me encontré con la película en la mano y no sabía que hacer con ella.

Entonces, me fuí directamente a Madrid, empecé a tocar las puertas de los coproductores, así simplemente como suena, no conocía a nadie y hubo unos productores, Imagen Multimedia, que se interesaron muy poco, pero se interesaron y poco a poco los fuí interesando más y al final entraron en la película.

Cuando la película se iba a hacer con los Estados Unidos, fue tan tortuosa la gestión, que hice aproximadamente 14 guiones, donde hablan cambios sustanciales. En la versión original, también tenía que ver con España y a ellos no les interesaba; hubo que realizar una versión donde el personaje era un americano, pero que estaba completamente identificado con el país. Un día se aparecieron

con una versión que ellos escribieron y me dijeron que eso era lo que se tenía que filmar, y por supuesto les dije que no, era una ridiculez, era la típica película de Hollywood. Ellos querían hacer una película muchísimo más cara, insistían mucho en situaciones donde eran necesarios los efectos especiales y eso a mi no me interesaba.

- *¿Y qué pasó con los españoles?*

- La película se demoró casi 4 años, se paró por un inconveniente con los españoles. Filmé en el tiempo pautado, incluso estaban sorprendidos de que se hubiese terminado en su momento. Me fui a Madrid para hacer la mezcla de sonido y me encontré con problemas graves de autoría. Ellos querían imponerme una música que no funcionaba. Yo veía la película en la sala de mezcla y la música no tenía nada que ver. Eso fue lo primero.



Luego, quisieron que llevara el negativo; además introdujeron una voz en off que rechazé. Todo eso nos llevó a una situación muy difícil, que incluso tuve que someter a la consideración de la Sociedad de Autores de España, y ellos me dieron la razón. Todo esto trajo como consecuencia la parada total de la película. Afortunadamente tuve la música que yo quería. Ellos creían que estaban haciendo chorizos, entonces mandaban faxes con fechas y yo quería cumplir.

- *¿De quién es la música que utiliza en La Montaña de Cristal?*

- Es de Francisco Cabrujas. Yo había hecho un unitario para televisión y él fue quien lo musicalizó. La música que me hizo me dejó impresionado.

- *La filmación se hizo mayoritariamente en exteriores, ¿qué dificultades les trajo esto para el sonido y la iluminación?*

- Facilitó en cuanto a iluminación. El paisaje suele ser enemigo de la historia y un paisaje tan

arrollador como este es difícil de balancear, pero creo que en la película está logrado. Se filmó, casi todo, en exteriores de día.

En cuanto al sonido, fue un reto, es un reto para cualquier sonidista. El logró algo excepcional, en la película todo es sonido directo, no hay doblajes.

construirlos; no te voy a decir que son exactos, pero sí con ciertos elementos. Son personajes muy reales, estilizados y convertidos en vehículos de la historia. Ah, no te voy a decir dónde he visto al cura.

- *El ritmo de su película es lento...*

- Generalmente los montadores te dan continuidad en el estilo, diciendo que esta película se va a montar muy movida, pero en este caso es así como sentí la película.

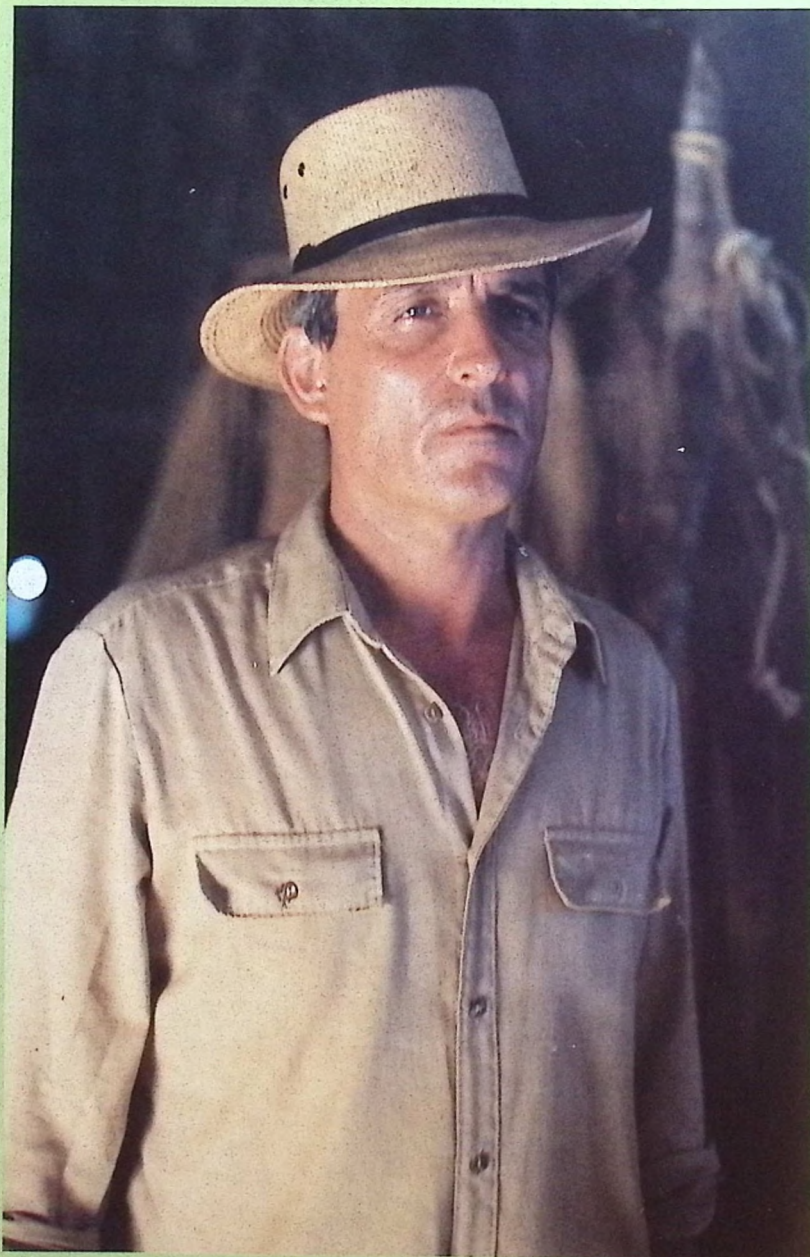
- *¿Cómo fue la dinámica con los actores?*

- El trabajo con pocos actores representa algunas ventajas desde el punto de vista de la producción, pero por otro lado te crea el problema de mantener el ritmo, la tensión y el interés de lo que estás contando. Con los actores ya tengo una gran parte del trabajo hecho cuando hago el casting. Dedico mucho tiempo a elegir a los actores y les doy mucho espacio para que trabajen. Yo no soy de los directores que imponen al actor, pienso que cada uno tiene espacio para crear.

- *¿Y con el protagonista, en particular?*

- Primero había hecho la selección

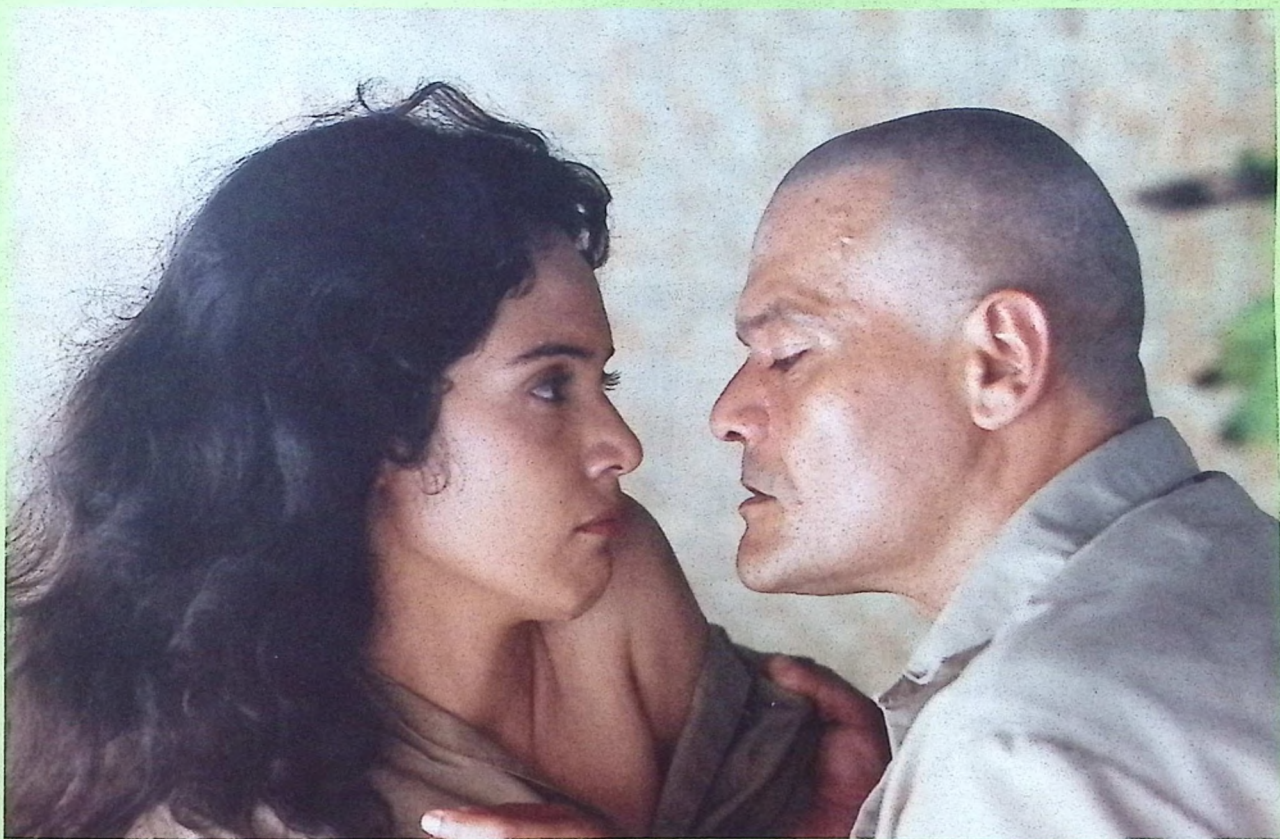
en base a otras proposiciones, porque él estaba ocupado y luego resulta que estaba libre, pero también tenía un tiempo muy corto para venir



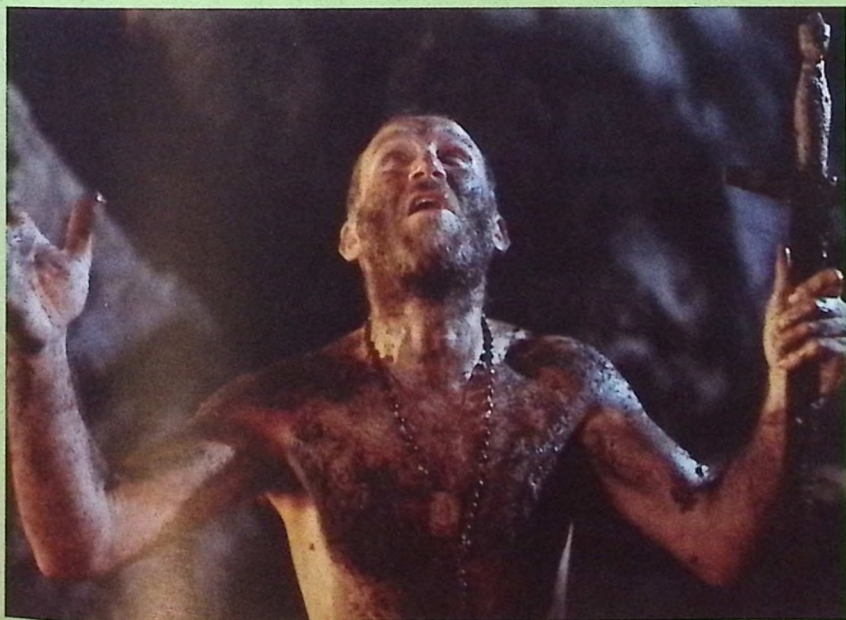
José Sancho

- *¿De dónde sacó sus personajes?*

- Me conozco bien la zona y he visto muchos personajes, no necesariamente unidos, que me permitieron



Verónica Cortéz y Alexander Milic.



aquí y filmar, por eso tuvimos que filmar en Navidad y Año Nuevo.

- *¿Esta premura influyó en el proceso y en el resultado?*

- Para nada.

- *La acción se desarrolla en Asturias y en La Gran Sabana. ¿Por qué escogió específicamente estos espacios geográficos?*

- Asturias, porque dentro del contexto de España tiene sentido. El asturiano es un poco diferente y tiene problemas con lo de la Comunidad Económica Europea, cambiando el sistema de producción de las minas. Esa gente me mereció un especial respeto y no la hubiese podido hacer en otro lugar.

La Gran Sabana porque a mi siempre me ha gustado la geografía venezolana. Es una manera de expresar lo que siento. Si tuviese que hacer otra película la desarrollaría en la cos-



ta. Pero, realmente no se filmó en La Gran Sabana. Se filmó en la parte del Bajo Caroní, entre Guri y Puerto Ordaz, y sobre todo en la zona de Canaima Arriba, pero no quise mostrar Canaima porque ya está bueno.

- ¿Qué particularidades implicó la filmación en estos sitios?

- Era la única manera de hacer esta película en tan poco tiempo y en esa locación. Se hizo en varias etapas, se hicieron dos viajes a la zona para conseguir el pueblo, los lugares exactos y no se cambió nada en este aspecto. Filmé en video algunas cosas para tener claro cómo era la luz. Con eso del paro de la película, el equipo comenzó con 13 personas, luego se volvió a reintegrar la mitad.

- A todas estas, ¿qué pasó con FONCINE, y qué posición asumieron en su conflicto?

- Yo sometí a FONCINE el problema y no me apoyaron, simplemente se lavaron las manos y no quisieron saber nada. Afortunadamente la gente del CNAC sí atendió el asunto y terminé la película. La película estuvo parada, desde que se terminó de filmar hasta que comenzaron los problemas con los españoles y entró el CNAC como entidad, por falta de comprensión de FONCINE, así de simple.

- ¿Cuánto terminó costando la película y quiénes le otorgaron financiamiento?

- Te tengo que hablar en dólares, porque la intervención de los españoles fue en dólares y por el retraso que tuvimos, en total fue 500.000\$ la inversión. El financiamiento nacional fue de lo que en aquel entonces se llamaba FONCINE, luego ha participado en la etapa final de la película el CNAC con un aporte adicional; Simón Revah también hizo un aporte económico, y yo también hice un aporte.

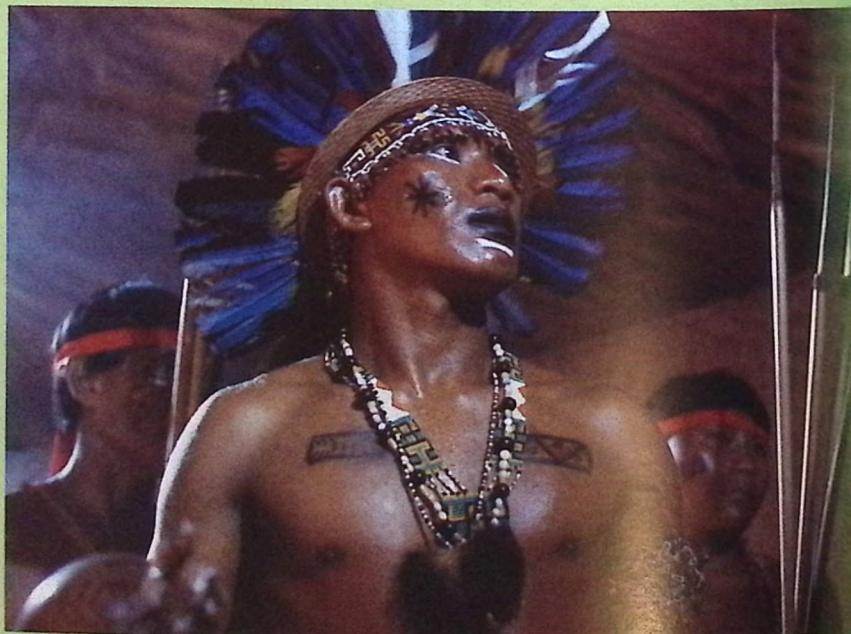
- ¿Finalmente, cuándo piensa que podrá estrenar?

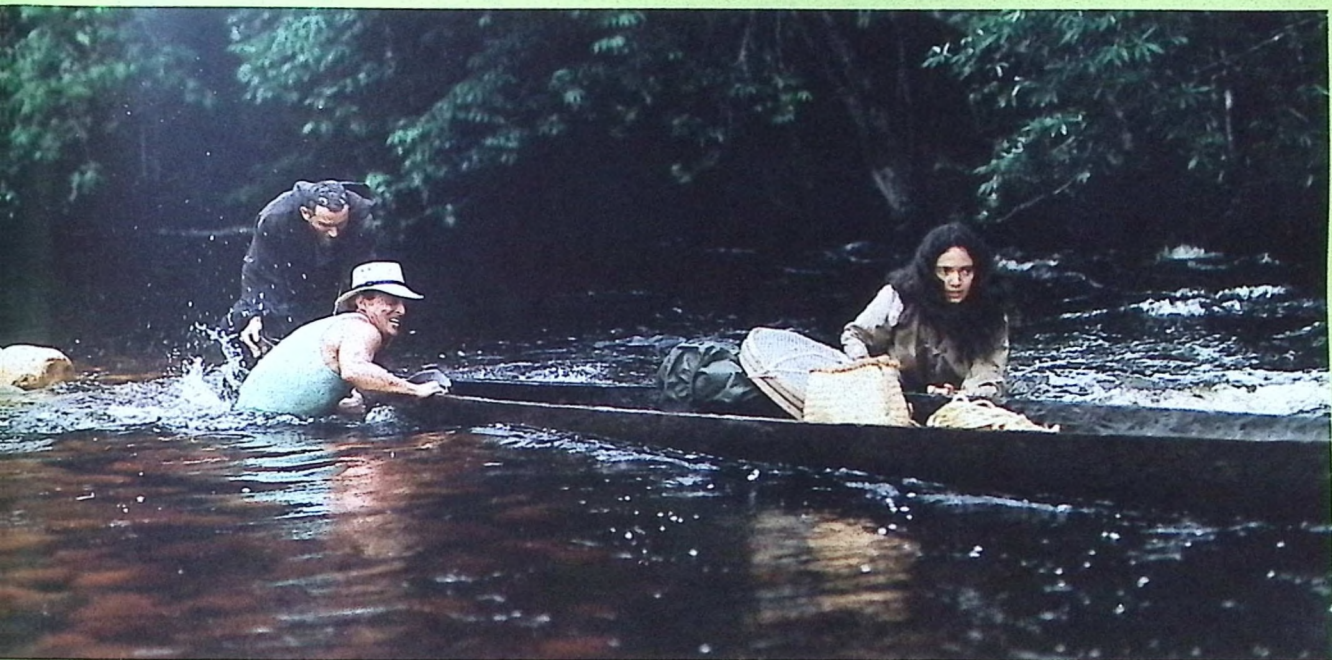
- Pienso que vamos a estrenar entre enero y febrero. No es muy adecuado estrenar ahora, porque vienen los estrenos de Hollywood y uno no puede contra eso. Es preferible esperar un poquito, además así le damos una base de promoción a la película.

- ¿En qué se va a basar la promoción?

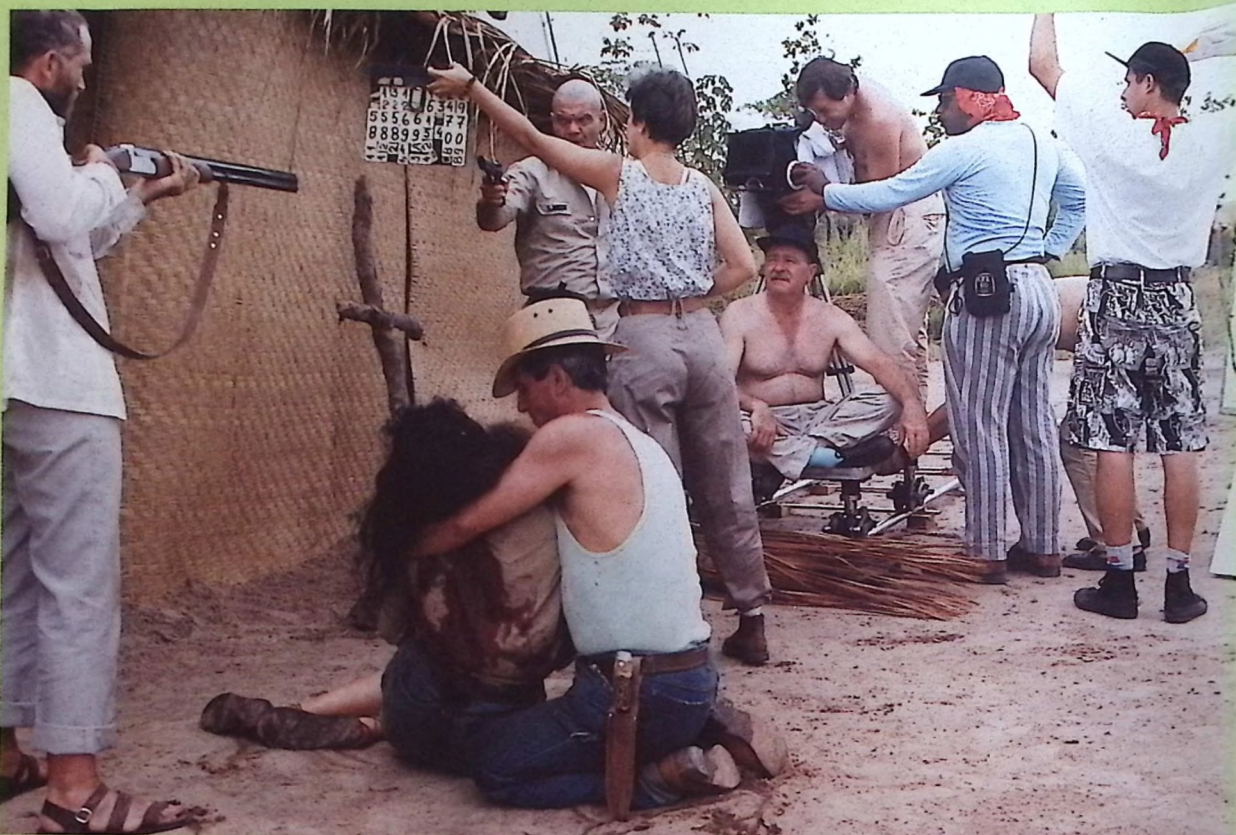
- En que es la gran aventura. No recuerdo que en el cine nacional se halla trabajado este género.

La Montaña de Cristal. (España-Venezuela, 1995). *Guión, dirección y diálogos:* Joaquín Cortés. *Dir. Fotografía y Cámara:* Federico Ribes. *Sonido:* Edgar Torres. *Producción ejecutiva:* Simón Revah Kabelli. *Producción de campo:* Belinda Vivas. *Vestuario:* Carolina Ojeda. *Efectos especiales:* Luis Pérez. *Casting:* Alberto Giarroco. *Música:* Francisco Cabrujas. *Montaje:* Joaquín Cortés. *Asist. dirección y script:* Belén Orsini. *Segundo asistente:* Felipe Falcón Melo. *Secret. Producción:* Thais Sánchez. *Foquista:* Elí Quintero Vera. *Maquillaje:* Héctor García. *Ayud. Cámara:* Johnny Machado. *2a. Unidad Cámara:* Kenny Semeco. *Microfonista:* Oswaldo Lara. *Jefe de Eléct. y máquina:* Alberto Carrillo. *Asistentes:* Luis R. Santaella, Mauricio G. Márquez. *Intér-*

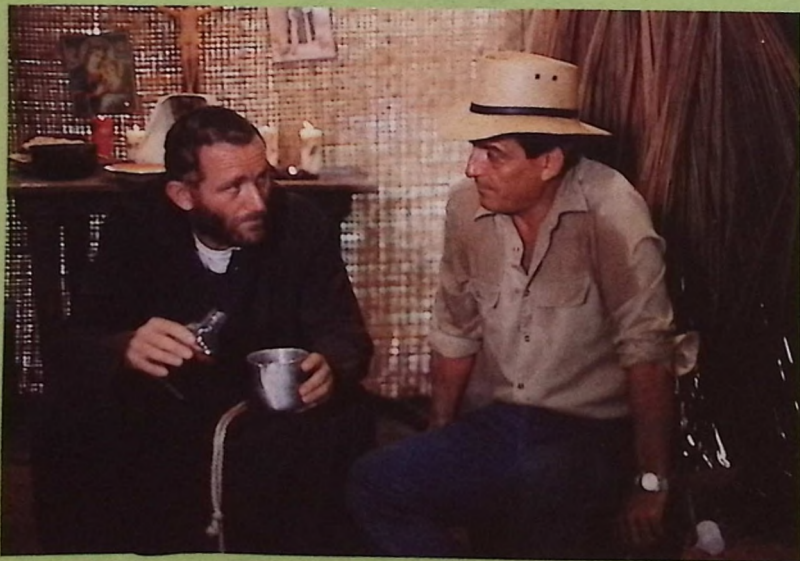




DETRAS DE LAS CÁMARAS



José Sancho y Verónica Cortés (en el suelo), Antonio Cuevas (con escopeta), Alexander Milic (con pistola), Belén Orsini (con claqueta), Federico Riber (en la cámara), Joaquín Cortés (sentado) y Eli Quintero Vera (Foco).



José Sancho y Antonio Cuevas en *La Montaña de Cristal* de Joaquín Cortés.

pretes: José Sancho (Daniel), Verónica Cortés (Mara), Antonio Cuevas (Padre Juan), Alexander Milic (Jairo), Reinaldo Lancaster (Dimas), Alberto Rowinsky (Lupo), Pedro Laya (Caimán), Alberto Conejero (Guajarí), Aglair Camico (india), Héctor García (policía), Harold Jones (polaco), Yusing Yan (chino), actuación especial de Ayanta Barilli. *Canta (voz en off):* Iris Camacho. *Laboratorios:* Bolívar Films (Venezuela), Foto Film (Madrid), Continental Films (Miami). *Estudio de sonido y mezcla:* Bolívar Films. *Mezcla de Sonido:* Orlando Andersen. *Empresa Productora:* Cimarrón Producciones S.R.L. *Coproductor:* Imagen Multimedia (España). Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (Venezuela). *Productor Asociado:* Adolfo López Sojo. John Dickinson. *Formato:* Color Agfa Gevaert. 35 mm. 1:66. *Duración:* 1 h. 20.

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

Caracas y sus

LÉON ARDOUIN Y SU PASO POR EL LABORATORIO

JOSÉ MIGUEL ACOSTA FABELO

Panorámica desde la Hacienda Ibarra. (A la derecha, la actual Plaza Venezuela).



Luis Felipe Toro.

alrededores

CINEMATOGRAFICO NACIONAL

Por disposición del Sr. Presidente de la República y Resolución del respectivo despacho, se procedió, de acuerdo con el presupuesto levantado al efecto, a la ejecución de los trabajos de construcción de un taller fotográfico y cinematográfico para el Servicio del Ministerio de Obras Públicas (MOP). El decreto firmado por el Ministro José Ignacio Cárdenas está fechado el primero de diciembre de 1927.

Durante su primer año el Laboratorio Cinematográfico Nacional (LCN) funcionó en el ala norte del edificio del MOP ubicado entre las esquinas de Principal y de Santa Capilla.

En la Memoria y Cuenta del MOP correspondiente al año 1929, presentada ante Juan Bautista Pérez -Presidente Constitucional y ornato de la tiranía- en abril de 1930, el Ministro Alvarez Feo incluye el Documento número 1064. En él se muestran las cuentas, organización y funcionamiento del Laboratorio Cinematográfico, situado ahora en una edificación aislada en el Matadero de Caracas - Palo Grande, al lado de las antiguas oficinas de agua; hoy Hospital Militar.

La nueva edificación, construída especialmente para tal fin, posee una sala de revelado, otra de lavado, tonificación y fijación de películas, un espacio para la impresión de películas positivas y otro para el secado de las mismas, una sala para el montaje, títulos, medida y escurre y otra que se utiliza para las proyecciones, además de un laboratorio para la preparación de los baños requeridos.

El personal del Laboratorio está conformado por el Director técnico,

monsieur Léon Ardouin, ingeniero químico, quien percibe por su trabajo una remuneración mensual de Bs. 2.100; el Jefe de Laboratorio, Enrique De Lima, fotógrafo profesional (Bs. 800); la primera montadora, Ana María Sánchez (Bs. 800); la segunda montadora, Edith Kofinque (Bs. 400); el impresionador de copias positivos y títulos, Núñez Ponte (Bs. 500); el revelador especializado Teodoro Bacé (Theo) y el Sr. López, encargado de la limpieza.

También trabajan con el LCN, bajo diferentes condiciones contractuales y al menos durante el lapso aquí considerado, el exhibidor Francisco Granda Díaz y el fotógrafo Jacobo Capriles, ambos además realizadores y -casi seguro- otro de nuestros multifacéticos pioneros: Edgar J. Anzola. Las actividades cinematográficas de este trinomio, en conjunto, constituyen sin lugar a dudas un novedoso e interesante sujeto de investigación.

Léon Ardouin llegó a Venezuela a mediados de 1928, atendiendo la invitación que le hiciera el Ministro de Obras Públicas en 1927 para encargarse de un departamento de Propaganda Cinematográfica. Pero el contrato que lo une con la casa Aubert en París para la edición de toda su producción fílmica, tanto en Francia como en el extranjero, le impide incorporarse inmediatamente. No obstante se muestra interesado y envía carta y adjunta dossier, accediendo a la propuesta del Ministro.

El curriculum que me precede -dice Ardouin en carta fechada el 26 de septiembre de 1927 (Archivo General de la Nación. MOP, Paquete N° 813)- dará todas las garantías sobre mi persona. Las referencias que expone son las siguientes:





Sr. Efraín Gómez

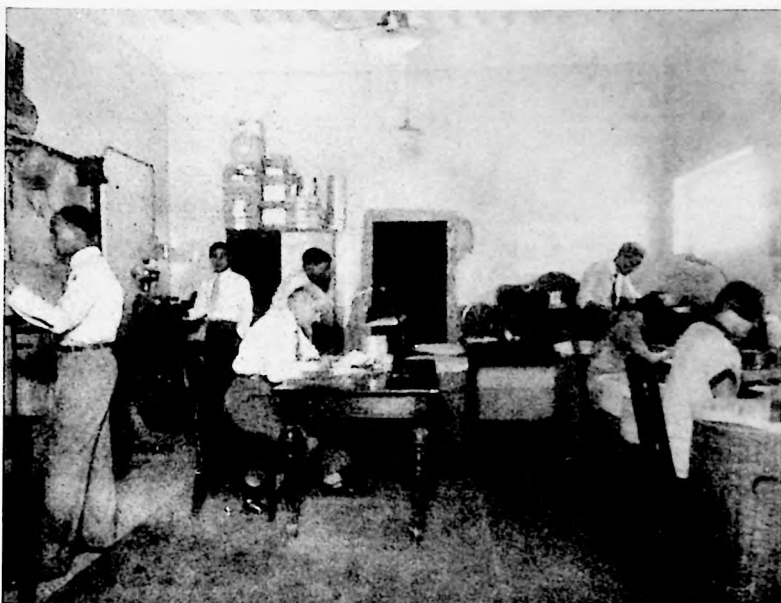
Gómez Hnos.



Miembro de la Cámara sindical de cinematografía francesa. Agregado al servicio de enseñanza técnica del Ministerio de Instrucción Pública. Agregado al Servicio de Propaganda exterior del Ministerio de Comercio (Oficina Nacional de Comercio Exterior). Agregado al servicio de propaganda agrícola del Ministerio de Agricultura. Encargado de la producción de filmes documentales para los establecimientos AUBERT. Director técnico de los establecimientos Pathé freres en Bound-Brook New Jersey, USA, de 1905 y 1911. Director General de Bizon Film Reliance et Imp. en Los Angeles de 1911 a 1913. Director de Sascha Film en Viena de 1913 a 1914 y actualmente Director Técnico de Cine Documentaire en París desde su creación.

Las referencias bibliográficas sobre Léon Ardouin, basadas en el mejor de los casos en testimonios orales, son escasas y confusas. Ricardo Tirado en la primera página de su texto, editado por la Fundación Neumann, *Memoria y Notas del Cine Venezolano 1897-1959* (s.d), ubica equivocadamente al realizador francés junto a los caraqueños que en los inicios de nuestro siglo, se iban aficionando a las cámaras. Pedro Herrera (*Encuadre* N° 18, 1989) lo señala como fotógrafo en dos filmes de Lucas Manzano realizados en 1913. Los miembros entrevistados de la familia Gómez responden casi al unísono que Ardouin fue profesor de cine y de francés de Efraín Gómez, sobrino del Dictador, además de su brazo derecho. La fecha de su posible llegada a Venezuela es confusa y contradictoria entre ellos.

Regresemos a fuentes documentales y mostremos la brochure de Ciné-



Arriba: Laboratorio Cinematográfico Nacional. Léon Ardouin (sentado) rodeado de su equipo, abajo: el Laboratorio Cinematográfico Nacional en El Matadero de Caracas (Memoria y Cuenta. MOP 1929). Reproducción: Alberto Torija.



Documentaire, que Ardouin anexa a su curriculum; se presentan en el documento los objetivos y apoyos oficiales con los que cuenta la institución, así como las estrategias para la difusión de sus trabajos. En el escrito se hace referencia a ciertas producciones realizadas por su Directeur technique.(Figura 1)

Volvamos a los Laboratorios Nacionales y al año de 1929. Manifiesta Ardouin que sus instalaciones, máquinas y útiles, son suficientes para la producción de 5.000 a 6.000 metros de película positiva. El material empleado comprende: una máquina para impresionar positivos Matipo, 22 cubetas de madera con una capacidad de 150 lt. para las operaciones de revelado, lavado, tonificación y fijado, un tambor secador con motor para una capacidad de 500 metros de película, un proyector, una máquina de escurrir, una de medir y otra para hacer títulos; además de 60 chasis de madera para las operaciones de revelado y lavado.

En los primeros meses del año y a través de las formas tipográficas (f.t)-didascálicas- encargadas al Sr. Pius Schlageter, propietario de la Litografía El Comercio, hemos encontrado los siguientes títulos, la cifra entre paréntesis indica el número de carteles y la fecha del pedido. El costo de cada cartel es de Bs. 3.

La Guaira. Su Puerto (12 f.t. 4-4-29)
Bendición de la Primera Piedra de la capilla de La Puerta (24 f.t. 4-4-29)
Viaje aéreo por los Estados Unidos de Venezuela (46 f.t. 5-4-29)
Gran Carretera Trasandina (100 f.t. 24-4-29)
Carretera de Ocumare (42 f.t. 26-4-29)
Revista Militar del 18 de abril (45 f.t. 7-4-29).

FILMS DE PROPAGANDE
FRANÇAISE & COLONIALE
Approuvées par les Pouvoirs Publics

CINÉ=DOCUMENTAIRE
Grands Établissements France-Algérie
Au Capital de Un Million de francs entièrement versé

18, Rue de La Boétie
Élysées 68-13
68-66

NOTRE OBJET
Ciné-Documentaire réalise des films techniques, scientifiques et artistiques, destinés à faire mieux connaître en France, aux Colonies et à l'Étranger, notre activité nationale sous toutes ses formes.

NOS APPUIS OFFICIELS
En raison de l'intérêt national des films que réalise Ciné-Documentaire, divers Départements d'État, tels que les Ministères de l'Instruction Publique, du Commerce, de l'Agriculture, des Colonies, l'Office National du Commerce Extérieur et la Ville de Paris, nous ont accordé leur bienveillant appui.

NOTRE DIFFUSION
Divers contrats passés avec de puissantes firmes cinématographiques, notamment avec les Établissements AUBERT, qui à eux seuls, contrôlent 250 salles tant en France qu'aux Colonies, assurent à nos films la plus large diffusion.

En outre, nos Agents Consulaires d'une part, et les Firmes d'Éditions Cinématographiques Internationales, d'autre part, assurent l'adiffusion de nos productions à l'Étranger.

Enfin, nos Films scientifiques, techniques, industriels, sont projetés dans les Ecoles (primaires, spécialisées, supérieures). Une copie est remise gratuitement par nos soins au Sous-Secrétaire d'État à l'Enseignement.

NOS RÉFÉRENCES
Notre Directeur technique, M. Léon ARDOUIN, a déjà réalisé des films qui ont donné toute satisfaction, et obtenu le plus vif succès.

Quelques-unes de nos Productions

FILMS TECHNIQUES

La Fabrication du Meuble... (longueur 400 m.)	MM. LEVITHAN, SCHWAB, MERCIER.
La Fabrication du Papier peint (longueur 400 m.)	MM. DUCHÈNE & PÉROL.
La Fabrication de la Coutellerie (longueur 250 m.)	Établissements SABATIER.
La Fabrication de la Fourrure (longueur 600 m.)	Établissements CHAPAL.
La Fabrication du Cirage... (longueur 250 m.)	Établissements NOYAMA.
La Fabrication de la Machine à écrire (long. 250 m.)	Machines Françaises M. A. P.
La Fabrication du Papier Carbone (long. 200 m.)	MM. CARPENTIER & BADEL.
La Vapeur et les Chaudières (longueur 1300 m.)	Établissements BABCOCK & WILCOX.
La Fabrication des Accumulateurs au Ferro-Nickel (600m.)	Établissements HÉROLD.
Fabrication des Chaussures... (longueur 2000 m.)	Chambre Syndicale des Cuir Peaux.
Les Petites Inventions françaises du Concours Lépine (800 m.)	C. L.
Le Pétrole Synthétique du Professeur Mailhe (long. 800 m.)	MINISTÈRE de L'AGRICULTURE.
La Tannerie (long. 900 m.)	TANNERIES de FRANCE.

FILMS RÉGIONAUX

La Petite Suisse Normande (520 m.)	Syndicat d'Initiat.
La Culture Colonnière au Niger (long. 400 m.)	BAGNOLES de l'Or.
Les Gorges du Tarn et la Gantellerie de Millau (long. 500 m.)	Banque HIRSCH SYNDICAT D'INITIATIVE de l'Aveyron.
La Race Laitière. Le Herd Boock Normand (400 m.)	MINISTÈRE de L'AGRICULTURE.

FIGURA 1: PAGS. 1, 2 y 3 DEL DOCUMENTO

Según surge de la M. y C. del MOP, durante el año 1929 la producción de propaganda nacional alcanzó entre los 15.000 y 17.000 metros. Reseña el documento los siguientes títulos:

TITULOS	LONGITUD (m)
<i>Gran Carretera Trasandina</i>	2.600
<i>Alrededores de la Laguna de Valencia</i>	1.150
<i>Miramar</i>	300
<i>Maracay-Ocumare de la Costa-Turiamo</i>	2.000
<i>La Guaira-Macuto y su acueducto</i>	1.800
<i>Maracay y sus alrededores</i>	2.500
<i>La Carretera Choroni</i>	500
<i>Maracay-Los Teques</i>	250
<i>Valencia-Puerto Cabello</i>	1.800
<i>Caracas y sus alrededores</i>	2.500
<i>Caracas a La Guaira por el ferrocarril</i>	1.200

Estos materiales, cuyos contenidos privilegian la zona central y andina de nuestro país, ingresan al archivo fílmico del laboratorio y serán reutilizados posteriormente complementados con otros documentos. La fragmentación de los materiales, quizás, agilizó el ritmo del montaje y difi-

MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS
LABORATORIO CINEMATOGRAFICO
CARACAS - VENEZUELA

cultará, sin duda, la tarea de ubicación, datación y posible restauración.

El escrito redactado por Léon Ardouin, fechado el 8 de enero de 1930, anuncia además la preparación de los siguientes filmes: *Las minas de carbón de Barcelona*, *Campos petroleros del Zulia*, *Bosques y selvas del interior*, *Los llanos y ganado*, y *De Valencia a Barquisimeto por Acarigua y San Carlos*. Se estudia así mismo la elaboración de una película histórica sobre el Centenario de Bolívar y otra sobre el Centenario de la República de Venezuela 1830-1930. De estos dos *Proyectos Patrióticos* hablaremos más adelante.

Parte de los filmes realizados y arriba citados, además de nuevos materiales, se montan en función de la muestra

que se envía a la Semana Venezolana, en el marco de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, a realizarse entre el 21 y 28 de octubre de 1929. Los mismos materiales filmicos serán enviados luego de su reedición a la Exposición Agroindustrial de 1930 en Lieja, Bélgica.

En función de la muestra cinematográfica venezolana a efectuarse en Sevilla el 16 de agosto, Ardouin presentó al Ministro de Obras Públicas un plan de trabajo que se compromete a cumplir para tener listos los materiales filmicos el 15 de octubre. Adjuntó a ésta, una lista de pedidos (AGN, MOP, Paquete N° 1.116), extraemos de la misma lo que nos resulta, por los momentos, más pertinente.

- Instalación de un aparato Frigidaire, con el fin de bajar las temperaturas de los seis baños de revelar las películas de 26 grados centígrados a 18 grados centígrados, pues el sistema de enfriamiento con hielo es defectuoso y caro.

- Compra de una segunda máquina para impresionar positivo, marca Matipo, ya que la única que tenemos funciona desde hace mucho tiempo.


- Adquisición de una máquina para hacer títulos y de una cámara Interview, esta podría ser utilizada para filmar desde un avión y para reemplazar, en caso de accidente, un aparato Debrie (100 pies, cargable a la luz) que se emplea actualmente.

De este pedido, en este momento de la investigación, sabemos que solamente le fue concedida la adquisición del aparato Frigidaire.

Los 24 rollos que conforman la muestra a exhibirse en Sevilla, se organizan en tres series que concluyen 23 partes. Así los describe Ardouin (Paquete N°

**SUPLEMENTO
EXTRAORDINARIO DE
EL NUEVO DIARIO**

CARACAÍ, 19 de DICIEMBRE 1935
DIRECTOR J. A. COVA



GENERAL J. V. GÓMEZ
PRESIDENTE DEL LEY EL 11 DE VENEZUELA

**HOMENAJE DE EL NUEVO DIARIO
AL BENEMÉRITO
GENERAL J. V. GÓMEZ**
EN EL XXVII ANIVERSARIO DE LA REHABILITACION NACIONAL

PAZ Y TRABAJO

Suplemento extraordinario de El Nuevo Diario cuya aparición coincidió con la muerte de Gómez y no llegó a distribuirse. Colección Srta. Crisálida Gómez. Reproducción Alberto Tonia

Tercera Serie

Gran Carretera Trasandina; se presenta esta gran vía en sus más importantes secciones. San Cristóbal, se presenta primero la ciudad de ese nombre y todos los pueblos principales y otras ciudades que la carretera recorre hasta Mérida, o sea, Uribante, Rubio y Táriba, presentados principalmente como centros cafetaleros y comerciantes en ganado, trigo y diversos frutos. Aparece en toda su magnitud la Gran Carretera Trasandina y el esfuerzo que su construcción ha representado, y el Puente Internacional 4 partes.

Mérida. Segunda de esta serie, contiene Mérida, Sierra Nevada. Los grandes Páramos atravesados por la carretera, La Grita, Bailadores, Tovar, Ejido y la casa más alta de Venezuela a 5.002 metros sobre el nivel del mar. Estos pueblos están representados como productores de café, trigo y ganado 2 partes.

Fuera de Serie

Maracaibo. En una parte presenta interesantes vistas de las márgenes del río Encontrados y vistas panorámicas de La Ceiba. Después pasa a los más importantes concesionarios petroleros. Magníficas vistas que dan la idea del tercer centro de producción petrolera del mundo. Valencia. Vistas de la capital del Estado Carabobo 1 parte.

Refiriéndose a los materiales descritos, Ardouin muestra al Ministro, a través de una misiva fechada el 4 de octubre de 1929, que las películas concluidas le cuestan al Gobierno aproximadamente 2 bolívares el metro. Estas son sus cuentas:

Tomemos como ejemplo la última película, hecha violentamente para la Exposición de Sevilla, *Caracas y sus alrededores* (5 partes). La película costó al Ministro:

3.200 mts. película, más 800 mts. poco más o menos perdidos en revelación deficiente, virajes débiles y accidentes previstos, Bs. 4.000 facturas por varios que pasé al Sr. Ministro, algunas de las cuales se debieron sólo a la premura del trabajo, Bs. 1.360

Chauffeur y Gasolina, aprox. un mes, Bs. 600

Otros productos comprados anteriormente, Bs. 200

Total Bs. 6.164

Los virajes arriba mencionados nos hacen suponer que parte de los materiales filmados fueron coloreados -virados-. Las órdenes de pedidos del laboratorio durante el año, (AGN. MOP, Paquete 813) indican que las sustancias colorantes -azul de metileno, verde de malaquita, etcétera- son suministradas por la Hellmund en Caracas. Además de los virajes efectuados, para el copiado de ciertas partes del film se utilizan positivos previamente virados -amarillo, verde, magenta- adquiridos en la casa Kodak de París.

Esta última y detallada enumeración económica por parte de Léon Ardouin se debe a una propuesta recibida por Gumersindo Torres, el 30 de septiembre de 1929. La proposición al Ministro de Fomento, viene firmada por el Sr. Miguel Chejade en representación de Chejade Bravo & Company Publishers 1201 - Broadway New York City, y en Caracas de Reducto a Glorieta 106, teléfono 7254.

M. Chejade, responsable de la Propaganda Oficial Mexicana, según anuncia, se pone a la orden del Ministro para ejecutar un proyecto cinematográfico y *presentar en el mundo entero la verdadera Venezuela con su progreso y florecencia en todos los campos de su actividad ciudadana. (...) El sistema especificado en el proyecto (...) evita al Gobierno los excesivos gastos de empleados, viajes, técnicos, operadores, etc. etc., que ocasionaría una propaganda así hecha en laboratorios oficiales (...) recibiendo el Gobierno única y exclusiva-*

646, AGN) quien además propone el orden de proyección. Las 271 didascálicas que se complementarán a las imágenes, fueron realizadas por la Imprenta Terife a razón de Bs. 2,50 la unidad. Este filme de Propaganda Cinematográfica Nacional para exportación alcanza más de cinco horas de proyección y se encuentra en 35 mm. Suponemos que las tres series se exhibían aisladamente durante la semana de la exposición.

Primera Serie

Exhibe los más bellos paisajes de la capital, sus principales edificios y avenidas; obras de saneamiento, algunas industrias y algunos de sus más pintorescos alrededores. Termina con la carretera de Caracas a La Guaira con vistas del Puerto 6 partes.

Playas de Macuto. Continuación y final de esta serie 1 parte.

Segunda Serie

Exhibe la capital del Estado Aragua, vistas panorámicas desde un avión y tomas desde el Faro y colinas vecinas. Sus avenidas y edificaciones. Los Telares (muy bien tomados). La Planta Eléctrica (idem), Lactuario, Fábricas de papel y jabón. El Madero, y termina con el fundo Las Delicias 5 partes.

Carretera de Ocumare. Contiene aspectos muy interesantes de esta carretera, fundos por los que atraviesa, el pueblo de Ocumare y termina con el Puerto de Ocumare en construcción 3 partes.

El Trompillo. Presenta esta hacienda modelo, con vistas de avión, panorama de las maquinarias y del sistema de cables aéreos 1 parte.

mente el material nítido y bien presentado a completa satisfacción.

El memorandum adjunto a la carta que presenta Miguel Chejade a la consideración del señor Presidente de los Estados Unidos de Venezuela, para la propaganda cinematográfica mundial, detalla los asuntos a filmar, que alcanzan 15.000 metros, las copias a efectuar para los diferentes países e idiomas y aconseja cómo debe el Gobierno efectuar la difusión: *Así, en menos de seis meses y en el mundo entero se exhibirá la verdadera Nación Venezolana, en sus más bellas manifestaciones, tal cual es, con su grandeza por delante, con su manifestación de cultura, de progreso y de paz y será el exponente objetivo, único e incompatible, que demuestre por sí solo el verdadero valor de esa paz y de esa tranquilidad ciudadana tan bien mantenida por el Supremo Gobierno que rige su destino.*

El proponente, luego del inspirado discurso, concluye diciendo que el metro de negativo filmado sale a razón de un dólar cincuenta y el metro de copia a cincuenta centavos de dólar.

La carta y los adjuntos enviados por Chejade pasan del Ministerio de Fomento al de Obras Públicas, y luego a las manos del Director del Laboratorio. Ardouin compara los precios y afirma que la copia del filme *Caracas y sus alrededores*, costaría según el proyecto de Chejade 6.400 dólares, o sea Bs. 33.280 y su costo fue de Bs. 6.140. Aclara Ardouin que *si se resolviera organizar una propaganda sistemática, el servicio del Laboratorio se podría organizar en mejores condiciones económicas que las actuales y mejor dirigido.*

Precisemos, aún más, sobre el filme de propaganda de la capital; *Caracas y sus alrededores*. El proyecto enviado por Ardouin al Ministro Alvarez Feo, el 30 de marzo de 1929, consta de seis partes.

1. La escena representa dos niños sentados en un jardín, en el momento en que comienzan a hojear un álbum que se supone contiene las más interesantes vistas de Caracas, y también los grandes hechos de la historia del país. A cada hoja que pasa el niño explica a su hermanita, la vista que sigue, la cual se va desarrollando en la pantalla.

2. Presentación de un dibujo animado del mapa de Caracas (de gran efecto). Las líneas negras se van sucediendo solas en el telón, y entremezclándose hasta dejar presentado el mapa de la capital.

3. Escena de la carretera de La Guaira a Caracas.

4. Cortas escenas de los alrededores de la capital. Los Chorros, Sabana Grande, Petare, Antímano.

5. Todo el material que viene especificado en la hoja N° 2, adjunta.

6. Final de la película, los dos niños siempre en el jardín, llegan al final del álbum. El niño cierra éste, y en la cubierta de atrás aparece el escudo del país y finalmente la bandera venezolana flameando en la cúpula del Capitolio.

La hoja N° 2, que se adjunta, contiene un detallado *decoupage* que detalla las 85 didascálicas del filme, explícitos carteles que anuncian los sujetos -tomas- y que nos describen aproximadamente el filme. Escogemos entre ellas, los números siguientes:

9. Acto justo es el reconocer que en mucho ha contribuido a su prosperidad actual, y al poderoso desarrollo de su vida, veinte años de paz ininterrumpida, a la sombra de la ley y del trabajo, que le ha proporcionado el esfuerzo constante de un patriota benemérito, el General Juan Vicente Gómez, el bienhechor del país, consagrado al servicio de su patria casi durante treinta años, con energía, inteligencia, y tenacidad sin ejemplo, vigilante severo de la paz nacional.

13. En la propia falda de la montaña, al norte, se encuentran los nuevos y modernos estanques y depósitos de El Polvorín, que abastecerán de agua esterilizada a una gran parte de la población, y cuya construcción reciente, ajustada a las últimas exigencias de la higiene, fue ordenada por el General Juan Vicente Gómez en un decreto de revisión y modernización del Acueducto de Caracas.

17. Casa Natal del Libertador.

18. Interior. Patio Principal. Patio de Los Granados. Último Patio.

19. El pintor nacional, Tito Salas, terminando uno de los cuadros de la vida del Libertador.

20. La Residencia Presidencial, el Palacio de Miraflores.

21. Residencia del General Juan Vicente Gómez frente al Palacio de Miraflores.

22. El Doctor Juan Bautista Pérez, Presidente Constitucional de Venezuela acompañado de su secretario y primer edecán.

28. La Universidad Central de Venezuela y la Academia de la Lengua.

62. Vistas panorámicas de Caracas, tomadas desde El Viaducto y El Calvario.

85. Fábrica Nacional de Cemento. La más importante industria del país,

Luis Felipe Toro



La Catedral de Caracas. Desde sus balcones León Ardouin registró numerosas tomas de la Plaza Bolívar y sus alrededores.

cuyo producto, en gran escala se utiliza con éxito en todas las obras públicas nacionales.

Aún sobre Caracas y sus alrededores, encontramos anotaciones de M. Ardouin, sobre las nuevas escenas a añadir, mostremos el documento original.

Este documento fílmico, al igual que el resto de la muestra exhibida en Sevilla y Lieja, se encuentra lastimosamente extraviado o quizá irremediablemente perdido.

El aporte estatal para los Laboratorios Cinematográficos del MOP, ascienden en este año de 1929 a Bs. 1.068.807, y las resoluciones para erogaciones suman Bs. 94.983. Extraemos de esta última cantidad, cuatro pagos para Ardouin, que suman Bs. 2.384 y la cantidad de Bs. 260,05 que el laboratorio paga a la compañía Burkner y Gamer de Chicago por el empalme de una película.

Entre los meses de marzo y abril de 1930, es nombrado Director del Laboratorio, el realizador italiano Enzo Longhi, director y actor del film peruano *La Perricholli* (1928). Ardouin viaja en el mismo año a Ciudad Bolívar para buscar locaciones y filmar el ambicioso Proyecto Patriótico: Centenario de la República de Venezuela (1830-1930). En diciembre de 1930 registrará en el Campo de Carabobo, teniendo como operadores a Teodoro Bacé y Jacobo Capriles, los actos del Centenario del Libertador, segundo Proyecto Patriótico.

León Ardouin permanecerá junto a Efraín Gómez en los Laboratorios Nacionales hasta diciembre de 1935.

SCENES NOUVELLES A AJOUTER POUR COMPIETER LE FILM SUR: "CARACAS".

- 1 (Dans le camino espagnole qui réuni La Guaira a Caracas pres du fortin " El Castillo" faire plusieurs scenes artistiques avec une caravana de mules d'anes colportant des marchandises comme au temps de jadis.
 - 2 (Dans ce meme chemin face als mer et au sommet de la montagne , faire un premier plan de ce mendiant a la tete tres réguliere de levantín que l'on rencontre souvent a Caracas .
 - 3 (Préparer un bail costumé poue enfants au club Paraiso.
 - 4 (Faire le premier plan de deux enfants costumés en style LOUIS XIV. dansant le Menuet .
 - 5 (Soiré dansante et Five-odlock -the soit au club Vénézuélien ou Paraiso pour réunir les jeunes-gens et les jeunes-filles de Caracas .
 - 6 (Premier plan de quelques couples élégants .
 - 7 (Avec l'aide d'une plateforme accrochée a un trammeway de Caracas faire plusieurs vues de la Capitale .
Deux ou trois des rues les plus commercantes et les plus mouvementées
1 Une partie du Paraiso .
Sen- Martin
El Valle
Dos Caminos . etc. etc....
 - 8 (A Caracas antique faire quelques vues artistiques de différents points de la Capitale
 - 9 (Refaire au Country- club , la partie de Golf.
 - 10 (Refaire le restaurant de la Suissa.
 - 11 (Un concours de Tennis.
 - 12 (Une partie de Foot-ball.
 - 13 (Collège de jeunes -gens Présentation des élèves et des professeurs
 - 14 (Collège de jeunes-filles idem
 - 15 (Un Dimanche matin la Place Boliver pendant que la Bandu joue un morceau.
 - 16 (Refaire quelques scenes avec les enfants et l'album
- Le film tout entier ne devra pas dépasser une longueur de 2400 metres de facon a pouvoir le sélectionner en deux ou quatre parties si il doit étre présenter dans un cinema de Caracas.

Reproducción del documento elaborado por León Ardouin.

Pedro Galindo

VIDEO ARTE UNA VISION PERSONAL

ENTREVISTA · CON DIANA LOPEZ



BENJAMÍN VILLARES

Quiero que me quieras, video-performance. New Lawgton Arts, San Francisco (1992).

Aprovechando su estancia en Caracas, vía hacia New York, becada por la Fundación CaLara para trabajar en el PS1, conversamos con Diana López, joven artista multimedia con una postura muy amplia y propia sobre las tendencias y procesos que está viviendo el video arte actualmente.

Una obra densa y conceptualmente muy interesante nos revela y augura el futuro promisorio y la intención clara de esta video artista.

Del performance al video fue su trabajo inicial, pero entre performance y video se demuestra que los límites entre categorías en ciertas expresiones artísticas son difusos y que estas sólo pueden utilizarse haciendo las salvedades correspondientes dentro de un margen relativo.

Así, con su visión de lo que está ocurriendo en otros países en esta materia, expande nuestros conocimientos y nuestra capacidad de interpretación sobre las aplicaciones del medio.

efímero y no quedaba ninguna constancia fui llegando al video como medio para que quedara algo, comencé haciendo registro de las acciones y luego entré en situaciones más pensadas para video, concebidas más directamente para imagen y sonido. Pero yo me considero una artista que trabaja con varios medios expresivos.

- *¿Eres artista multimedia?*

- Sí, fui poco a poco, pasé dos años más que todo haciendo "performance" y después empecé a tomar la cámara, para ver lo que podía hacer con ella.

- *¿Tú formación como artista proviene de diversos medios también?*

- Yo estudié en la escuela de Federico Brandt unos cursos bastante tradicionales de dibujo y pintura, después me fui a San Francisco (San Francisco Art Institute), escogí ese lugar por las buenas referencias que

tenía del instituto y porque sabía que estaba al día en las tendencias más vanguardistas, me pareció ideal, ya que está un poco separado del mercado del arte, pero tiene su propio movimiento, realmente mi formación proviene de allá, del trabajo con gente conocida y mis profesores, así fue como me fui desarrollando.

Benjamín Villares: *¿Cuál fue tu proceso para llegar a convertirte en video-artista?*

Diana López: No soy nada más video-artista, trabajo con otros medios como la fotografía y el "performance". Empecé haciendo "performance" y de allí hice una transición, como el "performance" era totalmente

El vestido que me hicieron no sirvió, registro en video del performance (1990).



- *¿Dónde has desarrollado la mayor parte de tu trabajo?*

- Bueno, voy y vengo. Aquí hago muchos trabajos, por ejemplo en video *Quescultura* y *Sache Chantel* los hice aquí (*Escenas* entre México y San Francisco y *Quiero que me quieras* en San Francisco), tengo mucha conexión con los valores y lo que está pasando en Venezuela, de Venezuela sale mucho

de mi trabajo, también hice "performance" en algunas galerías venezolanas, igualmente he desarrollado otra parte en Estados Unidos.

- *¿Piensas continuar tu trabajo así?*

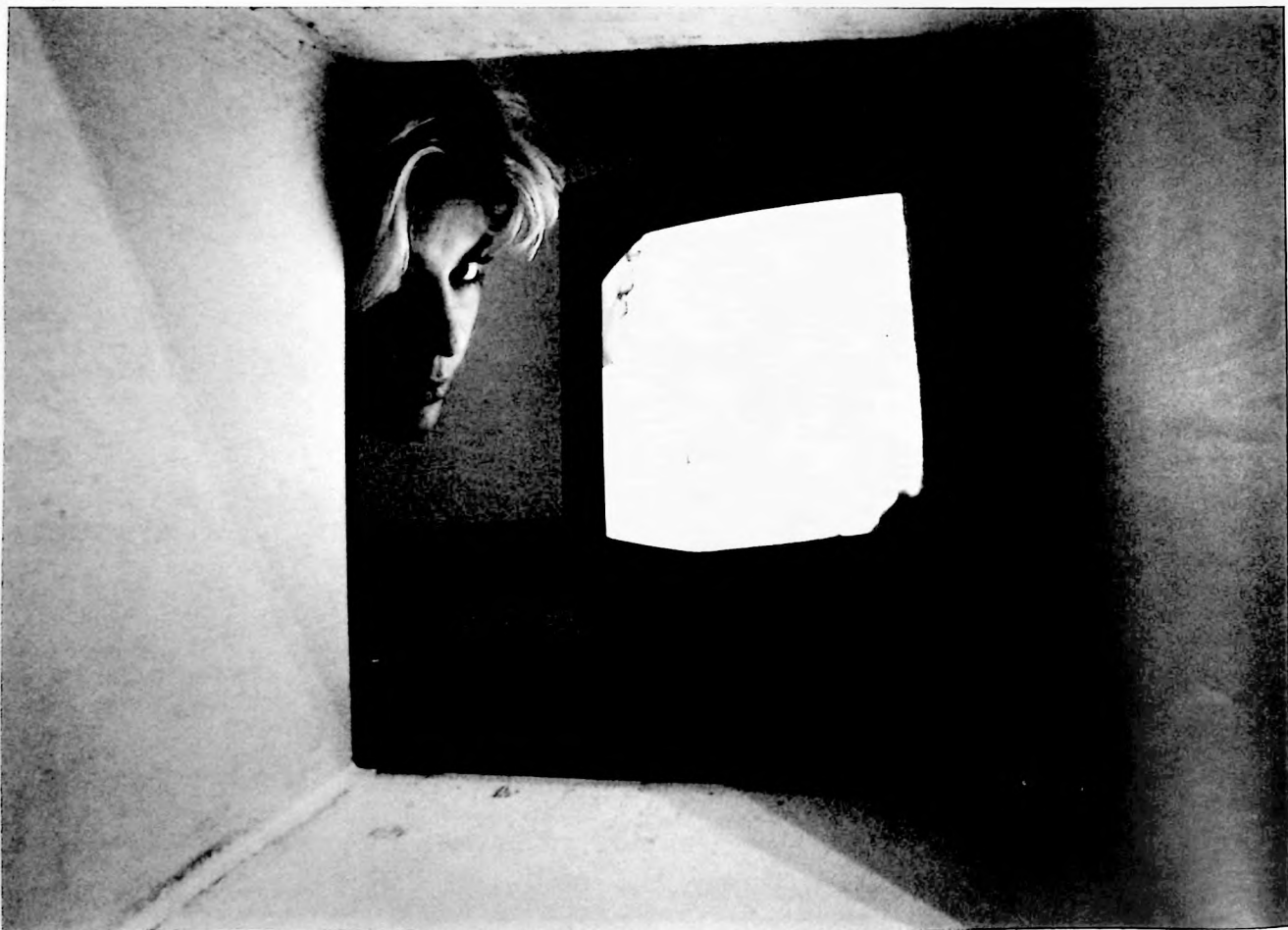
- Sí, ahora que voy a New York me gustaría eso, ir y venir.

- *¿Vas becada a New York?*

- Sí, tengo una beca de trabajo por un año de la Fundación CaLara aquí

en Venezuela para trabajar en un instituto que se llama PS1, son trece artistas de distintos países para trabajar un año cualquier aspecto de las artes, es muy libre y nunca he vivido en New York, me interesa ver como es el movimiento por allí. Haría contactos diversos y para mí sería ideal crear como un triángulo entre San Francisco, New York y Venezuela.

Diana López.



Lisbeth Salas

Quiero mantener esa conexión que tengo con California ya que es como un movimiento bastante distinto, que tiene elementos muy de vanguardia dentro de los Estados Unidos y hay un contraste con lo que está sucediendo en New York.

- *¿Hay diferencias de conceptos e ideas?*

- Sí, del concepto del arte, no he estado en New York en realidad, lo

que tengo son referencias, así que realmente no sé.

- *Ya me has comentado que utilizas otros medios expresivos, pero con respecto al video específicamente, ¿cómo ha sido tu proceso evolutivo?*

- Mis primeros videos fueron documentales de los performances que estaba haciendo, después los veía y pensaba ¡Esto no dice nada! Ya que la acción tenía una fuerza y una in-

tensidad que no se transmitía en el video; me di cuenta entonces que si iba a utilizar el video tenía que utilizarlo de otra manera, entonces empecé a ver más video, a pensar más en el medio en sí, cómo yo me podía expresar con ese medio y fui experimentando. Mi primer video (*Escenas*, 1991) tenía mucho texto y es más cinematográfico, respondiendo a las concepciones que tenía en ese mo-

Diana López realizando un performance.



mento. Luego fui más libre, hice video de apropiación, como más collage. Para el siguiente (*Sache Chantel*, 1993) trabajé un poco como entrar ya en la situación real, grabarlo y luego editarlo.

- ¿Y darle el sentido que tú querías?

- Sí, solamente el lugar desde el que yo grababa, ya hace el video, es

como mi posición física y lo que ocurrió alrededor fue lo que le dió sentido al video. Me interesaba mucho esa posición con tantos fotógrafos delante de mí que tapaban, dejaban y no dejaban ver.

- ¿Ubicas al espectador totalmente en tú punto de vista, lo introduces dentro de un espectáculo con el que generalmente se relaciona por televisión?

- Esa es mi intención, ver ese espectáculo (*Miss Venezuela*) que todos conocemos desde otro punto de vista. Así en cada video descubría algo nuevo sobre cómo hacer video. En el último *Quescultura* (1993) trabajé más con el tiempo real, la situación real.

Roberto Galindo



Quiero que me quieras. video-performance. New Lawgton Arts, San Francisco (1992).



Quescultura.

- Pero Quescultura es un video que forma parte de una instalación, ¿dónde lo has presentado?

- En el Salón Pirelli, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, sólo la he presentado aquí, el video si lo he presentado afuera pero sin instalación.

- Con respecto al lenguaje multimedia, ¿has hecho video para algún acontecimiento o espectáculo multimedia?

- Hice un performance antes del video que se llama *Quiero que me quieras*, era un performance en el que yo tenía un video proyectado detrás de mi actuación, el video estaba compuesto de imágenes mías, muy narcisistas. Eran imágenes haciendo otros performances y publico aplaudiendo; por un lado estaba el público real, yo en el centro y detrás el video con público de conciertos de rock e imágenes mías. Le pedía al público que aplaudiera de la misma manera que lo hacían los otros, entonces el público se incomodaba mucho. Quería presentar como el performance y el video son medios muy narcisistas, necesitan al artista allí presente y yo lo interpreto como una necesidad de recibir aplausos muy distinta a otros medios de producción artística.

- Quisiera que hablaras sobre tus conceptos estéticos, ¿tienes una línea conceptual a lo largo de tu trabajo?

- No tengo ningún estilo, no estoy buscando desarrollar ningún estilo con mi obra porque me parece que eso tiene muchas trampas, te encierra, no me gusta crear esas constancias, sino más bien como romper con ese mito, esto no es nada nuevo, desde los sesenta muchos artistas han trabajado con esto de romper con el estilo, por eso creo que no tengo una estética definida; sí puedo pasar un año o dos

trabajando en un tema más definido pero, por regla general, puede variar. Por ejemplo, en *Quescultura* se trata de que otra persona haga la obra, que participe activamente en la creación de la obra, no la obra completa, ya que yo tenía mucho control; en este caso el peluquero creando el moño, él crea la forma estética, yo le otorgué a él esa parte de la obra, yo dirigí lo otro, coloqué la cámara, etc. Hay como una interrelación, busco interrelacionarme así con otros artesanos y artistas.

Después realicé otra obra que era una alfombra, diseñé la alfombra y una señora que teje la realizó. Se trata de una colaboración, porque he pensado mucho en que el ego del artista siempre está tan presente en la obra, hay un individualismo muy grande, a mí me interesa romper con eso y trabajar con otras personas.

- Como video artista tengo que hacer una pregunta de rigor. ¿Cuál es tu postura ante la televisión?

- Tengo una postura crítica cuando veo la televisión, veo lo manipuladora que es, lo pobre de la programación. La televisión es un medio fabuloso que no se está utilizando en todo su potencial, es muy comercial, lo que le importa es vender, podría existir una programación más interesante, por ejemplo, podríamos tener un canal en el que pudiéramos ver buen cine, que le diera espacio al video-arte, la cultura, etcétera.

- ¿Te dedicas en tus videos a criticar la televisión?

- No, hay muchos video-artistas que lo hacen, pero yo utilizo el video como una forma de expresión personal, no hago críticas políticas tampoco.

- Con respecto al trabajo de los video artistas venezolanos en San Francisco (Sandra Vivas, Sammy

Cucher, Diana López), ¿cómo se ha desarrollado, qué acogida ha tenido en Estados Unidos?

- Cada uno participa en lo que está sucediendo allá, todo es muy cosmopolita y abierto. No nos veo así como los "artistas venezolanos" sino que estamos integrados con todo el movimiento.

- ¿Nos podrías hablar sobre las tendencias del video arte en San Francisco?

- Desde los sesenta hubo un fuerte grupo de artistas conceptuales, a uno le ayuda mucho ver sus trabajos, compartir con ellos. Son gente que está interesada en lo cotidiano, en desmitificar el arte con respecto a la visión engrandecida o magnificada del artista. Se trata de buscar algo más real, verlo como un trabajo.

Hay como una herencia de eso, existen grupos distintos pero con los que estoy trabajando venían de allí, habían hecho performance, video e instalación. No son tan conocidos en el Este de los Estados Unidos. En ese grupo están, por ejemplo, Tom Marioni, Howard Fried, ellos nos legaron algo a nosotros. Después vinieron otros como Tony Labat que en los ochenta continuaron su tradición.

- ¿Qué instituciones se dedican en Estados Unidos a apoyar a los artistas multimedia?

- Hay muchas porque también hay mucha gente trabajando esas manifestaciones. Pero en una época existía el N.E.A. (National Endowment for the Arts), durante muchos años fue muy importante. Era un fondo económico para ayudar a las artes: música, danza, teatro... Estoy casi segura de que ahora ya no existe.



Saché Chantel. Video (1993)

- *¿Cómo ves la calidad del video creativo venezolano con respecto a lo que has visto en Estados Unidos?*

- En Estados Unidos hay una historia muy larga y muchísima gente haciendo video, también hay mucha información sobre lo que está pasando en otros países. Aquí hay pocas per-

sonas trabajando con el video arte, es un grupo pequeño y nuestra historia es reducida en comparación.

- *Pero, ¿se podría particularizar al video venezolano por algo?*

- No, no lo creo, porque no hay suficiente diálogo entre los artistas como para que se desarrolle una propuesta

común. Tiene que haber mucho diálogo y muchos puntos en común. Creo que en su momento el grupo que conformaba Nela Ochoa, Leonor Arraiz y Sammy Cucher tenía eso, trabajaban juntos y tenían una propuesta común, pero eso fue hace ocho años. Hoy en día no hay un movimiento, sino que



Quiero que me quieras.

todo está más disperso, aunque allá también está sucediendo algo parecido.

- *¿A qué crees que se deba eso?*

- En el taller de video arte que dí en la Sala Mendoza recientemente, entré en contacto con personas jóvenes que están haciendo video, a algunos los conocía, pero la mayoría se está iniciando con el medio y son artistas plásticos.

Tuvimos un diálogo por un tiempo, esa era la intención primordial del curso, abrir el diálogo, creo que es muy importante cuando uno está desarrollando un trabajo, no solamente en video, sino en cualquier otra manifestación artística. Pero hay una nueva generación que está empezando a trabajar con video, está Sandra Vivas, Maileen García que trabaja en escultura y Mu Blanco, ellos tres están empezando a desarrollar un trabajo serio en video.

En general, en Venezuela hay mucho desconocimiento sobre el video arte y su historia, si hubiera un espacio donde se presentaran videos nacionales y foráneos de forma constante seguramente todo mejoraría. En la Sala Mendoza existe un servicio de estas características pero esperamos que esto crezca y se extienda.

- *Se dice que en Estados Unidos hay una tendencia Low tech, es decir, a realizar videos con poca tecnología, ¿crees que esa tendencia se está dando aquí en Venezuela?*

- Sí, de mi generación, en personas como Sandra Vivas, Mu Blanco y yo misma. La alta tecnología no me interesa para nada, yo utilizo mi cámara, edito donde pueda, etcétera, aunque en Estados Unidos ya hay una historia sobre eso, ya que como se ha utilizado el video como subversión

contra el sistema, utilizar baja tecnología ayuda a transmitir el mensaje. En Venezuela siento que está empezando a darse eso, porque en los ochenta había una fascinación por la tecnología y los videos muy elaborados. Hoy en día con todo lo que ha pasado, por ejemplo en MTV, ya sería repetitivo utilizar solarizaciones, mezclar blanco y negro con color, etc., ya esos códigos están, ya no es necesario seguirlos trabajando.

Hay que buscar otras cosas, realizar trabajos más caseros, sin utilizar consola, que se sienta más la presencia del artista.

- *¿Entonces, tú podrías decir que la tendencia del video arte actual está más enfocada hacia el intimismo, personalismo y narcisismo?*

- El narcisismo siempre ha estado presente en el video arte, es casi como inevitable por la relación con la cámara; por ser tan sencillo su manejo no necesitas a nadie, puedes hacer un video tú solo, entonces eso hace que busques tu propio cuerpo o tu entorno. Todo es más íntimo. Claro que, por otra parte, se dan muchos trabajos en grupo, pero lo que yo veo es que muchas personas lo que están buscando es crear su propia narrativa, una poética personal y se alejan del trabajo en grupo. Aunque hay mayor cantidad de personas haciendo video, porque es más económico, se hacen muchos videos caseros, pero de vez en cuando aparece alguna persona que quiere profundizar más su relación con el video.



Muchacha alfombra

Diana López

Venezolana nacida en Filadelfia (USA). Realizó estudios de artes plásticas en la Escuela Federico Brandt y obtuvo la licenciatura en Artes Plásticas, Mención Performance y Video, así como una Maestría en artes plásticas (Nuevas tendencias) en el San Francisco Art Institute en Estados Unidos. Ha realizado varias exposiciones individuales y colectivas y cuenta con diversos reconocimientos tanto en Venezuela como en Estados Unidos.

Reseñamos su obra en video en orden cronológico:

1991: *Escenas*

1992: *Quiero que me quieras*

1993: *Sache Chantel*

Quescultura

Vigilance/Beauty (con Adam Synlian)



ASI DE SIMPLE (encuentros sobre cine) 1 y 2. Robert Redford, George Lucas, István Szabó y otros. Editorial Voluntad, Santa Fe de Bogotá. 2 vol. Serie Taller de cine.

Así de simple (encuentros sobre cine) 1 y 2, son parte de la serie "Taller de cine" dirigida por Gabriel García Márquez, en ella se recogen las conversaciones de cineastas como Robert Redford, István Szabó, Francis Ford Coppola, de novelistas como Wole Soyinka o teóricos como Yuri Lotman, entre otros, quienes se apersonaron en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y compartieron con los jóvenes aspirantes a realizadores, durante los diez primeros años de existencia del instituto.

... Creo que cuando hemos elegido contar una historia,

presentar unos personajes, tenemos que darles todas las posibilidades de existir y de hacer todo lo posible para que ellos no se sientan abandonados por el escritor. No se debe condenar algo antes de empezar a escribir, no se debe decir: "No vamos a explorar ese camino porque no es interesante" ¿Cómo se sabe, sin haber caminado un poco?

Jean Claude Carrière

Más allá del evidente interés que puede despertar la reunión en un solo texto de tan disímiles personajes, queda al lector la grata impresión de sentirse partícipe de un hacerse realidad los sueños, las ideas y los proyectos de muchos de estos creadores.

... Quien está detrás de la cámara -no importa si es el director o el camarógrafo- me saca de la realidad según sus

gustos, sus convicciones políticas, su ideología, igual que lo hace un escritor que escoge las palabras o un pintor que escoge los colores; por eso el manejo de la información es una responsabilidad inmensa.

István Szabó

Como en "Cartas a un joven poeta" suavemente se va marcando la impronta de la transmisión de un oficio, de un saber, que en el fondo no vale nada, si previamente en el joven no existe la semilla, el impulso, la necesidad de comunicarse, porque, es bueno decirlo, aparte del amor al cine la idea que gira en todas estas "conversaciones" es que el cine es el arte de la comunicación.

A mí no me importa la forma ni lo rica que sea una película ni lo imperfecto que sea un guión. Cuando una película se logra, alcanza lo esencial en el cine, que es comunicarse con el público. Una película puede ser perfecta, en términos cinematográficos, pero si la audiencia permanece fría, esa película no sirve. Yo estoy por el cine caliente, por el que cuenta cosas y conmueve al espectador, aunque sea imperfecto.

Eso es lo que yo quiero hacer.

Alejandro Doria

Creo que es muy poco lo que se puede decir en pro o en contra de un texto como éste en un espacio tan breve, pues cada interlocutor estrella me-

rece una lectura particular la cual aquí no podemos darle, por eso he ido insertando algunos trozos de ellos, para que ustedes puedan compartir su impronta.

La única causa que llevó a dividir el proceso de producción cinematográfica en pre-producción, producción y post-producción fue que la mecánica del cine lo exigía así. Pero al hacerse cada vez más electrónico se rompe con muchas limitaciones e incluso con algunos de los métodos a los que estamos acostumbrados. De todos modos considero adecuado enseñar en estos momentos el cine usando películas de verdad, con métodos de cine propiamente, porque de ese modo los estudiantes pueden comprender los métodos con los cuales se realizaron los grandes filmes del pasado. Y como el vocabulario de la edición fue creado por los realizadores manipulando la película en sí, estoy de acuerdo con la idea de continuar trabajando con película manipulada en el caso de los estudiantes. Pero el futuro es la electrónica.

Francis Ford Coppola

ROSAURA BLANCO



Chayane y Dayanara Torres en *Linda Sara*, de Jacobo Morales. Puerto Rico 1994.

CINE DE **PUERTO RICO**: *Linda Sara*, *Lo que le pasó a Santiago*,
La gran fiesta, *Los cuentos de Abelardo*, *La guagua aérea*.
(Pablo Abraham) Entrevista a **Jacobo Morales** (Elba Astorga)

Eclipse Total (Luis Sedgwick Báez) **Tumba al ras de la tierra**
(Alberto Gómez Díaz) **Las aventuras de Priscilla** (Luis Urbaneja)
Un paseo por las Nubes (Alberto Gómez Díaz)
Amada inmortal (Silvia Marín Arias) **Nueve meses**
(Luis Sedgwick Báez) **Waterworld** (Pablo Abraham) **Corazón Valiente**
(José Angel Guzmán) **Rapsodia en Miami** (Luis Sedgwick Báez)

CINE DE **PUERTO RICO**

PABLO ABRAHAM

*La magia de contemplar películas, de hacer películas, de escalar el muro o de echar el muro a tierra, todos esos deseos contradictorios fueron compartidos por los cinematógrafos latinoamericanos y sus públicos.*¹

Hubo un tiempo en el cual, seguros de la enorme producción mundial, clamábamos por la posibilidad de ver películas de todos los países; nos quejábamos de recibir casi exclusivamente films norteamericanos, de permanecer excluidos del conocimiento hasta de las obras de los países latinoamericanos con los que compartimos no sólo el idioma sino unos cuantos problemas de ya tradicional presencia en el marco real de las naciones de más acá del Río Grande. Hoy día el clamor sigue sin cesar, aún ahora más que nunca, cuando lo "comercial" acapara por completo el negocio de la distribución y exhibición. Pecaríamos de ingenuos si creyéramos que esto es algo nuevo. Lo que ha sucedido es que el mercado (salas, público) se reduce cada vez más impidiendo el chance para una mayor variedad de la cartelera cinematográfica que era más o menos posible hace diez o más años atrás. Los responsables del negocio, entonces, optan por lo seguro. Y lo seguro está en el atractivo taquillero del cine norteamericano, fundamentalmente, o algo que se le parezca o tenga iguales pretensiones, sea francés, inglés o, en en menor escala, hispano. Asimismo, hoy más que nunca -y en el marco creo de toda Latinoa-



Linda Sara, de Jacobo Morales. Puerto Rico 1994.

mérica- los espacios como las cinematecas o las salas de arte y ensayo se convierten en las únicas posibilidades de ver no sólo cine latinoamericano sino otro tipo de cine y con una aceptación, a veces, bastante considerable.

Sucede también -y esto es aún mucho más preocupante- que es un hecho la reducción de las posibilidades de continuar produciendo películas en muchos países, sobre todo en los nuestros y más que nada en cinematografías que constantemente arrastran el calificativo de "emergentes" debido, en parte, al cíclico entusiasmo despertado en propios y extraños por culpa de la irregularidad misma imperante en

los sistemas de producción de estas naciones. Una de ellas es la cinematografía puertorriqueña que viene sobresaliendo, segura y digna, por ahora, dentro del área del Caribe. Sin embargo y a pesar del descenso en la producción, a pesar de la crisis económica, una y mil veces denunciada en cuanta reunión, festivales y demás encuentros habidos en esta parte del planeta, el cine latinoamericano sigue llamando la atención. Las nominaciones al premio de la Academia de Hollywood y el triunfo internacional de *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992) y más recientemente *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos

Tabío, 1993), sin olvidar los antecedentes como el Oscar a *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o la "Cámara de Oro" concedida a Fina Torres por *Oriana*, ese mismo año, pueden confirmarlo. De esta forma, la postulación al Oscar del film puertorriqueño *Lo que le pasó a Santiago*, por ejemplo, en 1989, no sólo podría ser visto como el acto de buena conciencia del gigante hacia su pequeño discípulo, sino, en una consideración mucho más amplia, como el merecido reconocimiento tanto de USA como de Europa hacia esa "nueva" mirada latinoamericana, calmada, reflexiva aunque, a veces, no menos realista y contundente que aquella vi-

sión política, militante y cuestionadora característica de los años 60 y 70, que igualmente fuera celebrada en su momento. Aunque esta nueva mirada nos sorprenda viniendo de un país tan golpeado como Guatemala de donde hemos visto este año el dulce y simpático film de Luis Argueta, *El silencio de Neto* (1994), reseñado en *Encuadre* N° 56.

Las cinco películas puertorriqueñas exhibidas en agosto pasado en la Cinemateca Nacional creo que constituyeron, para muchos, una revelación, a juzgar por el evidente entusiasmo de buena parte del público asistente a las funciones; para otros, más exigentes y acuciosos, fueron la representación discreta de un cine más dado hacia las medias verdades que hacia una auténtica contundencia respecto a dramas, personajes y problemas planteados. Un cine cargado de humanidad, es cierto, y, por lo tanto, más interesado por su público, lo que va en desmedro quizás de una posición frontal -radical- ante una realidad como la de Puerto Rico: "Estado libre asociado", pero también, quiérase o no, país caribeño, nación latinoamericana.

Sara y el viejo Santiago

Entre los films más interesantes, argumentalmente hablando, estuvo *Lo que le pasó a Santiago*, la historia de un jubilado que se enfrenta a la soledad, a la familia y a un amor capaz de aligerarlo de una posible pesada vejez. El film es una crónica amable en



Linda Sara, de Jacobo Morales. Puerto Rico 1994.

la cual se va mostrando lo que implica para Santiago su nueva condición: las diferencias de opiniones con su hija y las atenciones que le merece su nieto; la recuperación de su hijo retrasado mental; la aparición de aquella misteriosa mujer algo más joven que él; la conciencia de estar relegado en un mundo que ha sido tomado por una nueva generación cuya autosuficiencia, seguridad y visión práctica de la vida conlleva el absoluto rechazo, cuando no, desprecio, e incomprensión por lo tradicional, en otras palabras, por la vejez. En este sentido son reveladores tanto su hija como el nuevo dueño o encargado de la compañía donde Santiago trabajó por más de treinta y cinco años.

Lo bueno de *Lo que le pasó a Santiago* es su capacidad de mantener con soltura y sencillez, al menos en la primera mitad del film, el equilibrio entre el semidrama, la comedia y la historia de amor otoñal que se nos cuenta, a pesar de

pático retrato se encuentra la descripción de ese pasado glorioso a través de la figura y los amores de Sara, la madre de todos ellos, callada, sumisa y encerrada en sus recuerdos. Y es aquí donde la cosa tampoco anda muy bien. Los constantes viajes al pasado, producto de los recuerdos de Sara, no agregan absolutamente nada valioso y entorpecen gravemente la narración, constituyéndose en definitiva en escenas tontas y aburridas. Por otro lado, el punto de lle-



Lo que le pasó a Santiago, de Jacobo Morales. Puerto Rico 1989.

que Jacobo Morales, el cineasta de más renombre de Puerto Rico, tenga gravísimos problemas a la hora del manejo de los actores. Es esto lo que ocurre igualmente con *Linda Sara*, su más reciente film, en donde retrata a una familia puertorriqueña de antigua tradición, ahora venida a menos, y enfrascada en no aceptar las urgencias y los reclamos del presente. Paralelo a este bien conducido y sim-

gada del film deja sin efecto la supuesta crítica subyacente del retrato de aquella familia, puesto que lo único condenable parece ubicarse en ese pasado, en el cual un padre se opuso caprichosamente a los amores de su hija.

Pero existe algo mayor que también atenta contra ambos films y es la extrema dulzura y comprensión que muestra Morales hacia las historias y, sobre todo, hacia sus personajes.

Esta dulzura se presenta en primer término en la edulcorada fotografía que contribuye, a veces, a bordear lo cursi, principalmente en *Linda Sara* en las escenas de los recuerdos. Mientras que a nivel de los resultados finales en ambos films es donde se encuentran las mayores dosis de melosidad: la problemática misma de Santiago, planteada desde el principio, por ejemplo, comienza a diluirse cuando progresivamente va tomando mayor importancia la historia de amor; la felicidad final del personaje, entonces, se equipara a la del fantasma de su esposa -otra vez el bendito "realismo mágico"²- quien mira con profundo amor desde un recodo de la casa, aquella sublime unión familiar: Santiago, sus hijos, su nieto y la nueva compañera sentimental. En lo referente al otro film, resulta difícil ver la sumisión de Sara por tanto tiempo como motivo digno de admiración y es hasta inaceptable que el único acto de rebeldía -la momentánea huída con su amor prohibido- contribuya, por el contrario, a su "triste destino"; mientras que al unirse las dos líneas argumentales, el pasado y el presente -cuando Sara recupera a su antiguo amor, ahora hombre adinerado- se deja implícita la desaparición del único problema real de la familia: la ausencia de dinero; quedando en el aire la interrogante de si ha habido o no algún cambio indicador del comportamiento futuro de ese grupo para con su realidad inmediata. Y es este reduccionismo lo que caracteriza no sólo las obras de Morales sino al resto de las películas de la muestra.

El baile de Zurinaga

El elemento político estuvo presente a través de *La gran fiesta*, de Marcos Zurinaga, quien narra elegantemente la celebración del último gran baile de gala en el casino del Viejo San Juan, antes de ser entregado a las fuerzas militares norteamericanas en el marco de la segunda Guerra Mundial. A través de una trama más o menos complicada que tiene como fondo la realización del baile, el film avanza describiéndonos, por un lado, la presencia inquisidora de las fuerzas invasoras, la entrega y el servilismo de cierta oligarquía local, las potenciales víctimas de maquinaciones políticas; por el otro lado, y al mismo tiempo, los conflictos personales afloran: la necesidad de expresar los verdaderos sentimientos; las decisiones ineludibles que implican la verdadera felicidad al lado de la persona a quien se ama; el afecto por la familia y hasta el sentimiento patriota, si se quiere.

Pero hay algo que no funciona en este "baile". Es cierto que el film es bastante explícito. El mismo salón encierra, geográficamente hablando, la usurpación por fuerzas extranjeras: aquel local, (aquel "país") ha dejado de ser un lugar de diversión para convertirse en zona estratégica para la defensa militar. Pero Zurinaga pretende sustentar su trascendencia, de forma por demás bastante discutible, dejando por sentado que las "determinantes" decisiones personales implican,



La gran fiesta, de Marcos Zurinaga, Puerto Rico, 1986.

como en este caso, un hecho de fundamental importancia a nivel nacional: el sacrificio del protagonista, quien acepta casarse con la chica que no ama, no sólo significa la garantía de seguridad para su padre sino también la obvia recreación del sometimiento y la entrega de todo un país. Esto no sería tan grave si *La gran fiesta* no narrara como si aquello fuera cosa del pasado sin que uno pueda distinguir suficientes referencias al presente: las acciones de aquella nación invasora ocurrieron en una época pasada y tuvieron una justificación muy expresa: la segunda Guerra Mundial y la lucha contra los enemigos del momento, parece decir en concreto el film de Zurinaga.

Con todo y lo señalado, *La gran fiesta* -film de alto presupuesto, no cabe duda- mantiene a su favor la mano segura con la que el realizador le saca provecho al vestuario, al escenario del gran salón, a las canciones -aunque a veces se detiene demasiado- y, sobre

todo, a los actores, correctos en su gran mayoría -hasta la breve aparición del desaparecido Raúl Julia tiene su atractivo-. Es una lástima que no hayamos podido ver *Tango Bar* (1989), del mismo Zurinaga, la gran ausente de la muestra.

Los cuentos de Molina Casanova

La característica principal de las dos obras de Luis Molina Casanova es la ausencia de personaje central. Tanto en *Los cuentos de Abelardo* (1989) como *La guagua aérea* (1993) priva el interés por la acumulación de personajes típicos o "folklóricos" casi siempre, así como también la preponderancia de los diálogos sobre todo lo demás, como sucede con el resto de las obras de la muestra. Por eso la abrumadora presencia del chiste fácil, la frase graciosa o sarcástica, el diálogo joco-



Cuentos de Abelardo, de Luis Molina Casanova. Puerto Rico, 1990

so. Es lo que vemos en *La guagua aérea*, divertida descripción de un viaje hacia Nueva York lleno de emigrantes puertorriqueños a principios de los años sesenta. Alguien sentenciaba, al final de la proyección, que aquello se parecía al capítulo de un famoso programa humorístico de nuestra televisión. Siendo menos lapidarios, lo que pudiera llevar a conmovernos quizás sea la forma en que Molina Casanova evita llevar a la mera o extrema caricatura a cada uno de sus personajes, manteniendo la "ilusión por una mejor vida" tanto dentro como fuera de Puerto Rico, como el gran tema del film. No hay caricatura porque hay más deseo de comprensión y cariño, como sucede con Jacobo Morales, que de burla verdadera o de sátira o de condena.

Aun cuanto lo que acontezca en aquel avión pueda parecer un tanto forzado, y hasta inverosímil (cangrejos sueltos, vendimia de comida

autéctona en rechazo a los horribles sandwiches del avión, ejecución de música salsosa, etc.) -mucho más creíble hubiese sido si el argumento transcurriera en un barco-, es cierto también que *La guagua aérea* es una referencia directa a un presente bien identificable, algo que le falta, ya lo hemos advertido, al film de Zurinaga: los sueños, el futuro, las esperanzas, la vista puesta del puertorriqueño medio en el quimérico norte. Con esto uno podría señalar al film -salvando las distancias, claro está- como el *¡Bienvenido Mr. Marshall!* del Caribe.

Los cuentos de Abelardo, el primer film de Molina Casanova, es una obra formada por tres relatos sin ningún punto de encuentro o temática común. Como toda primera obra, y de este tipo de obra, arrastra los inconvenientes de mantener el equilibrio en cuanto a interés de los diversos relatos. Pero lo más resaltante es que

la obra en su conjunto resulta un desesperado intento de hablar -de narrar-, de expresarse un país cuya identidad ha estado en juego hace ya mucho tiempo. Por eso la diversidad de tono de cada relato: el de fábula con el que está tratado el preparador de funerales; el de denuncia soterrada del maestro de pueblo obligado a impartirle clases de inglés a unos niños que apenas saben pronunciar bien el español; el de recreación histórica que condena la ignominia cometida hacia un negro y pobre trabajador rechazado por bajo rendimiento debido a su avanzada edad. Tres relatos unidos por el viejo Abelardo, quien echa los cuentos, conocido y respetado por todos. No obstante, *Los cuentos de Abelardo*, fue la obra de menores alcances de la muestra quizás porque los tres relatos carecen del brío y del suficiente interés para despertar el entusiasmo general hacia un film en donde la palabra hablada alcanza una incómoda relevancia.

Linda Sara (Puerto Rico, 1995). *Guión y dirección:* Jacobo Morales. *Producción:* Blanca Silvia Eró. *Fotografía:* Milton Graña. *Montaje:* Alfonso Borrel. *Música:* Pedro Rivera Toledo. *Intérpretes:* Joan Amick, Adamari López, Daniel Lugo, Jorge Javier Melani, Benjamín Morales, Jacobo Morales, Jorge Luis Ramos, Ivette Rodríguez, Johanna Rosaly, Raúl Dávila, Horacio Olivo, Ineabelle Colón, Dayanara Torres, Chayanne.

La gran fiesta (Puerto Rico, 1986). *Fotografía y Dirección:* Marcos Zurinaga. *Guión:* Ana Lydia Vega, Marcos Zurinaga. *Montaje:* Roberto Gándara. *Música:*

ca: Angel Cuco Peña. *Intérpretes:* Daniel Lugo, Miguelángel Suárez, Luis Prendes, Cordelia González, Laura Delano, Raúl Julia, E.G. Marshall, Julián Pastor, Raúl Carbonell hijo, Carlos Augusto Cestero, Ivonne Coll, Raúl Dávila, Sully Díaz, Maruja Mas, Francisco Prado.

Lo que le pasó a Santiago (Puerto Rico, 1989). *Guión y Dirección:* Jacobo Morales. *Producción:* Dios los cría, Inc. y Producciones Pedro Muñiz. *Fotografía:* Agustín Cubano. *Montaje:* Alfonso Borrel. *Música:* Pedro Rivera Toledo. *Intérpretes:* Tommy Muñiz, Gladys Rodríguez, Johanna Rosaly, Roberto Vigoreaux, Pedro Javier Muñiz, Claribel Medina, Jacobo Morales.

La guagua aérea (Puerto Rico, 1993). *Dirección:* Luis Molina Casanova. *Guión:* Luis Rafael Sánchez. *Producción:* Corporación de Producciones Culturales. *Intérpretes:* José Luis Marrero, Norma Candal, Gladys Rodríguez, Eugenio Monclova, Teófilo Torres, Raúl Dávila, Gladys Aguayo, Sunshine Logroño.

Cuentos de Abelardo (Puerto Rico, 1989). *Dirección:* Luis Molina Casanova. *Guión:* Abelardo Díaz Alfaro. *Producción:* Corporación de Producciones Culturales. *Intérpretes:* Juan Ortiz Jiménez, José Luis Marrero, Orlando Rodríguez, Luz Minerva Rodríguez, Jacobo Morales.

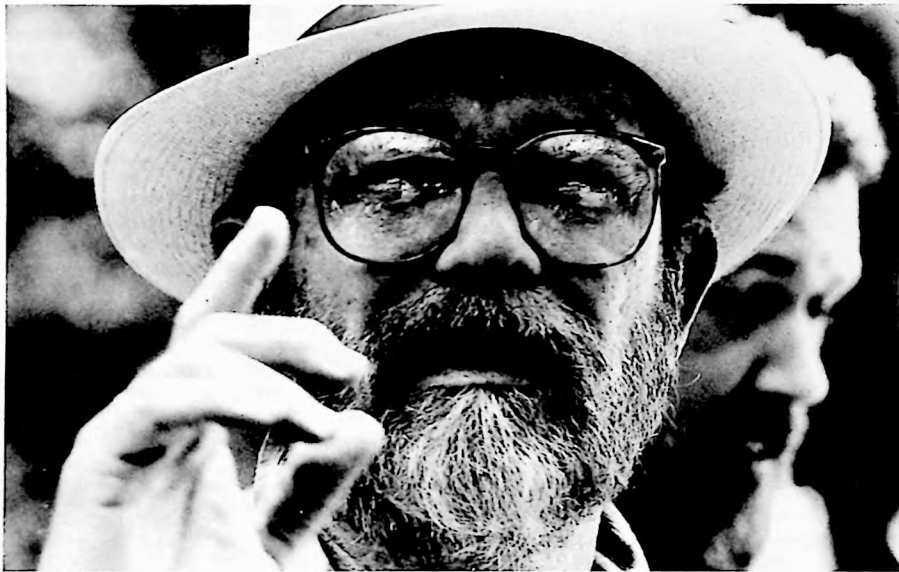
1. John King, *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994, p. 20.

2. Falta todavía un estudio serio de la discutible presencia de este recurso en el cine latinoamericano fundamentalmente.

Jacobo Morales

DIOS EX MACHINA DE LA ZONA TORRIDA O UN DEMIURGO DE LOS TROPICOS

ELBA ASTORGA GUADARRAMA



Jacobo Morales

Jacobo Morales, nacido en 1934, soñaba con ser pelotero o fugarse con un circo. A los 14 años cambió el circo por la radio y el teatro, y casi 50 años después sigue llenando de fantasía la realidad del cine puertorriqueño.

En el principio, fue el teatro y la radio. En el '54, cuando la televisión llega a Puerto Rico, alterna el trabajo ante las cámaras con los micrófonos y los escenarios. Luego, durante los '60 y '70, cuando el cine hollywoodense toma Puerto Rico como lugar de rodaje, trabajó para Woody Allen en *Bananas*, y para Irving Kerchner (*Up the Sandbox*). Gracias a la primera, donde hizo de un enloquecido líder guerrillero, fue llamado a Los Angeles para interpretar a Fidel Castro

en la película de Kerchner.

A mediados de agosto Morales estuvo en Caracas para presentar *Linda Sara*, su último trabajo (1995), y la muy premiada *Lo que le pasó a Santiago* (1990) durante la Semana de Cine Puertorriqueño organizada por el CNAC en la Cinemateca Nacional con motivo de su primer aniversario.

Hace 15 años Jacobo Morales se estrenó en los roles de guionista y director de cine con *Dios los cría* (1980), que recolectó el Premio Coral en La Habana y el Makhila de Biarritz. A esta película siguió *Nicolás y los demás* (1986) por la que Jacobo Morales-actor fue premiado en el festival de Cartagena. En 1990 *Lo que le pasó a Santiago* tuvo el honor

de ser la primera película puertorriqueña nominada al Oscar como mejor película extranjera. Además, Morales fue premiado como mejor director por la Asociación de Cronistas de Nueva York.

A principios de este año se estrenó en Puerto Rico *Linda Sara*, una historia de amor contada en dos tiempos que tiene el "gancho" de la participación de dos estrellas del espectáculo en la isla: el cantante Chayanne y la ex reina de belleza Dayanara Torres.

En sus películas, Morales cumple doblemente el papel de demiurgo: como guionista y director es el dios ex machina que organiza las acciones en el rodaje. Y como actor, al menos en dos ocasiones sus personajes han fungido de

descubridores de la "gran verdad" en el desarrollo de la trama. A este respecto, Morales afirma que esto se debe al azar, que él primero escribe el guión, y si considera que él "cabe" en la historia, entonces actúa. Al menos en *Linda Sara* y en *Santiago...* parece que el hombre logró encajar muy bien.

- *Cuarenta años en el medio audiovisual de Puerto Rico son aval suficiente para hablar del mismo, ¿cuál es su situación actual?*

- **Jacobo Morales:** En Puerto Rico tenemos cinematografía propia, pero a nivel de ficción, no hay industria porque no hay continuidad en el trabajo. Hay buenos profesionales y tenemos el respaldo del pueblo. Además la legislación se ha adecuado para permitir traer inversionistas, y el Estado y algunos organismos estatales ofrecen pequeños aportes. Se cuenta con fondos privados y cada vez más se adopta la fórmula estadounidense de "Integración del Producto".

(Por la que el patrocinador anunciante tiene la oportunidad de ver su producto integrado a la dinámica de la película. Por ejemplo cuando aparece una lata de gaseosa, o un avión de una línea aérea deteriorada).

- *Y en ese panorama, ¿cuál ha sido su evolución personal?*

- En este tiempo he sido muchas cosas: productor, actor, guionista. En televisión trabajé durante 12 años en Los Rayos Gamma, un programa de sátira y parodia que duró

- De todas sus películas, ¿cuál ha sido su favorita?

- Cada una de ellas tiene su particularidad. Donde más seguro me he sentido dirigiendo ha sido en *Linda Sara*, pero me gusta el desarrollo de los personajes y los diálogos de *Nicolás*, el candor y la fibra humana de Santiago, y la ambición y la estructura de *Linda Sara* también me gusta mucho.

hasta que los políticos de la isla dijeron basta. Allí dirigía, daba ideas, a veces escribía y actuaba. Desde hace cinco años conduzco en el canal público *Jacobo y el cine*, en donde pretendemos hablar de cine en un lenguaje sencillo. Entre unos y otros he escrito como cinco mil guiones de una hora y de media hora para series y novelas. En una etapa llegué incluso a ser galán de telenovela, pero fue después de mi experiencia en Hollywood que comencé a trabajar en cine.

- Parece que sus películas fueran por una cuerda floja, entre la tragedia y la comedia...

- En mí siempre estará el humor. Yo me dejo ir cuando escribo y la sátira me sale sola. En mi trabajo impera el instinto sobre la razón y de ahí viene esa dualidad.

- ¿Cuál ha sido la reacción del público con *Linda Sara*? Estreno y recaudación.

- *Linda Sara*, que es muy sencilla, tiene una cadencia muy especial que logra llegar a la gente, sobre todo a los jóvenes. En Caracas, en el estreno, recibí muchas expresiones de agrado de la gente igual que pasó en Puerto Rico, Chicago, Cartagena y Mar del Plata. En la isla se estrenó en enero y tras cinco meses en cartelera tuvo un total de audiencia superior a las 200 mil personas, que es una cifra importante si tomamos en cuenta que Puerto Rico tiene una población de 3,2 millones de habitantes. En este tiempo ha recaudado 800 mil dólares pero *Linda Sara* costó más de un millón porque los costos allá son muy altos porque, entre otras cosas, no tenemos laboratorios.



Eclipse Total de Taylor Hackford.

ECLIPSE TOTAL

De Taylor Hackford recordamos con placer *An officer and the gentleman*, con Richard Gere y Debra Winger. No tan logrado como aquel, *Eclipse total* es quizás más interesante por el planteamiento de situaciones que permanecen en el claroscuro de la interpretación del espectador y del juicio de valores que se tenga sobre los personajes. Esta posición lo permite el libro de Stephen King de donde se basa el film. No confrontamos situaciones de horror y terror -su particularidad-, más bien de almas atormentadas con culpas pasadas que afloran

en un choque y aclaración final de sus motivaciones.

Todos los personajes esconden una veta oscura y nadie en el film puede jactarse de eruirse con el monopolio de la virtud. Kathy Bates vuelve a la pantalla en un rol con reminiscencias de *Misery* con el cual se adjudicó el Oscar. Ella es Dolores Claiborne (el título original del filme), una sufrida mujer que recibió los embates de un esposo alcohólico que muere después y para subsistir y elevar a su hija (Jennifer Jason Leigh) para que asista a una prestigiosa Universidad presta sus servicios como doméstica en la mansión de una millonaria. El

drama se desencadena al morir ésta en circunstancias turbias, y a Dolores se la cree culpable porque un testigo la encuentra con un rodillo de mármol en la mano. El inspector (Christopher Plummer) trata de incriminarla pero luego sabemos que tiene una deuda pendiente con ella.

Este drama donde el factor psicológico importa y se nota a través de las palabras y reacciones de los personajes es altamente plausible por ese enfoque de claustrofobia anímica que Taylor Hackford otorga a la película. Frases dichas en tono subrepticio, insinuaciones que revelan verdades más profundas y que

aflorarán después individualmente, se palpan a cada instante. En este caso existe un suspenso psicológico. Incluso la isla, fuera de la costa de Maine, brinda durante el invierno un aspecto lúgubre al paisaje que contrasta con los días de eclipse total en verano, con las embarcaciones atentas al acontecer colectivo e individual (la muerte para uno de ellos). El tema del incesto es tratado con realismo y pudor. Este film recuerda, no por su tema, sino por el tratamiento dado a *De eso no se habla* el último opus de María Luisa Bemberg, donde las medias tintas del misterio eran más importantes que los hechos concretos. *Eclipse Total* decae en los minutos finales, en una especie de auto juicio familiar donde la hija sale en defensa de su madre, frente a los incriminadores. Una pena, pues el enfoque de Hackford luce aquí un tanto pedestre. Pero estas escenas no desmerecen a la postre la calidad evidente del filme.

LUIS SEDGWICK BAEZ

Eclipse Total (Dolores Claiborne). Estados Unidos, 1995. *Dirección:* Taylor Hackford. *Guión:* Tony Gilroy, basado en el libro de Stephen King. *Dir. Fotografía:* Gabriel Beristain. *Producción:* Taylor Hackford, Charles Mulvehill. *Vestuario:* Shy Cunliffe. *Montaje:* Mark Warner. *Música:* Danny Elfman. *Reparto:* Nancy Clopper. *Intérpretes:* Kathy Bates, Jennifer Jason Leigh, Judy Parfitt, Christopher Plummer, David Strathairn, Eric Bogosian, John C. Reilly.



Kerry Fox, Ewan McGregor y Christopher Eccleston en *Tumba al ras de la tierra* de Danny Boyle.

TUMBA AL RAS DE LA TIERRA

En 1990 los hermanos de origen alemán Christopher y Wolfgang Lauenstein ganaron el Oscar al mejor cortometraje de animación por su película *Balance*. La acción se desarrolla en una delgada plataforma suspendida en el vacío, sobre la que se encuentran una pequeña caja y tres personajes que distribuyen su peso de manera equitativa para mantener la horizontalidad de la lámina. Tres sujetos que se comportan como uno, donde la plena confianza en el otro les permite deslizarse sincronizadamente a lo

largo de la superficie, sin temor de caer al vacío. Sin embargo, no tardaron en sentir curiosidad por el contenido de la caja que, como la de Pandora, terminará por desatar el desequilibrio y la destrucción. Esta abstracta moraleja constituye de alguna manera la esencia argumental de *Tumba al ras de la tierra* de Danny Boyle, un film de factura escocesa -bastante inusual en nuestra cartelera- donde se plantea una interrogante a partir de la siguiente reflexión: "La amistad es lo más importante. Si no puedes confiar en tus amigos, ¿entonces qué?". Alex (Ewan McGregor), Juliet (Kerry Fox) y David (Chris-

topher Eccleston) son tres amigos que comparten armónicamente un apartamento en Glasgow y que por motivos económicos deciden alquilar una habitación vacante. Pero no cualquiera puede formar parte de la tríada. Para ser aceptado, deben cumplirse ciertos requisitos (buen vestir, carisma, simpatía, etc.), atributos que ellos reconocen en sí mismos y exigen a los demás. Después de un corrosivo proceso de selección donde ponen a prueba la tolerancia de los aspirantes, se deciden por Hugo, un escritor de "interesante" personalidad que además de cumplir con los requisitos exigidos, les garanti-

za tranquilidad y buena paga. Pero el nuevo inquilino no es lo que aparenta ser, sino un delincuente que en su primera noche en el apartamento se suicida, dejando consigo un maletín repleto de libras esterlinas. La amistad del trío será puesta a prueba cuando tengan que enfrentar la disyuntiva de qué hacer con el dinero, decisión que como de costumbre deben resolver de manera unánime. En este sentido, *Tumba al ras de la tierra* se presenta como una película de personajes, que si bien recurre a los códigos del thriller psicológico, se trata más bien de una apología a la lealtad.

Juliet es médico, pragmática e implacable. Odia la debilidad y, por lo tanto a Brian, un pretendiente que la acosa de manera insistente por teléfono sin mostrar el menor orgullo ante sus reiterados desplantes. Lo cierto es que Juliet ama en secreto a Alex, aunque ninguno de los dos se atreve a consumar la relación, quizá por temor a romper el equilibrio de la tríada. Alex es periodista, curioso y sin escrúpulos, husmea el correo de sus compañeros y espera con ansia la oportunidad de cubrir una noticia importante. David es contador, introvertido y metódico. Trabaja en una oficina de innegable hedor kafkiano, donde el timbre del teléfono constituye la máxima alteración de un orden donde reinan el seseo de las hojas y el zigzag de los lápices, y donde levantarse a buscar otra resma de papeles constituye la acción más cercana a la subversión.

En el fondo, cada uno de ellos está aburrido de su trabajo, de su vida. Y el conteni-

do de la maleta les asegura de alguna manera la libertad, la posibilidad de romper de una vez por todas con su rutinaria existencia. Pero las diferencias comienzan a aflorar. Para David, la sola idea de apropiarse del dinero le resulta perversa e inmoral, pero Alex y Juliet lo convencen de lo ilógico y hasta ridículo de devolverlo a la policía. Finalmente, deciden quedarse con el botín, aunque todavía queda un detalle por resolver: Hugo. La solución más efectiva es deshacerse del cadáver amputando cualquier posibilidad de identificación: manos, pies, placa dental. Apostando a todo o nada, la decisión de quién va a llevar a cabo la macabra tarea se deja al azar. El escogido resulta ser David, a todas cuentas el personaje, aparentemente, menos idóneo.

Hasta ese momento, Alex, Juliet y David han actuado de manera equilibrada, aunque a David (por azar) le haya tocado la peor parte. Sin embargo, este equilibrio comienza a balancearse cuando Alex y Juliet rompen el código de unanimidad y salen a disfrutar del dinero sin consultar con David. Esta traición, aunada al trauma ocasionado por la experiencia vivida, generan en su reprimida psique un progresivo delirio de persecución que lo lleva a encerrarse con el dinero en el desván y a abrir orificios en el techo para vigilar cada movimiento de Alex y Juliet. Se crea entonces una atmósfera equívoca, obsesiva, claustrofóbica, donde la escenografía juega un sugestivo rol: escaleras en forma de espiral, un ojo de cristal sobre el tejado, tres lámparas colgadas en el techo, tres personajes suspendidos de cabeza sobre una delgada plataforma que comienza a balancearse. Todos conspiran contra todos. La desconfianza en el otro los obliga a deslizarse cuidadosamente por la superficie ante el terror de la inminente caída. La caja de Pandora, contentiva de todos los males, ha sido abierta. La codicia y la traición signan su destino.

Tras una encarnizada lucha a muerte por apropiarse del dinero, David y Juliet caen al vacío. Sobre la plataforma, en eterno y perfecto balance, quedan Alex en un extremo y el dinero en el otro. Cómo olvidar ahora al verdugo Hugo, de perversa cacofonía, cuya irónica sonrisa parecía vaticinar el desbalance que iba a originar. Cuando se apuesta a todo o nada, hay que asumir las consecuencias.

ALBERTO GOMEZ DIAZ

Tumba al ras de la tierra (*Shallow Grave*). Escocia, 1994. *Dirección:* Danny Boyle. *Guión:* John Hodge. *Fotografía:* Brian Tufano. *Dirección de Arte:* Kave Quinn. *Música:* Simon Boswell. *Montaje:* Masahiro Hirakubo. *Vestuario:* Kate Carin. *Producción:* Andrew MacDonald/Allan Scott. *Productora:* Film Four/Glasgow Film. *Intérpretes:* Kerry Fox, Ewan McGregor, Christopher Eccleston. *Distribución:* Cinematográfica Blancica. *Duración:* 1 h. 35. *Estreno:* 5/7/1995.

LAS AVENTURAS DE PRISCILLA, REINA DEL DESIERTO

Severo Sarduy ha escrito: "Relacionar el trabajo corporal de los travestis a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad es simplemente ingenuo: esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites..." (*La Simulación*)

Texto que describe plenamente el espíritu libre que envuelve todo el metraje de un producto aparentemente fútil y minoritario, como lo es el segundo film del ya imprescindible Stephan Elliot, *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*. Más que ante un producto nos encontramos frente a una auténtica obra de arte (no sé si mayor o menor, particular o universal, contracultural o sencillamente de consumo, pero jamás de usar y tirar) que puede funcionar de mil maneras diferentes y apuntar con celeridad hacia el sentido de la tolerancia y permisividad moral, sin pretender crear un dogma.

Todo el asunto del travestismo, de los tacones de aguja, y de los shows de *lipsynch* buscan inmediatamente una conciencia gremial por un lado, y por otro, un complejo entramado de identificación/rechazo por parte del espectador, sin embargo, la moraleja -y este es un film con moraleja- supera la representación icónica inmediata para proyectarse en un sentido más trascendente, tal como lo señala Sarduy.

La historia no puede ser más sencilla. Dos travestis -Felicia y Mitzzy- y un transexual -Bernadette- se embarcan por motivos diferentes en un viaje alucinante y alucinado, a bordo de un autobús al que han bautizado Priscilla. Su misión consistirá en cruzar el desierto australiano hasta llegar al remoto pueblo de Alice Springs, donde presentarán un sofisticado show de *drag-queens* para el cual han sido contratados. Pero una



Las aventuras de Priscilla reina del desierto, de Stephan Elliot.

cosa es atravesar el país dejando atrás los problemas, viajar entre "amigas" y de paso ganarse algún dinero, y otra muy diferente es llegar sanas y salvas, o lo que es más difícil, intactas... Bernadette acaba de sufrir la muerte de su amante, con quien mantenía una relación estable; Felicia solo quiere divertirse y Mitzi va a arreglar cuentas con el pasado y demostrarse (y demostrarnos) que un hombre que se gana la vida imitando a las chicas del ABBA, también puede ser un padre ejemplar.

La película está concebida como un desmadrado musical *glitz* donde la mesura brilla por su ausencia. Conjuga lo convencional de una estupenda puesta en escena, excepcional dirección de actores, en-

comiable sentido del ritmo, y férreo tratamiento de un guión en apariencia "ligero" con un contubernio estético que no teme a la mezcla de tópicos reiterativos y conciliadores con agudos guiños para el espectador "entendido". Así, el cocktail de objetos, situaciones y música *disco* no tiene nada que envidiarle a los restos abillantados de los carnavales de Portobello en Londres o a los de Carúpano. Un móvil de Barbies *Superstars*, plataformas y pelucas que ni el Wigstock, metacrilato a granel, un pantalón de la colección *op-art* de Versace, radio cassettes decorados con gemas de fantasía, un clan de aborígenes celebrando una fiesta *after hours*, y las incesantes canciones de Village

People, ABBA, Gloria Gaynor y otras *funcky* divas yuxtapuestas a la nobleza de Ella Fitzgerald y hasta arias de la Traviata, son parte de los elementos que conforman los códigos de *Priscilla*.

Stephan Elliot, el director, se ha convertido en un punto de referencia clave para los modernos de última hora y una singular figura a seguir para los cinéfilos de pro. Su primer film, *Frauds*, se presentó en la sección oficial del Festival de Cannes en su edición del '93. Reflexionando sobre las motivaciones que le llevaron a dirigir *Priscilla...*, su segundo largometraje, el autor ha recalcado que las reinas del *drag* son lo poco que queda de los grandes musicales de Hollywood, debido a la extinción de este tipo de glamour, por lo cual la película cons-

tituye una perfecta excusa para reactivar el género.

Cabe destacar que Elliot como todo australiano de su tiempo, ciudadano de Sidney, no puede escapar al hechizo del famoso Mardi Gras, la parada gay y lesbiana que se celebra el último sábado de febrero y que constituye un desfile monumental, el mayor de su género en el mundo.

Parte de toda la magia que ejerce la película, se debe al reiterativo hecho de los constantes, continuos y absurdos cambios de vestuario de los personajes, que se aprovechan de la más mínima excusa para estrenar modelazo y montarse un numerito. Sin duda, el laborioso trabajo artesanal del dúo de diseñadores de vestuario Tim Chappel y la gran Lizzy Gardiner está tras todo el efecto... Cuando merecidamente les otorgaron el Oscar, se presentaron a recogerlo ataviados como si de la película se tratara, Chappel con falda maxi, botas camperas, y americana; la Gardiner vistió un traje de tarjetas de crédito American Express doradas. Sin embargo, transmitían un reposo emocional y una seriedad profesional que se refleja en todas las atrocidades que perpetraron en los figurines del film.

Uno de los roles principales del trío de protagonistas recae en el único intérprete británico de todo el casting, obviamente se trata de Terence Stamp, sobre quien Elliot comentó: "Uno de los hombres más elegantes del cine fue transformado en una atractiva señora mayor".

Terence es el hijo egregio y *cult* de todo aquel cine contestatario que los ingleses auto-definieron como Free Cinema en los años sesenta. Su carrera está plagada de títulos interesantes, intenciones turbias, un declive inminente y un resurgimiento *camp*. Símbolo sexual impenitente de una década de estética amoral, Stamp es lanzado a la fama con *El coleccionista* (1965) de Wyler, hermosamente psicótico; ya en el '62 había sido nominado al Oscar al mejor actor de reparto por *La fragata infernal*. Lo demás es un conjunto de decisiones erráticas reflejadas en la intensidad metálica de sus ojos de snob cultivado... Fue el compañero de Monica Viti en *Modesty Blaise* (1966); en plan *auteur* trabajó con John Schlesinger en la adaptación de la novela de Thomas Hardy *Lejos del mundanal ruido* y con Pasolini en *Teorema*, donde entre teosofías y metáforas cristianas compartía el lecho nada menos que con Silvana Mangano y Massimo Girotti, entre otros. Colaboró con Fellini en un episodio de *Tre passi nel delirio* y con Patroni en *La divina criatura*. Luego bodrios puramente italianos se convertirían en su sustento. Gracias a *Superman II* del genial Richard Lester, Terence casi recupera su sitial de honor haciendo de villano galáctico, con montón de rimmel y no poca *attitude*. Desde entonces, ha prodigado pequeñas intervenciones en películas no tan buenas como *Wall Street* o rematadamente malas como *The real McCoy*. Dirigido por la española Pilar Miró logra un recital interpretativo tan soberbio en *Beltenebros*, que el film es galardonado con el Oso de Plata del Festival de Berlín hace un par de años. Hoy encarna con rotundo éxito a un transexual, escribe libros de dietética, y hasta se atreve con la narrativa, inclusive Hanif Kureichi lo nombra en las páginas del *Buda de los suburbios*. El fenómeno de *Priscilla* sin embargo no se debe en especial a la recreación que ejecuta Stamp, tampoco se puede

interpretar como un fenómeno aislado, o producto de una supuesta genialidad diletante. El moderno, o nuevo -o como se le quiera llamar- cine australiano viene ofreciéndose junto con México como una de las cinematografías más saludables, autónomas y personales de la actualidad. Ahí está *Stricly Ballroom*, otro musical con múltiples puntos en común con *Priscilla* para demostrarlo. La violenta *Once Were Warriors* de Lee Tamahori sobre la desintegración de los sentimientos marcados por los caracteres étnicos de un entorno, está considerada como una propuesta descollante y desgarrada -y no precisamente por las *marujas* que deliran con *El piano*-, y el nuevo caballo de batalla, la super taquillera *Muriel's wedding* de P.J. Hogan, se enfoca como un documento en clave de ficción que narra las veleidades matrimoniales de una provinciana obesa, cleptómana y fanática del ABBA -también-, que cuando consigue su príncipe azul, éste resulta ser un neofascista. Aunque no australiana es menester destacar la personalidad cinematográfica del autor neozelandés Peter Jackson, quien con su último trabajo *Heavenly Creatures*, consigue dar significado a la palabra sublime. *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* fue seleccionada inicialmente por el también Quiróz-Rotundo para inaugurar con escandalosa comercialidad el nuevo Cine Prensa, pero estas chicas tendrán que conformarse con deambular por los derroteros más "in" de los circuitos del arte y ensayo

nacional; para muestra un botón, ya fue proyectada en el cine Corpoindustria de Maracay en su reciente temporada de pre-estrenos hace un par de meses. Eso de estrenar primero en el interior le va muy bien al contenido de una película como esta, ante la cual todas las críticas internacionales se han rendido, nadie ha podido resistirse a Priscilla, con faldas a lo loco.

LUIS URBANEJA

Las aventuras de Priscilla, reina del desierto. (Australia, 1994). *Guión y Dirección:* Stephan Elliot. *Direcc. de Fotografía:* Brian J. Breheny. *Música:* Guy Gross. *Montaje:* Sue Blainey. *Direct. artístico:* Colin Gibson. *Dsño. Vestuario:* Emily Seresin. *Mqllaje.* *Peluquería:* Cassie Hanlon. *Producción:* Al Clark, Michael Hamlyn. *Intérpretes:* Terence Stamp, Hugo Weaving, Guy Pearce, Bill Hunter, Sarah Chadwick, Mark Holmes, Julia Cortez, Ken Radley, Alan Dargin, Rebel Russell. *Distribución:* Difox. *Duración:* 1 h. 43 min.

UN PASEO POR LAS NUBES

A propósito del estreno de *Mecánicas Celestes* en París, Fina Torres comentó en una reciente entrevista que el cine latinoamericano no estaba de moda. Los que si parecen estarlo son los latinos en

Hollywood, pero no precisamente por una apertura del provincialismo cultural estadounidense, sino porque una audiencia de 23 millones de espectadores ya no puede ser considerada una minoría. El éxito de películas como *El Mariachi*, *Como agua para chocolate* y *Fresa y chocolate* evidencian - además de un alto potencial diabético - la creciente exigencia de este público por verse reflejado en la pantalla desde una perspectiva que supere los estereotipos a que han sido limitados (delincuencia, droga, prostitución). Prueba de ello son las protestas de la comunidad latina contra el casting de actores norteamericanos para interpretar roles latinos (*La casa de los espíritus*, *The Perez Family*).

Esta parece haber sido la lección aprendida por los hermanos Zucker al producir *Un paseo por las Nubes* (*Leave the latinos tell their own*

Keanu Reeves y Aitana Sánchez-Guijón en *Un paseo por las nubes*, de Alfonso Arau.



La crítica ha sido ambivalente al catalogar a *Un paseo por las Nubes*, por una parte, como un film predecible, complaciente, aduleador y manipulador y, por otra, como un hermoso tributo al melodrama y al rescate de los valores y la tradición latinoamericanos. Dos posturas contradictorias: una escéptica, cuestionadora, y otra dogmática, resolutiva. Apoyar o desdeñar cualquiera de ellas, resultaría demasiado sencillo y hasta reiterativo, de manera que hemos decidido abocarnos a la arriesgada búsqueda de otra alternativa.

II

stories), primera aventura estadounidense del actor y director mexicano Alfonso Arau, quien al igual que Trueba, ha aceptado lo que Almodóvar todavía medita y lo que Subiela descarta de antemano: dirigir en Hollywood. Pero si bien los productores han tenido la osadía de incluir tan inusual cantidad de personal mexicano en una película "made in USA", lo cierto es que se reservaron para sí la adaptación al contexto México-norteamericano del clásico de Alessandro Blasetti: *Quattro passi tra le Nuvole* (1942), realizada por los guionistas Robert Mark Kamen, Mark Miller y Harvey Weitzman.

Paul Sutton (Keanu Reeves) es un soldado norteamericano que regresa a Estados Unidos al finalizar la II Guerra Mundial. Reacio a continuar trabajando como vendedor de **chocolates** (!!!), abandona a su ambiciosa esposa y se dirige a Sacramento para iniciar una nueva vida. En el trayecto, conoce a su nueva vida: Victoria Aragón (Aitana Sánchez-Gijón), una estudiante que regresa a Las Nubes, viñedo de una conservadora familia mexicana asentada en Napa (California), con un terrible secreto capaz de encender la ira de su inflamable padre: está embarazada de un "espíritu libre". Conmovido ante la desgracia que la aqueja, Paul decide hacerse pasar por su esposo para después abandonarla y justificar así su embarazo. Pero el amor nacerá entre ellos y deberán enfrentar diversos obstáculos para consumar su relación.

Tzvetan Todorov, en su *Crítica de la crítica*, nos señala un atractivo sendero: "Mientras el escéptico se niega a sí mismo toda posibilidad de juicio (por cuanto cuestiona todo), el dogmático no permite que una postura distinta se exprese (por cuanto cree fervientemente en la suya). Ambos transforman al texto (en este caso, al film) en un objeto exterior con el cual no establecen mayor contacto que el de la descripción de acuerdo a los estatutos de su propia ideología. Pero al así prohibirse dialogar con las obras y, por consiguiente de juzgar acerca de su verdad, se niegan a sí mismos su destino, que es justamente: decir la verdad". Como posible solución a esta limitante, Todorov propone la crítica como un diálogo entre crítico y autor, como un encuentro entre dos voces, donde ninguna tiene el privilegio sobre la otra. "Pero dicho diálogo no es simétrico: mientras el texto del autor (el film) está cerrado, el del crítico puede seguir indefinidamente, ya que su voz se convierte a su vez en texto con el que un lector futuro tratará de dialogar".

A partir de este planteamiento, el siguiente diálogo imaginario busca brindar al lector la posibilidad de enfrentar hipotéticamente al dogmático y al escéptico que todos llevamos dentro. El diálogo tiene lugar en el set de un estudio de televisión. Los inter-

locutores son dos panelistas y un animador. El operador da la señal de salida al aire.

ANIMADOR: Bienvenidos a EL DIJO ELLA DIJO, su nuevo programa de crítica cinematográfica donde abordaremos dos puntos de vista frente a un mismo film. Nuestra película de hoy es UN PASEO POR LAS NUBES. A la izquierda de su pantalla tenemos a ELLA (imitando a Horangel): dogmática, romántica y susceptible, cree firmemente en la búsqueda de la verdad. Su lema es: "Toda renuncia a los valores equivale al abandono de todo valor". A su derecha, EL, escéptico, irónico y cuestionador, rechaza la búsqueda de la verdad. Su lema es: "Toda aspiración a los valores lleva al oscurantismo". Veamos ¿qué opina ELLA?

ELLA: Creo antes que nada que UN PASEO POR LAS NUBES es un hermoso tributo al melodrama...

EL (interrumpiéndola): ¿al melodrama o al lugar común?

ELLA: Habría que saber qué entiende usted por "lugar común"... Por el contrario, creo que rompe de una vez por todas con el estereotipo del latino delinciente o narcotraficante...

EL: Yo no me atrevería a afirmar algo así. ¿No se ha detenido a pensar que podría tratarse más bien de la sustitución de un estereotipo por otro? ¿el mito del Buen Latino, por ejemplo? ¿Hasta cuándo los complejos de inferioridad?

ELLA: Posiblemente usted considere a su cultura como inferior y de allí su complejo de inferioridad...

EL: Posiblemente usted no se ha detenido a pensar que todo esto no tiene nada que ver con la forma cómo nos vemos nosotros mismos, sino de cómo otros quieren que nos veamos... ¿No se ha detenido a pensar quiénes escribieron el guión?

ELLA: Lo que de alguna manera absuelve al director de todo lo que usted le achaca...

EL: ¿No le parece que más bien lo condena?

ELLA: ¿Tiene usted que responder a todo con una pregunta?

EL: No es mi culpa que usted crea todo por sentado...

ELLA: Y no es mi culpa que usted no se atreva a afirmar nada...

ANIMADOR: (conciliador): Les recuerdo a los panelistas que estamos en un debate televisivo donde debemos mantener la cordura para llegar a un diálogo entre las partes...

EL: Lo siento mucho, pero doy por terminado ese diálogo...

ELLA: Y yo también...

Enervados, ambos panelistas abandonan el set, dejando al animador atónito frente a cámara. Después de unos segundos, se limpia el sudor de la frente y se dispone a hablar.

III

ANIMADOR: Lo siento amigos, tengo que reconocer que he fracasado en mi intento por establecer un diálogo entre un dogmático y un escéptico. Ambos consideran la posición del adversario como la única alternativa posible a la posición que ellos asumen. En el fondo, no son más que un par de dogmáticos, pero ubicados en extremos distintos. De manera que soy incapaz de ofrecerles la alternativa prometida. Lo siento. (Tomando entre sus manos un libro) aunque pensándolo bien, no fui yo quién les ofreció esa alternativa, fue Todorov, él es el culpable de toda esta situación (leyendo una cita) "Mientras el dogmático cree firmemente en la verdad, el escéptico la cuestiona y niega, pero eso no agota to-

das las posibilidades" (sorprendido). Se los dije! Eso no agota todas las posibilidades! "Se puede estar consciente de que no se posee la verdad y sin embargo no renunciar a buscarla. No se abandona la idea de la verdad, sino que se cambia su estatuto o función, convirtiéndola en un principio regulador del intercambio con el otro", ¿Están oyendo?, "Es posible el acuerdo entre posturas distintas si existe la voluntad de entendimiento. De esta manera, no existen solamente puntos de vista, sino que se es capaz de superar la parcialidad" (eufórico) ¡Yujuuuu!... (extrañado) ¿Pero qué significa todo eso? (Una voz retumba desde el libro o quizá en su cabeza)

TODOROV: Que ni usted ni yo tenemos la verdad...

ANIMADOR: Pero entonces... ¿quién la tiene?

TODOROV: Usted y yo, ambos somos diálogos particulares, una parte de un todo interrumpido. Un diálogo que a su vez se convierte en texto y que a su vez dialoga con el lector. Aunque carezcamos de privilegio alguno que nos asegure el acceso a la verdad, no dejamos jamás de ir en pos de ella. La crítica comienza donde termina este diálogo. Es un camino incierto, pero por lo menos una alternativa que nos permite ir más allá de la oposición entre dogma y escepticismo.

ANIMADOR: Usted plantea entonces, algo así como una panacea...

TODOROV: Yo no me atrevería a afirmar algo así. Es simplemente la posibilidad de una alternativa. Sin embargo,

usted todavía no ha expuesto la suya... Ahora debe cerrar su texto para que el lector pueda iniciar su diálogo...

ANIMADOR: ¿Pero cómo, ahora mismo? ¿No tengo otra alternativa?

TODOROV: La alternativa no es para usted, imbécil, es para el lector. Usted es el crítico y como tal debe asumir una posición...

ANIMADOR: (después de pensarlo un instante): Lo siento, señor Arau... Tengo que reconocer que soy un escéptico...

ALBERTO GOMEZ DIAZ

Un paseo por las Nubes (A walk in the Clouds). Estados Unidos, 1995. *Dirección:* Alfonso Arau. *Guión:* Robert Mark Kamen, Mark Miller, Harvey Weitzman basado en un guión de Cesare Zavattini y Giuseppe Amato. *Fotografía:* Emmanuel Lubezki. *Dirección de Arte:* David Gropman. *Música:* Maurice Jarre. *Montaje:* Don Zimmerman. *Vestuario:* Judy L. Ruskin. *Producción:* Nil Getter, David & Jerry Zucker. *Intérpretes:* Keanu Reeves, Altana Sánchez-Gijón, Anthony Quinn, Giancarlo Giannini, Angélica Aragón, Evangelina Elizondo. *Distribución:* Difox. *Duración:* 1 h. 40. *Estreno:* 13/9/1995.

1. TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica.* Monte Avila Editores. Caracas, Venezuela. 1991. 177 p.

AMADA INMORTAL

"Mi ángel, mi todo, mi yo...", es la sublime introducción de la carta escrita por la mano del genial músico Ludwig van Beethoven a su "Amada inmortal", en julio de 1812. Pero,

¿quién fue la inspiradora de sus palabras? Luego de la muerte del músico, surgió para el mundo el enigma de su amada anónima, que ha sido tema de discusión e investigación para músicos, biógrafos y admiradores de "el Gran Mogol"; hoy en día persiste la

Gary Oldman e Isabella Rossellini en *Amada Inmortal* de Bernard Rose.



controversia, habiendo sido trasladada al cine por Bernard Rose, realizador del filme *Amada inmortal*.

Sin perder tiempo con aclamaciones ingenuas, propias de un excelente trabajo artístico realizado en un film de época, es necesario afirmar que *Amada inmortal* puede considerarse como la antiversión melodramática de la vida de Ludwig van Beethoven, compositor alemán nacido en 1770, que vivió la mayor parte de sus días en Viena, hasta su muerte en 1827. La deficiencia del guión se demuestra teniendo en cuenta que la mayor preocupación de la trama se basa en el desarrollo de "ciertos" amores de Beethoven, con la finalidad de plantear una nueva e inverosímil teoría en relación a la identidad de su Amada Inmortal. En este tipo de películas, la aplicación de las leyes del espectáculo cinematográfico son y serán siempre intolerables. Tratándose de un compositor mundialmente conocido y admirado tanto por su música como por su dramática vida, ¿cuál es la necesidad de conformar un guión cinematográfico, versionando con extrema libertad los amores del angustiado músico sordo? Indignación es lo único que podemos sentir frente a la película, los espectadores que hemos conocido y comprendido la figura y la música del genio; sólo indignación.

De los amores de Beethoven, cinco mujeres pueden considerarse las candidatas más fuertes para ocupar el título de la "Amada Inmortal": Giulietta Guicciardi,

Theresa von Brunswick, Josephine Deym, Marie von Erdödy y Bettina Brentano. En el filme sólo se toman en cuenta a dos de las menos probables: la condesa Julia Guicciardi (Valeria Golino) y la condesa húngara Anne Marie Erdödy (Isabella Rossellini); y se presentan superficialmente a las hermanas Theresa y Josephine Brunswick como amadas secundarias. ¿Por qué agregar el nombre de Johanna van Beethoven (cuñada del músico) a la completa lista, haciendo del acto una aberrada hipótesis?

De la introducción del filme se podía esperar una gran obra, nada comparable con las ficticias escenas finales. El último suspiro del anciano Beethoven (de exagerados rasgos para un hombre que murió a los 57 años), es acompañado rítmicamente por el alarido de un trueno, que le avisa a toda Viena la muerte del músico. Las intensas palabras de Schindler, músico mediocre y asistente de Beethoven, adornan poéticamente el fastuoso entierro de un gran héroe musical, atormentado e incansable luchador, que batalló contra la irreparable sordera (incomparable tragedia para un excepcional músico), la soledad, las mezquindades de sus hermanos, el tormento de su amado sobrino.

Un "supuesto" último testamento y la carta a la "Amada Inmortal" son encontrados por Schindler después del entierro, en la morada del maestro. Para complacer la última voluntad de Beethoven, su abnegado asistente se lanza a la



Gary Oldman interpreta a Beethoven.

tarea de investigar la identidad de la amada heredera. Así se consolida la estructura narrativa del film, explícitamente similar a la de un clásico del cine: la carta a la "Amada Inmortal" y el Testamento que la beneficia, se transforman en el "Rosebud" de *Citizen Kane*. Estos recursos dramáticos, se convierten en la excusa que permite la evocación de los fragmentos de la vida de Beethoven. La investigación conducida por Schindler, quien es el personaje eje de la narración, da inicio al desarrollo de los diversos puntos de vista planteados con múltiples *flashbacks*. De esta forma, la dueña del hotel, la condesa Julia Guicciardi, Johann van Beethoven (hermano del músico), la condesa húngara Anne Marie Erdödy, Schindler, el propio Beethoven evocando su traumática infancia, y por último, Johanna van Beethoven (esposa de su hermano Kaspar), son los pilares que componen la sólida estructura narrativa del film, que

devela las vivencias y la personalidad de un atormentado músico incapaz de oír sus magistrales composiciones.

Si bien el film contiene una exclusiva condición biográfica en la cual se basa (la vida y la obra de Beethoven), también se observa el carácter peyorativamente especulativo del mismo, al reconstruir los hechos con arbitrariedad y distorsión, haciendo uso de ciertos detalles específicos. Es intolerable aceptar el planteamiento de que la crianza de su sobrino Karl marcó un inminente declive en su producción musical, ya que es necesario recordar que las composiciones beethovenianas fueron el fruto de una constante evolución musical, sin olvidar que sus obras más excepcionales corresponden a la última década de su existencia, cuando estaba completamente sordo: entre ellas, las cuatro últimas Sonatas para piano, la 9na Sinfonía (Coral), los Cuartetos compuestos en 1826 (en especial el "Ultimo

Cuarteto", referido en el film por la inscripción "Muss es sein, es muss sein").

La escena correspondiente al fragmento de la "Oda a la Alegría" de Schiller incluida en la 9na Sinfonía, plasma el sentido filosófico en la obra de Beethoven, quien fue fiel amante de la naturaleza al considerarla como su más sublime inspiración. El joven Ludwig escapa de la injusta represión impuesta por el alcohólico padre, y al fin libre, corre desbocadamente por el bosque hasta llegar al lago, para hacerse Uno con la naturaleza, con el mundo, con el universo. Esto no es más que el panteísmo estético del que Beethoven era seguidor, como su contemporáneo Goethe.

El film *Amada Inmortal* gana para sí la excelente actuación de Gary Oldman como Beethoven; éste es el producto de las exigencias que se ha impuesto un gran actor para enfrentar acertadamente el reto de una personalidad arrogante, impulsiva, sensible, angustiada y delirante como lo fue Beethoven. La figura visual de Oldman en el piano es admirable; significativa cosecha de meses de trabajo frente al instrumento.

La escogencia de la música utilizada en el film, muestra una explícita debilidad por el reconocimiento público. Las obras más aplaudidas del músico, así como ciertos fragmentos musicales imposibles de fallar, son los que se incluyen en el banda sonora del film. No es de extrañar que la música en algunas escenas pueda provocar al espectador una irónica irrisión, como

al escuchar los primeros compases de la 5ta Sinfonía en el momento de la muerte de su autor, o la inclusión de la singular "Für Elise".

Amada Inmortal se suma al grupo de películas que han abordado versionadamente la vida de grandes músicos. En este sentido, la tarea del posible espectador debería comenzar con una preparación previa a la visión del film (La revisión de alguna biografía de Beethoven); si esto no ha sido posible, complementar la información del film queda como una exigencia personal en cada quien.

SILVIA MARIN ARIAS

Amada Inmortal (Inmortal Beloved). Gran Bretaña, 1994. *Guión y Dirección:* Bernard Rose. *Dir. Fotografía:* Peter Suschitzky. *Productor:* Bruce Davey. *Director de Arte:* John Myhre. *Dsño. de Vestuario:* Maurizio Millenotti. *Montaje:* Dan Rae. *Asist. Dirección:* Lee Cleary. *Mezcla de Sonido:* Peter Glossop. *Intérpretes:* Gary Oldman, Jeroen Krabbe, Johanna Ter Steege, Valeria Golino, Isabella Rossellini, Marco Hofschneider, Luigi Di Berti, Matthew North, Leo Faulkner, Miriam Margolyes, Gerard Horan, Fintan McKeown, Rory Edwards, Claudia Solti, Geno Lechner, Christopher Fulford, Alexandra Pigg. *Distribución:* Cinematográfica Blanca. *Estreno:* 2/8/1995



Hugh Grant y Julianne Moore en *Nueve meses* de Chris Columbus.

NUEVE MESES

El romanticismo, entendido en su acepción clásica, parecería haber desaparecido del léxico cotidiano. Daría la impresión que ha pasado de moda, por lo menos en el celuloide. Pero de cuando en vez, como para variar, se cuele por los resquicios de la memoria, plasmándose en un guión y de allí hay un sólo paso para una película -bienvenida por sí misma- como la de *Nueve meses*.

Versiones americanas de filmes franceses han dado sus frutos. Recordemos "Primo, prima" con Isabella Rossellini (en Francia actuaba Marie France Pisier), "Tres hombres y un bebé" con Tom Selleck y "Encrucijada fatal" con Richard Gere del original "Las cosas de la vida" con Romy Schneider y Michel Piccoli. *Nueve meses* es la versión americana de un filme francés del mismo nombre de Patrick Braode.

Después del éxito de *Cuatro bodas y un funeral* (también una comedia moderna), Hugh Grant nos visita encarnando a un yuppie de éxito, éxito que se extiende a su profesión como a su vida sentimental con su compañera (Julianne Moore). Todo fluye en paz hasta el momento en que ella le anuncia que está embarazada. Su vida se trastoca, tiene pesadillas (que recuerdan a *Naked Lunch* de Cronenberg), su libertad se siente coartada, más aún, recibe los efluvios en forma de consejo y ejemplo de su mejor amigo (Jeff Goldblum), un soltero empedernido. Pero la decisión de tener el bebé sigue en pie y aquí comienza la historia. *Nueve meses* tiene la frescura de la ilusión de un bebé por nacer, afincado a un guión simpático e inteligente, actuaciones desenvueltas y situaciones hilarantes. La escena del parto doble, de ambas ami-

gas al final de la película es la más lograda por la comicidad, involucrando al partero ruso (el inefable Robin Williams, siempre un estupendo imitador).

De repente la comicidad se corta por un desvío del "tempo" de tal comicidad porque su director Chris Columbus (*Mi pobre angelito*) hace que los amigos, esposos de ambas parturientas, comiencen a pelearse entre ellos y la química que venía tan fluida se interrumpe. Hugh Grant, a pesar de cierta excesiva gestualidad es siempre una grata presencia. Como también la ciudad de San Francisco, un constante aliento esplendente para la vista.

LUIS SEDGWICK BAEZ

Nueve meses (Nine Months). Guión y Dirección: Chris Columbus. Dir. Fotografía: Donald McAlpine. Producción: Chris Columbus, Mark Radcliffe, Michael Barnathan, Anne Francois. Vestuario: Jay Huerley. Música: Hans Zimmer. Montaje: Raja Gosnell. Intérpretes: Hugh Grant, Julianne Moore, Tom Arnold, Joan Cusack, Robin Williams, Jeff Goldblum. Distribución: Difax. Duración: 1 h. 46. Estreno: 11/10/1995.



Mel Gibson en *Corazón valiente*.

CORAZÓN VALIENTE

Recrear la vida de una persona que estuvo y está rodeada por el halo del heroísmo, de la leyenda, es enfrentarse a la poderosa memoria del tiempo y el espacio. A veces, se pueden superar estos elementos, que surgen como contrapeso para retratar a un hombre; otras, es imposible distanciarse y se asume al hombre como leyenda y héroe reforzando la mitificación popular. Por lo general, se escogen alguno de estos dos extremos. Mel Gibson en *Corazón Valiente*, deja de lado al héroe y a la leyenda propia del tiempo y el espacio, para retomar un aspecto más dinámico del hombre. Un héroe. Una leyenda. Era, es, William Wallace. El hombre de *Corazón Valiente* es el héroe en acción y la leyenda en formación. Wallace es un hombre empujado al heroísmo, que se apropia de esta condición y se va transformando en el ser inexistente de la leyenda. El rol de héroe lo asume a cabalidad, y, como tal, se burla de sí mismo como leyenda, pero, al mismo tiempo, va fortaleciendo su aura mítica. Es el destino ineludible de quien se entrega por la tierra, por el gentilicio, por una creencia. Es la imagen indisoluble héroe-leyenda, y de la que Wallace es fiel representante.

Pero, a estas alturas uno se pregunta qué valor, qué importancia puede tener que se rescate una figura de siete siglos atrás. Para algunos puede bastar con que se trate de un ser con las características de William Wallace. Ello sería su-

ficiente como para que cualquiera se interesara en hacer un filme. Sin embargo, *Corazón Valiente* tiene otras conexiones con nuestro transcurrir. La más evidente es la necesidad de un líder, de un verdadero líder, que se base en algo más que el simple carisma, que pueda, sepa y haga uso de las ideas.

Una persona que sea héroe, sin importarle la historia o la leyenda. Alguien que no se venda por unos dólares, por un poco más de tierra en la tierra que es de él. Alguien que sepa, en realidad, que se puede ser libre. ¿Dónde está ese Wallace? La respuesta no puede ser "es que eran otros tiempos", porque las luchas entre escoceses e ingleses son las mismas luchas entre colonos y colonias, entre las razas, entre las religiones, entre las porciones de tierras, entre cualquier cosa que signifique diferencias; basta ponerle atención al mundo.

A todas estas, un hombre de hoy, Mel Gibson, se lanza a la aventura del pasado viviendo todo el mundo de hoy, valiéndose del cine para contarnos la epopeya de William Wallace. Gibson conociendo bien a la gente del presente hace de *Corazón valiente* la mezcla, bastante balanceada, entre el romance y la acción más pura.

La estructura del filme es de un momento de acción y otro de romance: la muerte del padre de William aparece Murron/el decreto de la Prima note-el enamoramiento entre William y Murron, hasta que la violencia acaba con Murron y la violencia de William se cier-

re sobre los despiadados ingleses. La actitud de William es la simbiosis del amor por la tierra y por la mujer. Ya William tiene las bases suficientes para asumir una posición.

Así, como en el guión se le sustenta la entrada de William a la guerra, también se avalan las cabezas decapitadas, las espadas atravesando estómagos, los cuerpos quemándose y cualquier asesinato que haga William. Por momentos parece que Bruce Willis en *Die Hard* es la reencarnación de Wallace. Gibson se luce en los derroches de sangre, en las batallas, dirigiendo muertes, aplastando cráneos, tirando caballos; cuando no se luce es tratando de despojarse de la etiqueta de protagonista; sigue pareciéndose al héroe de *Arma Mortal*.

Por momentos se llega a pensar que es el mismo personaje en una época distinta. Esto parece una decisión del propio Gibson, porque si se pone un poco de atención se notará que desde el momento en el que los nobles traicionan a William, éste se transforma en una especie de Cristo con Judas, con apóstoles y con cruz. Se ve que Gibson es creyente. También puede explicarse, con mayor sustento, el porque en *Los inmortales* los héroes, para morir, deben perder la cabeza; lo de *Los inmortales* no se queda allí, hasta algunas tomas recuerdan misteriosamente a ese filme.

Al final, uno se da cuenta de que Gibson ha visto muchos filmes y que los ha amalgamado en *Corazón valiente*;

desde los relatos bíblicos llevados a la pantalla, con *Moisés* y *Ben Hur*, al frente, pasando por las películas sobre Sansón, José y sus hermanos, hasta las actualísimas *Arma mortal* y *Duro de matar*. Es así como descubrimos porque este William Wallace es un héroe más dinámico, que cabalga entre la Mesa Redonda del Rey Arturo y un exterminador. Todo esto hace que William Wallace sea el héroe más completo que, hasta ahora, se ha presentado en el cine.

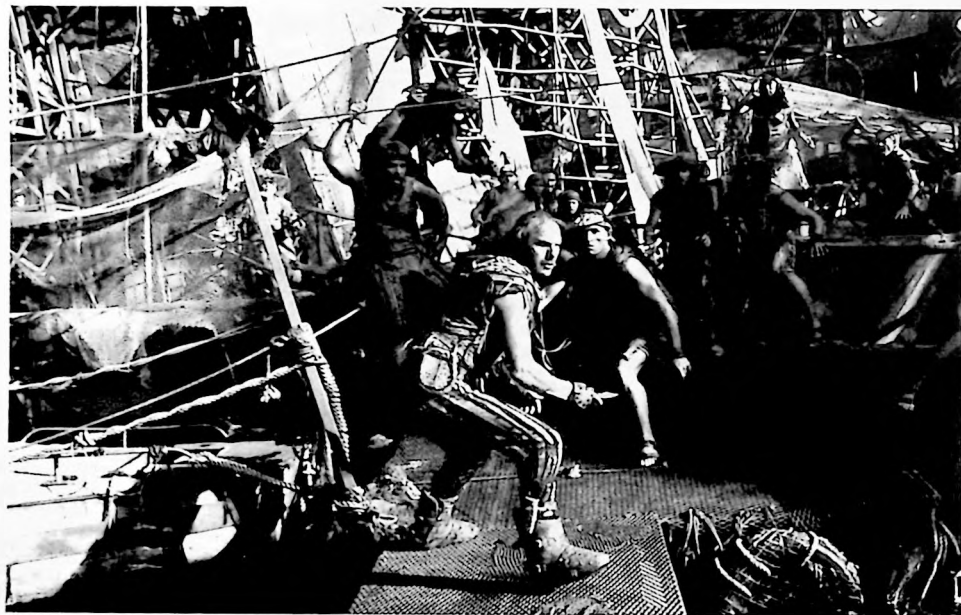
JOSE ANGEL GUZMAN

Corazón valiente (Braveheart). Estados Unidos, 1995. *Dirección:* Mel Gibson. *Guión:* Randall Wallace. *Producción:* Mel Gibson, Alan Ladd Jr. y Bruce Davey. *Dir. Fotografía:* John Toll. *Dsño. de Producción:* Tom Sanders. *Música:* James Horner. *Vestuario:* Charles Knode. *Montaje:* Steven Rosenblum. *Intérpretes:* Mel Gibson, Sophie Marceau, Patrick McGoohan, Catherine McCormack, Brendan Gleeson, James Cosmo, Alun Armstrong, Angus McFadyen. *Distribución:* Difox. *Duración:* 3 h. 10. *Estreno:* 23/8/1995.

MUNDO ACUÁTICO

La preocupación ambientalista y los avances de los estudios científicos sobre los efectos del agujero en la capa de ozono de nuestro planeta, por un lado; por el otro, la visión tradicionalmente pesimista del futuro hacia donde se encamina el propio hombre como ser social; constituyen, en principio, la génesis de *Waterworld* -el film más caro en la historia del cine (más de 170 millones de dólares)-, así como también de buena parte de la producción del llamado "cine de anticipación".

El derretimiento de los casquetes polares ha provocado la desaparición del elemento tierra obligando al hombre a vivir sobre el agua. Pero este hombre ha olvidado cualquier forma de agrupación en donde quepa algún tipo de moral o ley reguladora. Se trata quizás de la vuelta a un pasado superado hacía mucho tiempo por los seres humanos, en donde el oscurantismo, la barbarie, la lucha del hombre contra el hombre, eran los principios imperantes. De tal manera que al igual que la incommensurable literatura del género "ciencia-ficción", *Mundo Acuático* intenta, por lo menos, advertirnos de esta posibilidad, apoyándose, no cabe duda, en lo que ciudadanos mortales vivimos diariamente: el hombre se dirige, aparentemente, hacia su propia destrucción, ya no sólo con bombas nucleares -aún con Chirac y Muroro- sino con la violencia cotidiana, el irrespeto hacia el prójimo y el avance cada



Waterworld, de Kevin Reynolds.

vez más peligroso de un individualismo irracional y deshumanizado. Así como individualista es descrito el personaje interpretado por Kevin Costner, mitad pez-mitad humano, misántropo por demás, un nihilista cuyo único objetivo es sobrevivir en un mundo violento y moralmente miserable. Un individuo que ni siquiera le quita el sueño la búsqueda del mítico "Terrafirme", especie de lugar paradisíaco para algunos (Helen y compañía); potencial tesoro de saqueo y destrucción, para otros (Diácono y demás "humeantes"). ¿Qué hacer, entonces, con un "héroe" tan particular sino asemejarlo al Mad Max el personaje que dio a conocer a Mel Gibson.

Más concretamente *Waterworld* es una nueva versión de la tercera secuela del justiciero venido de Australia: la primera semejanza resalta en la presentación de las acciones y vestimentas de los "humeantes"; al igual que el sueño de aquella tribu de niños perdidos en el desierto, Helen y Enola creen ver en el "Marino" a su salvador y al guía que pueda descifrar el mapa que conduzca a "Terrafirme"; el siniestro Diácono se asemeja a la aguerrida Tina Turner; mientras que el paseo submarino de Helen llevada por Marino a conocer lo que no es más que la civilización y sus huellas hundidas bajo el agua, es el equivalente al viaje aéreo de los salvados adolescentes sobre las

ruinas postapocalípticas de la ciudad, y que constituye el cierre de *Mad Max, más allá de la cúpula del trueno* (*Mad Max Beyond Thunderdome*, George Miller, 1985).

Pero lo grave en *Waterworld* no es la ausencia de originalidad argumental sino su incapacidad para sorprender a nadie. Ni a nivel visual ni en la forma de avanzar el cuento se percibe el impacto, la sorpresa, el giro capaz de aumentar el interés o el mero elemento de tensión o suspenso que el film pedía a gritos. Ni tan siquiera la búsqueda de esa "Terrafirme" se convierte en auténtica aventura. El desarrollo del film, entonces, se plantea en una sucesión casi "ad infinitum" de ataque -de los

"humeantes" o no- contra el Marino, fundamentalmente, con la correspondiente reacción de contrataque de éste. Planteada en todo momento la imposibilidad del triunfo de los "malos", debido a la invulnerabilidad del héroe -y por tanto de sus protegidas-, el film se convierte en un espectáculo predecible.

Por otro lado, el riesgo del film, a nivel visual, era la presencia constante del cielo y del mar. Ciertamente estos escenarios remiten al alma de esos personajes, seres de un mundo sin memoria y donde no cabe la posibilidad de inquietudes filosóficas, religiosas o existenciales. Pero el respiro y la significación que supone el descubrimiento posterior de aquella maravillosa e incontaminada "Terrafirme", en franco contraste con el paisaje imperante durante todo el film, dura muy poco debido a que, al final, esto parece ser lo menos relevante, puesto que la mayor reverencia se dirige a la figura nómada pero siempre subyugante del Marino, sin que se nos sugiera algo mínimamente amenazador acerca del futuro de aquella tierra recientemente descubierta. Mucho más significativa era aquella visión de Charlton Heston, a través de una cinta de video, de un mundo hermoso ya inexistente, en *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973).

Kevin Costner ha declarado ser el responsable absoluto de los resultados de *Waterworld*. Dudo mucho que Kevin Reynolds hubiera hecho algo mejor si hubiese tenido más

control como director firman-
te; su irrelevante versión de
*Robin Hood, príncipe de los la-
drones (Robin Hood, Prince of
Thieves, 1991)* es una prueba
de ello. Y si hablamos de ac-
tuaciones, pues, Costner está
bien lejos de ser equiparable
a Mel Gibson y mucho menos
a Harrison Ford en *Blade
Runner* (Ridley Scott, 1982);
su inexpressividad es franca-
mente alarmante -ya la había
exhibido en su endeble carac-
terización de Wyatt Earp
(1993), la fallida versión del
famoso duelo realizada por
Lawrence Kasdan. Mientras
que Dennis Hopper, parece
continuar empeñado en inter-
pretar inútilmente a "malos"
desprovistos de interés.

PABLO ABRAHAM

MUNDO ACUATICO (Waterworld).
Estados Unidos, 1995. *Dirección:*
Kevin Reynolds. *Guión:* Peter
Rader & David Twohy. *Direcc. de
Fotografía:* Dean Semler. *Vestua-
rio:* John Bloomfield. *Música:*
James Newton Howard. *Produc-
ción:* Charles Gordon, John Davis
y Kevin Costner. *Intérpretes:* Kevin
Costner, Dennis Hopper, Jeanne
Tripplehorn, Tina Majorino, Michael
Jeter. *Distribución:* Cinematográfi-
ca Blancica. *Estreno:* 13/9/1995.

RAPSODIA EN MIAMI

Al finalizar *Rapsodia en
Miami*, tenemos la impresión
que su director está tratando
de imitar a Woody Allen. Tan-
to por sus situaciones (inter-
relaciones de parejas), ali-
mentados por diálogos auto-
complacientes, inteligentes
como chispeantes, como por
la particular luminosidad de fo-
tografiar algunas escenas
(como las de Carlo Di Palma y
Sven Nykvist) darían pie para
así creerlo. Esto constituye el
envoltorio pero al abrir el pa-
quete nos damos cuenta que
la materia prima difiere del
original, justamente por ser Allen
un director de "cine de autor".

¿De qué se trata? De un
matrimonio judío (Paul Ma-
zursky, Mia Farrow) con sus in-
fidelidades, de sus hijos y los
conflictos con sus parejas res-
pectivas, girando en un am-
biente burgués y con la ciudad
de Miami como trasfondo. El
filme está narrado por Sarah
Jessica Parker en su recuen-
to a la siquiatria y a lo largo de
los *flahs-backs* vamos involu-
crándonos con los personajes.
Antonio Banderas interpreta a
un enfermero cubano que la-
bora en un instituto geriátrico
cuidando a la matriarca de la
familia, teniendo luego roman-
ces con la hija y la nieta. (Mo-
lesta un tanto que el director
pretenda hacernos pasar a al-
guien que hable el español
con acento andaluz y nos
haga aparecer que es un
accento cubano, pues ni siquie-
ra Banderas trata de imitarlo.
Quizás estas minucias lin-
guísticas para un anglopar-
lante pasen desapercibidas,

Michael P. Weinstein.



Rapsodia en Miami de David Frankel.



pero para un hispanoparlante
esta diferencia es notoria. Es
cuestión de exigencia artísti-
ca e integridad en el enfoque
fílmico).

Las situaciones en *Rapsodia
en Miami* son simpáticas,
incluso aparece la modelo
Naomi Campbell, carismática
y de andar felino. Los centros
de moda de Miami lucen en su
esplendor. Pero hay algo que
no convence en el fondo y
debe ser la sucesión de imá-
genes que fluyen pero que no
dejan estela. Los minutos fina-
les, cuando Sarah Jessica
Parker se desahoga ante la
siquiatra, proyectando espe-
ranza en solucionar su vida
sentimental y buscando aside-
ro está actuada con esponta-
neidad y tono vulnerable que
llegan al espectador, y dan
valor momentáneo a un film,
ameno, ligero y fresco como la
brisa de los cayos de la Flori-
da.

LUIS SEDGWICK BAEZ

Rapsodia en Miami (Estados
Unidos, 1995). *Guión y Direc-
ción:* David Frankel. *Dir. Foto-
grafía:* Jack Wallner. *Produc-
ción:* Barry Jossen y David
Frankel. *Música:* Mark Isham.
Montaje: Steven Weisberg. *In-
térpretes:* Antonio Banderas,
Gil Bellows, Mia Farrow, Sarah
Jessica Parker, Carla Gugino,
Paul Mazursky, Kevin Pollack.
Distribución: Difax. *Estreno:*
13/9/1995.

Nos jugamos todo por los niños



En agosto de 1994, inició sus actividades **El Juguete Mágico**, un programa de la Cinemateca Nacional que en su primer año ha atendido a más de 25 mil niños de los sectores económicos menos favorecidos, muchos de los cuales nunca antes habían tenido contacto con el cine. Estos pequeños disfrutaban de funciones gratuitas y actividades recreativas con juguetes ópticos, que les permiten conocer los fenómenos perceptivos en los cuales se basa el arte cinematográfico.

A esta iniciativa se le sumó, en mayo de 1995, el lanzamiento de **Juguete Mágico**, un periódico de cine especialmente dedicado a los niños, quienes a través de él podrán conocer los secretos que se esconden detrás del espectáculo que ven en la pantalla. Estos dos proyectos, junto a nuestra tradicional programación infantil de los domingos, son signos de que la Cinemateca se está jugando todo por hacer que el buen cine llegue a nuestros niños.

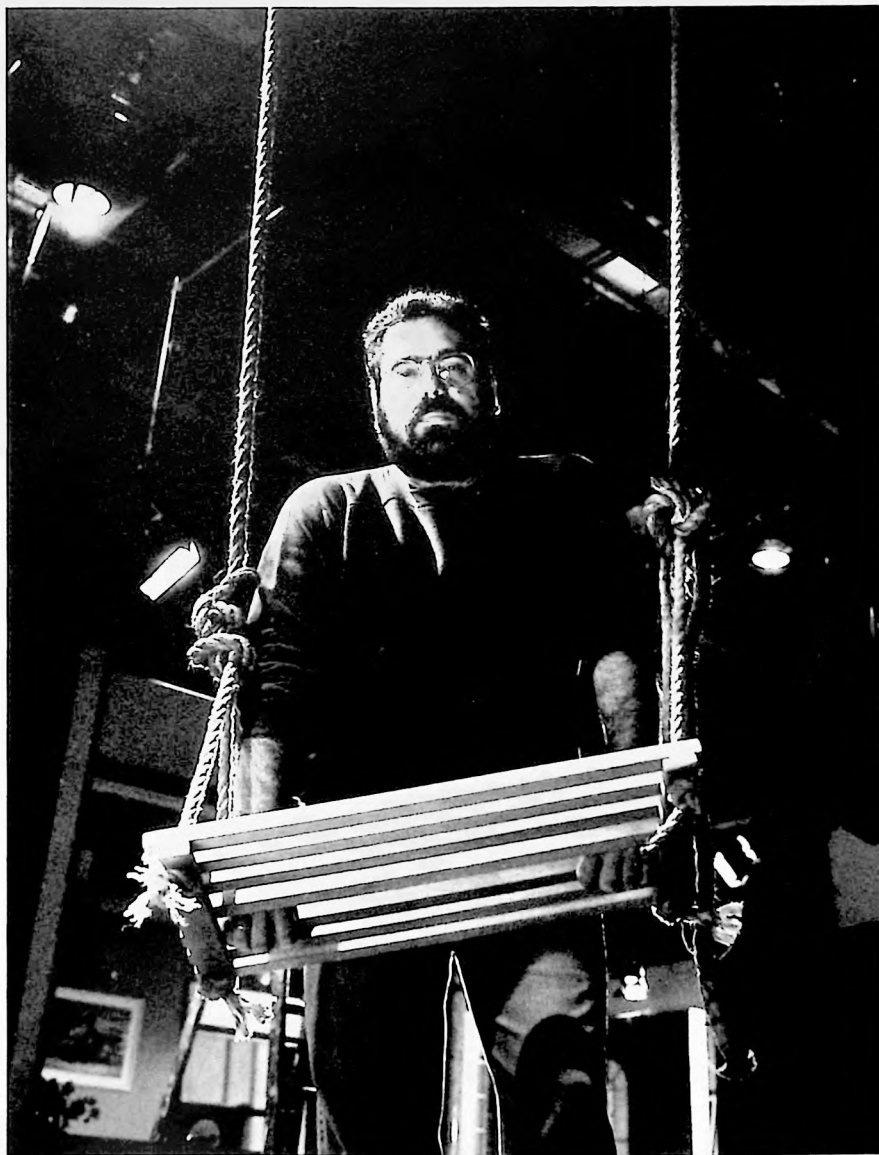
Consejo Nacional de Cultura

PRIMER
SIGLO 1994-1995
DEL CINE

FUNDACION
Cinemateca Nacional
El placer de la imagen en movimiento



Galería encuádre



Nacido en Caracas en diciembre de 1959, es egresado en Historia por la Universidad Central de Venezuela. Desde muy joven escribe y dirige para el cine y la televisión. Como director ha participado en telenovelas de éxito internacional, tales como Topacio, Cristal, Señora, La Traidora. En 1984 estrenó su primer cortometraje Félix o ¿sabe usted cuánto gana un cajero? con el que obtiene el Premio de la Crítica y el Premio Municipal de Guión. En 1986 realiza su segundo cortometraje Un día de éxito, por favor! Premio Jóvenes Cineastas del Consejo Nacional de la Cultura/CONAC. En 1990 estrena su primer largometraje, la multipremiada Jericó, que obtiene doce premios internacionales y es invitada a unos cincuenta festivales alrededor del mundo. Con esta película le es otorgado en 1991 el premio Gran Coral en el XIII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en La Habana, así como los premios especiales en Cartagena, Mérida, Trieste, Biarritz. Está a punto de estrenar su segundo largometraje Desnudo con naranjas.

Filmografía:

- 1984: *Félix o ¿sabe usted cuánto gana un cajero?*
Cm. ficción.
- 1986: *Un día de éxito, por favor!*
Cm. ficción.
- 1990: *Jericó.*
Lm. ficción.
- 1995: *Desnudo con naranjas.*
(Lm. ficción en etapa de post-producción).

LUIS ALBERTO **LAMATA**



IMAGEN

LA CULTURA CONFRONTADA

N° 100-111 Mayo-Junio-Julio 1995 / Bs 100

THE BUCCANEER

FRANCISKA GAAL and
WALTER BRENNAN
TAMIROFF MARGOT GRAHAME
KEITH ANTHONY QUINN DEULAH BONDY ROBERT BARRAT
DIRECTED BY CECIL B. DEMILLE

Spencer TRACY
Heddy
LAMARR
IN
I TAKE THIS OATH

MAE WEST
Belle of the Night

MUTUAL EXPLAINS
CHARLIE CHAPLIN
THE ADVENTURESS

ARIA SWANSON
THE LIGHT IN THE PIAZZA

BARBARA STANWYCK
GEORGE BRENT
GERALDINE FITZGERALD
THE LIGHT IN THE PIAZZA

Fred ASTAIRE
Rita HAYWORTH
NEVER A LOVELIER

un siglo de Cine
La vida que vive
en la sombra

IMAGEN

La cultura Confrontada

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