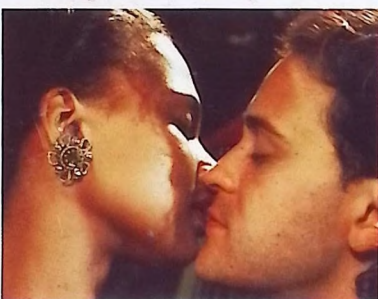


encuadre

REVISTA DE CINE



NUMERO

71

PVP. Bs. 1.000

Galería encuádre



Argimiro W. Siso Saldívar (1998).

F R E D D Y S I S O

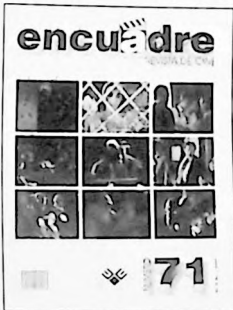
Nacido en Caracas en el año de 1952. Ingresó al Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes en 1970; desde entonces se ha formado en diversas áreas, como jefe de laboratorio cinematográfico, sonidista, editor, asistente de dirección, guionista y realizador. Desde 1995 hasta 1997 se desempeñó como Director del Departamento de Cine.

Ha recibido premios nacionales e internacionales, obteniendo el máximo galardón del cine venezolano, el Gran Premio "Simón Bolívar", por su largometraje *Diles que no me maten*.

Una mirada sensible con manifiesta inquietud social impregna toda su obra y alcanza momentos sobresalientes en films como *Los Nevados* y *Maurice Hasson*.

Filmografía:

- 1976: *Los dioses de cara blanca*. Cm. Doc. 15'
- 1979: *Los Nevados*. Lm. Doc. 70'
- 1981: *Algunos cantantes, algunas canciones*. Cm. Doc. 12'
- 1983: *El sitio del anís*. Cm. Doc.
- 1984: *Diles que no me maten*. Lm. Ficción.
- 1985: *Maurice Hasson*. Cm. Doc. 17'
- 1986: *El hombre del anillo*. Cm. Doc.
Eloisa Torres. Cm. Doc.
El Hiper cubo. Cm. Doc.
- 1990: *Héctor Mujica, humano y combativo*. Cm. Doc.
- 1992: *El regalo*. Cm. Doc.
Medewadi, en etapa de postproducción.



Amaneció de golpe de Carlos Azpúrua. *Piel* de Oscar Lucien y *Cien años de perdón* de Alejandro Saderman. Los estrenos del año.

2 NOTICIERO DE LA IMAGEN

ENTREVISTAS

- 6 AMANECIÓ DE GOLPE** de Carlos Azpúrua
Entrevista a Carlos Azpúrua por Pablo Abraham, Florencio Paiva y Luis Sisino.
- 12 100 AÑOS DE PERDÓN** de Alejandro Saderman.
Alejandro Saderman es entrevistado por Héctor Concari.
- 15 BERTRAND TAVERNIER**
El conocido cineasta francés, retorna a su labor pionera de crítico cinematográfico. Por Jaime Iglesias Gamboa.
- 20 JONNY SEMECO**
El joven Director de Fotografía se confiesa a Philippe Toledano.
- 27 RETRATO: ALDO MONTI**
Toda una vida dedicada al cine, teatro y televisión. Por Ricardo Tirado.

DETRÁS DE LAS CÁMARAS...

- 37 PIEL** de Oscar Lucien
Por Luna Benítez.
- 43 ÚLTIMA SESIÓN EN MADRID**
Lágrimas negras.
Tonto él, tontos todos.
Por Pedro Cifuentes Huertas

- 47 GRAN ANGULAR**
Por Alberto Valero

DOSSIER

- 50 Conciencia social y humor: LOS HERMANOS KAURISMÄKI**
Por Pablo Abraham

CINE-HISTORIA

- 59 El cine de encargo oficial (1952-1958): Una visión de Venezuela**
Por Yelitza Vila Ramírez

- 69 Cronología del cine argentino**
Mario Gallina

72 VIDEO

- Nan González. La naturaleza poética del video
Por Benjamín Villares Presas

77 TELEVISIÓN

- Disponga usted de las cámaras...
Por Patricia Kaiser

78 CRÍTICAS

- Amaneció de golpe, 100 años de perdón, Piel, Hamsun, Ciudad en tinieblas, Cenizas del paraíso, Oscar y Lucinda, Ridículo, Mi vida en rosa, El Jaguar, ¡En guardia!, K, Grandes esperanzas, Secretos del poder, El señor de los caballos, Perdidos en el espacio, Impacto profundo, Sólo una noche.

ENCUADRE. Directora: Carmen Luisa Cisneros. **Diseño y diagramación:** Alfonso Rondón. **Colaboran en este número:** Pablo Abraham, Julio César Aguilera, Luna Benítez, Pedro Cifuentes Huertas, Carmen Luisa Cisneros, Héctor Concari, Alberto Gómez Díaz, Isabel González, Javier Guerrero, Patricia Kaiser, Florencio Paiva, Omar Pérez, Lorena Pino Montilla, Luis Sedgwick Báez, Luis Sisino, Argimiro W. Siso, Ricardo Tirado, Philippe Toledano, Alberto Valero, Yelitza Vila Ramírez, Benjamín Villares Presas. **CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA.** Presidente: Oscar Sambrano Urdaneta. **Directora General.** Ludmila Calvo. **Directora General Sectorial de Cine, Fotografía y Video:** María Teresa Boulton. **Representantes del Presidente de la República:** Oscar Sambrano Urdaneta, Elías Pino Iturrieta, Moisés Moleiro, Ludmila Calvo. **Representantes del Congreso Nacional. Cámara del Senado:** Principal: Gustavo Arnstein. Suplente: Rosa de Bethermyth. **Cámara de Diputados:** Principal: Guillermo J. Yépes Boscan. Suplente: José Ramón Medina. **Representantes del Ministerio de Educación.** Principal: Alexis Márquez Rodríguez. Suplente: Pilar Romero. **Representantes del Consejo Nacional de Universidades.** Principal: Gustavo Luis Carrera. Suplente: Lubio Cardozo. **Representantes de las Academias Nacionales.** Principal: Ramón Antonio González Paredes. **Representantes de la Confederación de Trabajadores de Venezuela.** Principal: Manuel Reverón Rojas. Suplente: Joaquín López Mujica. **Representantes de las Instituciones Culturales.** Principal: Eduardo Orozco. Suplente: Romelia Arias. **Directorio.** Presidente del Consejo Nacional de la Cultura: Oscar Sambrano Urdaneta. **Primer Vocal:** Elías Pino Iturrieta. **Segundo Vocal:** Moisés Moleiro. **Directora General.** Ludmila Calvo. **Secretario:** Gustavo Arnstein. **Depósito legal:** PP84-0100 ISSN: 0798-345X. **Levantamiento de textos:** Hilda Urbina. **Corrección de textos:** Marisela Escobar. **Secretaría:** Dexy Castro. **Impresión:** Cromotip. La revista ENCUADRE es editada por el Consejo Nacional de la Cultura/CONAC, y circula bimestralmente. **Dirección:** Torre Este, piso 3, Parque Central. **Telefax:** 578.23.73. **Apartado Postal:** 50995. Caracas, Venezuela. La revista ENCUADRE no se responsabiliza por las opiniones emitidas por sus colaboradores. Cualquier reproducción parcial o total de alguno de los contenidos de esta revista deberá citar la fuente. La revista ENCUADRE solicita estrictamente sus colaboraciones.



URUGUAY EMITIRÁ BILLETES CON EL ROSTRO DE GARDEL

A 63 años de su muerte en un accidente de aviación en Medellín, Colombia, los uruguayos se preparan para tener diariamente en sus manos la imagen del inmortal Carlos Gardel, que mostrará su eterna sonrisa desde el papel moneda.

Una iniciativa, ya con media sanción parlamentaria, aguarda en el Senado la conversión en ley para que en alguna de las nuevas emisiones de valores en billetes de pesos uruguayos se introduzca la imagen de Gardel, como hoy están las de otros próceres, artistas e ilustres personalidades de la nación.

La idea del actual presidente de la Cámara de Diputados, Jaime Trobo, superó la primera instancia del trámite legislativo y serán los senadores del país los que darán próximamente el impulso final.

Los uruguayos no encuentran mejor forma de homenajear a quien consideren un hijo predilecto de esta tierra, nacido -según

PREMIO A UNA VIDA Y DOS MANDADOS

El filme venezolano *Una vida y dos mandados* de Alberto Arvelo, recibió el reconocimiento al Mejor Guión en el III Festival Anual de Cine Latinoamericano que se realiza en Nueva York. *Fibra óptica* del mexicano Francisco Athie conquistó los renglones de Mejor Película y Mejor Fotografía; *La gente de la Universal*, del colombiano Felipe Aljure, Mejor Dirección y Mejor Actor (Alvaro Rodríguez); *Besos en la frente*, del argentino Carlos Galettini, Mejor actriz (China Zorrilla); *Otarío*, del uruguayo Diego Arzuaga, Mejor Música.

En el III Festival Anual de Cine Latinoamericano participaron 19 países del área y se desarrolló del 14 al 19 de mayo.

Jorge Chacín, Freddy Sosa y Alberto Arvelo son los guionistas de *Una vida y dos mandados*, donde se recoge de modo intimista, la infancia de un hombre adulto a través de sus recuerdos. Está construida de un modo delicado y sentimental, básicamente contemplativo, que logra ser fiel al temperamento rural andino, al clima interior de montaña de sus personajes interpretados en su mayoría por campesinos de la región.

algunos- hace 113 años en Tacuarembó, 380 kilómetros al norte de Montevideo, fruto de un amor prohibido, circunstancia que desembocó en la serie de discutidas historias sobre su origen.

A 63 años de su muerte, los uruguayos también sueñan con que algún día el mundo admire al "Gardel de Tacuarembó" y se borre definitivamente la tesis del cantor francés, impulsada por intereses económicos durante un pleito sucesorio.

Pero lo principal para sus admiradores es reivindicar el verdadero origen porque entienden que ningún rioplatense puede "obsequiarle a los franceses" la nacionalidad del más importante cantor de tangos de la historia.

La tesis del "Gardel francés", reeditada durante el torneo mundial de fútbol que se realizó en ese país, tiene su origen en una partida de nacimiento existente en la Alcaldía de Toulouse a nombre de Charles Romuald Gardés, quien nació en 1890 en el hospital de La Grave. Sin embargo, el testimonio ubica el nacimiento del ciudadano francés seis años después de quien, por ciertas similitudes, se identifica como Carlos Gardel. Los investigadores sostienen, con las pruebas en la mano, que el cantor celebró con toda pompa sus 49 años el 11 de diciembre de 1933 y no 43, como debió ocurrir de ser válida la tesis de que Charles Romuald es Carlos Gardel.



Que verde era mi valle de John Ford

LO MEJOR DEL CINE ESTADOUNIDENSE

Para celebrar los 100 años del American Film Institute un jurado integrado por 1.500 personas, entre las que figuraban historiadores, especialistas y admiradores, escogió, de un total de 400 películas, lo que consideró más destacado de la Meca del Cine.

Una vez más *El Ciudadano Kane* de Orson Welles, fue considerada la mejor película del siglo, encabezando la lista entre las más importantes realizaciones estadounidenses. Las primeras trece seleccionadas de un conjunto de cien, fueron: *El Ciudadano Kane*, *Casablanca*, *El Padrino*, *Que verde era mi valle*, *Lawrence de Arabia*, *El mago de Oz*, *El Graduado*, *On the Waterfront*, *Schindler List*, *Cantando bajo la lluvia*, *Una vida maravillosa*, *Sunset Boulevard* y *El puente sobre el río Kwai*.

EL CINE PRENSA ABRIÓ SUS PUERTAS

La celebración del Día del Periodista estuvo marcada con la reapertura del Cine Prensa, sala independiente que se unió al Circuito del Gran Cine, especializado en la exhibición de obras cinematográficas de gran calidad, bajo la conducción de Bernardo Rotundo y Livio Quiróz.

La sala del Colegio Nacional de Periodistas (CNP) que por muchos años sirvió de alternativa cinematográfica en Caracas, fue remodelada y convertida en una verdadera sala de cine. El antiguo Cine Prensa había sido en sus inicios un auditorio de la sede del CNP, pero ahora abrió sus puertas totalmente remodelado bajo el concepto arquitectónico de los profesionales Alejandro Zapata y Enrique Siso, quienes desarrollaron un nuevo diseño de espacio

para lograr una confortable sala.

En el aspecto técnico, el nuevo Cine Prensa cuenta con excelentes condiciones en cuanto a imagen y sonido. Posee el sistema de sonido Dolby Stereo Digital y sistema acústico marca Bose y cañón electroacústico regulador de las ondas sonoras de los bajos. En cuanto a imagen, posee un sofisticado equipo de proyección marca Century y plato rebobinador de películas, que permite una proyección continua de 3 horas y media.

Otro elemento que contribuye a que esta sala preste el mejor servicio al público es el sistema computarizado de venta de boletos que agiliza la preventa, selección de butacas numeradas, reservación telefónica, además de que brinda la facilidad de aceptar distintas formas de pago.

El nuevo Cine Prensa cuenta con un agradable lobby donde se exhibe un fotomural realizado por el fotógrafo Rafael Salvatore, quien ha desarrollado un importante trabajo con foto fija de películas nacionales y extranjeras. Asimismo, la destacada escultora Sidia Reyes creó una vitrina en material de hierro para la venta de chucherías.

El Cine Prensa está ubicado en el edificio del Colegio Nacional de Periodistas, en la Avenida Andrés Bello, Urbanización La Florida, Caracas.



REVISTA DICINE

En agosto de 1983 apareció el primer número de la revista mexicana *Dicine*, publicada por una asociación civil homónima, con la sana intención de difundir la cultura filmica entre un grupo cada vez mayor de cinéfilos. Pasaron casi catorce años y se editaron 67 números, hasta que agobiada por los mismos problemas económicos que afectan a la mayoría de las revistas independientes del Tercer Mundo, la excelente publicación debió suspender su salida y ahora, luego de un año, sus editores consideraron que *Dicine* cumplió un ciclo y dieron, lamentablemente, por finalizado el proyecto. Ofrecen ejemplares atrasados (Nºs. 9 a 19 y 21 a 67). Los interesados en ellos pueden dirigirse a *Dicine* A.C., Leonardo Da Vinci 161-A, 03700 México, D.F. Administración de Correos Nº 19. Telefax (52-5)598-6086.

FESTIVAL DE CINE Y VIDEO CHILENO

La organización del Festival Internacional "Valdivia Cine & Video", bajo la dirección de la infatigable Lucy Berkhoff Steinert, está trabajando a todo vapor en el ajuste de la V edición del evento (25 de setiembre al 2 de octubre). Una de las premisas de los organizadores es ofrecer a los realizadores de audiovisuales, ya sea chilenos como extranjeros, un espacio de difusión y competencia, además de promover la producción audiovisual de calidad artística. Participan obras de cortometraje en las categorías de ficción, animación y documental, que son rigurosamente seleccionadas por dos jurados específicos (filmico y video) y se otorga un premio especial, votado por el público, al mejor largometraje de la Muestra Internacional de Cine. Los premios surgidos del veredicto de los jurados, consisten en una delicada estatuilla con forma de pudú (especie de cervatillo de la región, en riesgo de extinción) y dinero en efectivo. El Festival Internacional "Valdivia Cine & Video" es organizado por el Cine Club de la Universidad Austral de Chile y la Municipalidad de Valdivia.

HOMBRE CON GUITARRA

Como parte del proyecto *Autor por Autor*, una producción de la empresa Luz de Gas y Sociedad General de Autores de España (SGAE), que incluye a cantantes hispanoamericanos vistos por prestigiosos cineastas, el director Arturo Ripstein realizó el documental de 30 min., *Hombre*

con guitarra, sobre el cantautor cubano Silvio Rodríguez. Las calles de La Habana y el legendario Teatro Fausto fueron el marco elegido por Ripstein, autor también del guión, quien acerca de la obra declaró: "Intenté filmar la leyenda viviente que es Silvio Rodríguez (...) sin su protagonismo no hubiera sido lo mismo (...) Silvio haciendo de Silvio es una revelación, sin duda. Es un hombre absolutamente profesional, disciplinado... Ha hecho que las jornadas laborales fueran un placer..." La película *Hombre con guitarra*, es la sexta de las doce que integran el proyecto. Mientras que las anteriores, ya terminadas, fueron dirigidas por los realizadores Fernando Trueba, José Luis García Sánchez, Jaime Chávarri, Pilar Miró y Ventura Ponce, sobre la vida de los cantautores españoles Michel Camilo, Joaquín Sabina, Luis Eduardo Aute, María del Mar Bonet y Víctor Manuel.

REFLEXIÓN EN TORNO AL CINE ITALIANO DE LOS OCHENTA

En la década de los años 80, el cine italiano se "suicidó", aseguran los participantes en una mesa redonda celebrada en el Festival del Nuevo Cine de Pésaro, que dedicó una de sus reseñas a la producción de ese período.

En 1976 se vendieron 500 millones de entradas de cine y buena parte de esa suma se destinaba a la producción nacional, que por aquel entonces estaba consumiendo sus últimas energías.

Fue así como, diez años más tarde, la afluencia a las salas se redujo a

menos de la mitad, con 242 millones, y para 1989 la debacle era total, con 95 millones de entradas vendidas, sobre una población de 57 millones de habitantes.

También disminuyó la cantidad de filmes producidos, que pasaron de más de 200 en 1970 a 117 en 1990, y la culpa de todo, según afirman los integrantes de la citada mesa redonda -críticos, historiadores y cineastas- la tuvo el gobierno italiano.

Las autoridades permitieron la desregulación del sistema televisivo con la creación de cientos de canales, que no hacían otra cosa que programar películas viejas y nuevas, generando una merma en la concurrencia del público a los cines.

Bruno Torri, presidente del sindicato nacional de críticos cinematográficos locales, coordinador de la mesa redonda, definió a los años 80 como "la década del cinecideo" en la península itálica.

En ese tiempo, la industria comenzó a perder cada vez más competitividad con el producto extranjero, sobre todo el norteamericano, dejando de exportar incluso a mercados como el latinoamericano, que durante la última posguerra había sido fiel al cine italiano.

"El gobierno de esos años favoreció a la televisión y se despreocupó de la industria cinematográfica que, durante muchos años, fue una de las pocas voces activas de nuestro comercio exterior", declaró Torri.

La productora Marina Piperno recordó que en los años 80 se crearon muchas distribuidoras de pequeñas dimensiones, que se dedicaban, empero, a difundir el cine extranjero indepen-

diente, mientras contemporáneamente la crítica local empezaba a despedazar a los filmes italianos.

Para los cineastas, el único dato positivo de la década fue la creación de un mecanismo estatal de apoyo a los directores debutantes, que permitió renovar el plantel técnico de la industria, el cual después de la Segunda Guerra Mundial estuvo durante 30 años en manos de la misma gente (tanto detrás como delante de la cámara).

Los 80 fueron años de crisis para el cine de todo el mundo, no solamente italiano. Menos en Estados Unidos, donde no se registró ese fenómeno de la desaparición de las salas cinematográficas como espectáculo masivo, algo que pasó sobre todo en Europa y en América Latina.

En la década de los 70 comienzan a desaparecer, además, los mejores directores italianos de la postguerra (Vittorio De Sica y Pietro Germi en 1974; Pier Paolo Pasolini, asesinado en 1975; Luchino Visconti en 1976; Roberto Rossellini en 1977), y en los 80 mueren Mario Bava (1980), Elio Petri (1982), Pasquale Festa Campanile (1986), Luciano Salce (1989) y Sergio Leone y Sergio Corbucci (1990).

Y esta hemorragia no es compensada por la aparición de nuevos talentos (Gianni Amelio, Giuseppe Tornatore, Massimo Troisi, Roberto Benigni, Nanni Moretti, Marco Risi), mientras los grandes "viejos" como Mario Monicelli, Dino Risi, Luigi Comencini y Alberto Sordi, se van apagando poco a poco en la senilidad o en la falta de inspiración.

Sólo Ettore Scola mantiene alto el nivel de su producción, pero también con

un creciente desapego del público que lo obliga a espaciar sus películas.

Actualmente es perceptible una especie de renacimiento de la industria, como lo demuestra el gran premio del jurado de Cannes a *La vita e bella* de Benigni y las loas a *Aprile* de Moretti, y como debería confirmarlo el próximo Festival de Venecia, "pero lo que pasó en los años 80 puede volver a repetirse", afirma el cineasta independiente y vanguardista Daniele Segre.

Para ese director, "el problema es que la industria del cine nunca existió en Italia y la culpa no es toda de la televisión. También la tienen los directores, que no se deciden a ser autores. El problema es que en nuestro país abundan más los cobardes que los héroes".

DOCUMENTAL SOBRE MARÍA TERESA CASTILLO

Cuba fue el escenario escogido para realizar el estreno del documental que Made In Producciones, auspiciado por el Centro Autónomo Nacional de Cine (CNAC), realizara en honor de uno de los valores culturales de nuestro país, María Teresa Castillo.

Juan Carlos Ojeda, productor general de *María Teresa*, *intensamente*, título del documental, explicó que el estreno en La Habana fue grabado, para luego ser incluido en el material que será estrenado en Caracas, el día 15 de octubre en el "Teresa Carreño", fecha del cumpleaños número 90 de María Teresa.

María Teresa Castillo fue decorada con la Orden José Martí, la más alta distinción de la Isla, por el

líder cubano Fidel Castro en ceremonia realizada en el Palacio de la Revolución de La Habana.

Castillo, ex presidente de varios comités de solidaridad con países que sufrieron las dictaduras militares en el continente, reveló que la condecoración cubana "es el reconocimiento más hermoso y emocionante que haya recibido en mi vida".

La dirección de *María Teresa*, *intensamente* estuvo a cargo de Rolando Chávez, el guión es de Yoyana Ahumada y Henry Herrera.

PRIMER FESTIVAL DE CINE ESPAÑOL DE MÁLAGA

Uno de los hitos de la primavera - verano cinematográfica en España ha sido el nacimiento del Festival de Cine Español de Málaga, un interesantísimo y sólido intento de llenar un hueco en cuanto a este tipo de festivales en España. Las instituciones aportan bastante dinero, con lo que las dotaciones económicas de los premios son cuantiosas, algo muy importante para la siempre necesitada industria española. Además, hay en la organización personas de una larga trayectoria con un gran conocimiento sobre nuestro cine, que auguran a este festival joven esa solidez de la que hablábamos. Las películas más atractivas que se vieron en la Sección oficial fueron las siguientes: *La primera noche de mi vida*, gran triunfadora, ópera prima de Miguel Albadalejo. Se trata de una original comedia coral presidida por el azar, que ha sido alabada por la crítica. *Subjude*, de Josep María Forn, es una pelícu-

la algo convencional correctamente rodada a partir de un guión hábil, que construye unos personajes creíbles bien interpretados por Iciar Bollain y Silvia Munt, una actriz estupenda. También fue comentada *Cuernos de espuma*, otra ópera prima bienintencionada, aunque muy deshilvanada, confusa, con un armazón insuficiente. Por último, destacó *Una pareja perfecta*, de Francesc Beltrú, basada en una novela de Miguel Delibes, con guión de Rafael Azcona y un reparto con muchas tablas.

Las secciones paralelas han sido numerosas y en casi todas han prevalecido el rigor y la coherencia. Es destacable la retrospectiva de Montxo Armendáriz, en la cima de su carrera, junto a la Muestra de Cine Documental (casi todo latinoamericano) coordinada nada más y nada menos que por Patricio Guzmán. Hay que reconocer y agradecer también la atención prestada al cortometraje, única salida para el 99% de los jóvenes cinéfilos con aspiraciones.

Palmarés

Primer Premio - **La primera noche de mi vida**, de Miguel Albadalejo.
Segundo Premio - **Subjude**, de Josep María Forn.
Premio al Mejor Nuevo Realizador - Manuel Toledano por **Cuernos de espuma**.
Premio al Mejor Actor - Emilio Gutiérrez Caba (**La primera noche de mi vida**).
Premio a la Mejor Actriz - Kiti Manver (**Una pareja perfecta**).
Premio al Mejor Cortometraje - **En medio de ninguna parte**.

CARLOS AZPÚRUA

AMANECIÓ DE GOLPE

¿Cine Político o Política en el Cine?

PABLO ABRAHAM
FLORENCIO PAIVA
LUIS SISINNO

FOTOS: JUAN TORO



Carlos Azpúrua dirige a Gabriel Retes en *Amaneció de golpe*.

Si todo sale bien y ningún poderoso se siente aludido con los acontecimientos aquí expuestos, durante el mes de septiembre será estrenada, en las salas comerciales "*Amaneció de golpe*", la más reciente película del director venezolano Carlos Azpúrua. Presentada como una "superproducción", y promocionada por el propio candidato Hugo Chávez - quien hace poco se refirió a ella como su película favorita -, una gran expectativa prologa el inminente estreno de este film que recrea los traumáticos acontecimientos del cuatro de febrero a través un grupo de personajes que ven sorprendida su cotidianidad por una realidad que los desborda. Como era de esperarse, esta película levantará polémica (ojalá no nos equivoquemos) alimentada por la vorágine carnavalesca de la campaña electoral y por la conocida carrera política de Azpúrua. Hace un mes, Pablo Abraham (P.A.), Florencio Paiva (F.P.) y Luis Sisinno (L.S.), en-

trevistaron al director en su propia casa a propósito del pre-estreno para la prensa del film.

(P.A.): *Yo veo que tu película se diferencia del cine nacional que se está haciendo en estos últimos años: que abandona un poco lo que es el país como tal. Creo que tu cine siempre ha tomado al país como sujeto filmico, como protagonista. Aquí sin embargo el país está mucho más presente a través de todas esas historias que se cuentan; eso es lo primero que yo veo valioso de tu película. ¿Cómo fue ese proceso de elaboración del filme, digamos en el ámbito de quién?*

Si, bueno mira; a mí lo primero que se me ocurre y lo primero que siento, es que para mí el arte, el cine: es un acto de amor. Podría decirse, que siempre he entendido mi cine como un acto de amor comprometido con mi país; interpretando un poco

lo que me decías acerca de que pareciera ser que el cine ha abandonado una visión comprometida, para decirlo de alguna manera. Aunque yo creo que eso es parte de las virtudes nuestras, la diversidad de nuestras proposiciones cinematográficas; pero en todo caso mi cine implica un acto de amor comprometido con mi país y es lo que me interesa. Yo me motivo a través de las historias, de los temas que de una manera u otra existen en nuestra realidad, y por supuesto con historias que tienen que ver con la política, que me dan una lectura hacia el hecho político de esas circunstancias. De manera que, entre otras cosas, está el motivarse a hacer cine político, por aquello de que la política es tan importante en nuestra vivencia cotidiana, como determina nuestra calidad de vida... ¿cómo dejarla de lado como un elemento de motivación para hacer cine?

(P.A.): *¿Más que un cine social?, porque tu cine también va por ese lado; claro, aunque lo político son inseparables.*

¿Dónde estaría la diferencia entre lo social y lo político?; en todo caso creo que fundamentalmente en la motivación que me genera el tema, bien específico y que tienen que ver con la realidad, con lo que acontece; intento, o me mueven temas que están en el devenir, en la posibilidad... digamos, como en lo más... no urgente -porque no es un problema de urgencia-, sino de actualidad, en el país; siempre lo que me ha motivado más que la forma de cómo hacerlo, es el fondo; siempre me atrapa en primeras instancias el tema y posteriormente viene el tratamiento o la reflexión estética sobre el tema que realizo.

(F.P.) *Sí pero por ejemplo tu hablas del cine político, pero el cine político implica una toma de posición que sin importar si es extrema debe ser definida. A mí me dio la impresión, en esa primera visión que lue-*

go profundizaremos, que había como una intención de mezclar la subjetividad de la toma de posición con la de objetividad; la forma de mostrar a los personajes, o lo que podríamos llamar las excusas de los personajes. Entonces, ¿Cómo se confrontarían esos dos planteamientos?

Yo pienso que tu pregunta tiene la respuesta, pero en todo caso esa película intenta ser una película coral, una película que no narra los acontecimientos del golpe sino nos muestra cómo somos, cómo sentimos, cómo entendemos la vida, cómo somos de contradictorios los venezolanos; allí es hacia donde estuvo realmente orientada nuestra reflexión para hacer la película. Cómo aprovechar una circunstancia tan particular, una situación tan extrema, en este caso la emoción extrema en medio de un golpe de Estado y cómo desarrollar esa respuesta en ese momento de emoción, cómo desarrollar diálogos, cómo desarrollar actitudes que nos permitan hacer una reflexión de cómo son nuestras contradicciones, cómo entendemos el amor, la lealtad,

cómo, de alguna manera, esos personajes nos dan un fresco de la sociedad venezolana; esa ha sido la intención de la película, del guión, del tratamiento que le dimos.

(P.A.): *Yo no sé si capto lo que Florencio acaba de plantear, pero creo que apunta hacia la polémica que probablemente despierte la película, y es acerca de esa posición a favor o en contra de este hecho que fue el intento de golpe del 4 de febrero. La objetividad es que parece que no asumes ninguna posición con respecto al golpe, pero en la película se nos dan ciertos indicios en los que pareciera que sí, o que por lo menos simpatizas con la acción que sucede en ese momento.*

(F.P.): *Llama la atención las implicaciones de lo político porque está la toma de posición entre líneas en la forma de presentación de los golpistas y al mismo tiempo se aspira la objetividad.*

(L.S.): *Es evidente que en el esquema de la película hay una visión general, hay como una visión pano-*



La presencia de las clases populares en el film está a cargo de Elba Escobar, Elisa Escámez y Asdrúbal Meléndez.

rámica de los tipos sociales y la definición de algunos grupos específicos, pero por debajo está tu posición y yo la veo clara que es a favor, afín a la acción que se tomó. El tipo de acercamiento que se le hace a los personajes de los soldados golpistas; desde todo punto de vista, el color, a nivel formal inclusive hay una posición; entonces tal vez a uno como espectador, en una primera mirada de la película, se establece un conflicto acerca de las intenciones de la película, si es mostrar ese panorama, esa reflexión acerca de lo que es el venezolano y a través de esa reflexión pasar un discurso bien preciso que es una posición más bien bastante conocida.

Yo no sé, yo te voy a decir una cosa, yo quiero diferenciar el Carlos Azpúrua político, del Carlos Azpúrua creador. Yo siento por encima de todo, primero por respeto a mí mismo como creador -te habla el creador-, y por respeto a la intención inicial que tuvimos José Ignacio Cabrujas y yo de hacer esta película de esta manera. El que ella pueda ser entendida como una visión favorable a los golpistas es relativa; yo he hecho cincuenta exhibiciones con espectadores y he evaluado las apreciaciones de ellos, y creo que por encima de..... yo creo que lo fundamental de la película es que le genera a cada cual y extrae de cada cual lo que tiene adentro desde el punto de vista ideológico, hasta los más escépticos reaccionan y se genera -que es a mi juicio lo más favorable de la película- una discusión y una reflexión interna; y no la reflexión, el lugar común que estamos acostumbrados a oír, sobre todo cuando se argumenta una obra artística: "bueno porque intento reflexionar". No, yo creo que en este caso - y es una satisfacción- la reflexión va en serio. El que la ve se confronta con su posición política, reacciona y ve la película de acuerdo a su percepción ideológica o su manera de ver los acontecimientos políticos que están sucediendo. Creo que la película tiene una virtud, y es que no se cuadra con nada; por supuesto la objetividad es absolutamente relativa. Pero sí, en todo caso existe una reflexión bien profunda, y sobre todo a nivel emocional porque la película... ¿qué es

lo distinto del discurso político de los análisis que pueda hacer un analista político en un periódico?, que aquí no es la racionalidad ni la lógica las que te están hablando, pragmática de un artículo de análisis; sino es que ese mismo artículo de análisis está impregnado de algo maravilloso que es la emoción que te da el arte; de allí la mutación, la fuerza al mostrar una reflexión que la tenemos en todos los medios de comunicación, sobre el país, sobre el desgaste de la democracia, sobre la corrupción, sobre lo que ha sido el deterioro moral de nuestro pueblo, sobre la razón de la violencia, sobre la respuesta de jóvenes militares que en definitiva asumen esa actitud... porque es la manera de protestar, porque el intelectual razona en un artículo de opinión, las amas de casa de alguna manera tocan cacerolas, cada cual en su medio particular reacciona. En este caso en el proceso de deterioro institucional que hemos tenido, los militares son un elemento más, pero claro ellos lo hicieron con las armas. De esta película, entre las cosas que me gustan de ella, está el que no asume una posición por ningún discurso político en particular; si hay algo que realmente ella toca es el país, es el sentimiento; y sobre todo - y es lo que me gusta- la emoción de cambiar las circunstancias de cómo están. Que en esas circunstancias de cambio estén involucrados los dos partidos tradicionales del país, o la clase política para ubicarlo más, esa clase política responsable de ese deterioro ético y moral que está expresado en esos personajes y que ya no es un problema teórico de un artículo, o de un ensayo sociológico sino que son personajes llenos de emociones donde encontramos la fuerza a través del cine de identificarnos emocionalmente, que es la fuerza que manejamos en este caso... es otra cosa. Pero en todo caso, creo que esta película lo que significa es un gran fresco que nos lleva y nos mueve a reflexionar políticamente y sanamente, o sea es una reflexión política, genera un proceso de reflexión, de discusión, de introspección en un país que tienen una memoria tan frágil como la que tenemos... ¿que tal?

(L.S.): *Yo insisto en que si hay esa reflexión en ese fresco - como tu di-*

ces- pero ¿qué pasa cuando hacemos un fresco y debajo está ese discurso?, porque obviamente hay una empatía hacia los golpistas en la película, yo creo que no hay que ser muy suspicaz para darse cuenta.

Es es tu punto de vista.

(L.S.): *Ya va Carlos pero hay un acercamiento muy empático desde el primer momento, desde el momento en que les das más espacio a los golpistas en el film que a los que están defendiendo al régimen, desde el tipo de música que utilizas al acercarte a uno de estos personajes; incluso hay un ralenti cuando uno de los golpistas le grita a los que le están disparando, que ellos están luchando por la democracia, hay un acercamiento empático que no hay hacia los otros personajes.*

Yo no creo que es como tú lo planteas. Yo creo que la aproximación es hacia el dolor, hacia la reflexión de un proceso que nos ha llevado a matarnos. Yo pienso que es una aproximación no solidaria hacia los golpistas, es una aproximación dolorosa sobre el resultado de hasta donde hemos llegado; de manera que yo contrapongo la reflexión que tu haces a lo que han sido opiniones sobre la película de que bueno esta película - en medio del vaivén de opiniones que se dan -, que esta película perfectamente puede llevar... porque muestra la violencia, así como tu dices que está planteado un tratamiento que muestra una empatía a los golpistas, por otro lado dicen que esta película muestra la violencia que reflejan estos personajes, digamos los golpistas. Yo creo que la aproximación es fundamentalmente a unas circunstancias dolorosas que nos han llevado a un enfrentamiento que no expresa sino el agotamiento del diálogo y de las reglas de convivencia democrática a través del diálogo. Yo creo que siempre intentamos hacer un balance, en cuanto a mostrar esos dos ejércitos esas dos posiciones. Hay diálogos tremendos que te cuestionan: "que ingenuo eres tú, deja que lleguen al poder para que veas lo que va a suceder"; esa es una reflexión directa a lo que ha sido lamentablemente el resultado de las experiencias golpistas en América Latina; muchos de ellos

a lo mejor inspirados en muy buenas intenciones, pero una vez que se toma el poder uno sabe como empieza pero al final a lo mejor no sabe ni como termina, con procesos cruentos históricamente cuestionables. Pero, retomando lo que tu planteas, yo creo que hay un balance en cuanto a los textos, en cuanto a las situaciones, de una posición y otra; lo que sí hay es un tratamiento emocionalmente marcado hacia la violencia, hacia el horror de algo que para mí fue siempre importante, que es el dolor, el miedo que uno siente cuando un pueblo entra en un proceso de violencia por la carencia ya del diálogo, por el rom-

te ajusticiado por un miembro de la DISIP que defiende al gobierno; si allí no hay un acercamiento con cierta empatía...

Yo regreso a la reflexión que te estaba haciendo. Así como tu me dices eso, y que esa situación obedezca de alguna manera u otra a la realidad, ¿y cuál fue la realidad?, independientemente de que estos señores pues insurgieron. Yo creo que ese golpe fue en cierta forma naïf, cuando tú comparas ese golpe con el de Pinochet; por cierto vi un documental fabuloso de Patricio Guzmán, la crueldad de Pinochet, la crueldad de la

niveles de injusticia. Pero que me dices de cuando viene bajando Rudy y ve el cuadro del que va a ser ajusticiado y el diálogo de Rudy es, en una de las situaciones más emotivas, donde creo que se logra con mejor atino esa emocionalidad a reflexionar sobre el horror de la violencia, concretamente el diálogo es: "¡no nos matemos esto va a terminar en guerra, no nos matemos!". Yo me quedo en esa secuencia fundamentalmente en la emoción, que a mi juicio es una de las secuencias que me gustan más porque precisamente te hace sentir la dimensión de un enfrentamiento armado.

(P.A.): Sin embargo terminas la película con la imagen de Elba Escobar. No me quedo claro esa cosa de que "yo no quería que te murieras".

Ella se está disculpando con el chofer que de alguna manera este-reotipa al fascismo. Este es un clásico fascista, español radical.

(P.A.): Esa línea de la historia no tiene mucha relación con el problema de lo que sucede en el país. Ellos escuchan tiros, toda la cosa es anecdótica; que termines con esa imagen me confunde, porque lo que tiene más fuerza pareciera ser lo otro, el hecho en sí y los personajes que reflexionan realmente sobre el hecho, o que de alguna manera tienen contacto con él; allí se da de una manera muy sutil diversas tomas de posición, como la muchacha que le dice al soldado que está herido: "y creen que con un golpe van a cambiar al país", pero la servicia dice: "por fin alguien se alzó". Hay dos posiciones en esos ejemplos que de alguna manera resumen todo ese tipo de opiniones que generó en ese momento -y que todavía sigue generando- el movimiento del 4-F. Lo otro pareciera que está allí para aligerar la atmósfera.

¿Cuándo entramos al hospital?

(P.A.): Todo el desarrollo de esa línea está un poco como al margen.

(L.S.): Además claramente en la película están diferenciadas las clases sociales. La clase social más baja de las representadas en la película está como al margen de todo,



Gonzalo Cubero y Vicente Tepedino en *Amaneció de golpe* de Carlos Azpúrua.

pimiento de las reglas digamos democráticas; y entre las cosas que nos hemos planteado es que esta película la promueva y genere emotivamente, sensiblemente, una reflexión a no perder la posibilidad del diálogo, por sobre todas las cosas, por más diferencias que tengamos. (La película) anuncia y se asoma al drama y al trauma de lo que significaría una guerra civil en este país.

(L.S.): Yo, para defender mi posición cito una escena: Vemos al personaje de V. Tepedino, que es un golpista en una escena en donde le salva la vida a la muchacha que está dentro del Volkswagen, después de esta escena este soldado es vilmen-

decisión de golpe; la contradicción de la confrontación, de la lucha de clases en Chile llegó a tal nivel que eso fue un enfrentamiento de clases, de una expresión de violencia que lo registran las estadísticas: 30 mil muertos en 4, 5 días. En este caso murieron más los insurrectos que la gente a favor del gobierno. Y si bien es cierto que esto sucedió, aquél famoso caso del ajusticiamiento de un oficial, de un teniente, a las afueras de la Casona, el cual yo lo ví, por cierto, que fue de una manera vil; Las expresiones de enfrentamiento y de crueldad de parte de las fuerzas aliadas del golpe es evidente que fueron mucho más definidas, más claras, más evidentes; y hubo ajusticiamiento a esos

bueno de hecho fue así; pero el discurso de la película está muy enfocado en la clase media. Nosotros discutimos después de ver la película que esta clase baja representada por los tres personajes está totalmente a la deriva. ¿Fue tu intención dejar en claro que esta clase, los que realmente padecen las grandes penurias en este país, están a la deriva?

Es correcta tu lectura

(P.A.): *Atracos, la falta de solidaridad. "La cuestión no es ser pobre, sino la falta de solidaridad que existe entre nosotros mismos".*

Eso es correcto. El guión era muy extenso, fue ambicioso y complejo.

(P.A.): *Perdón, el resultado sigue siendo ambicioso y complejo, eso lo pensamos todos.*

Si una película... digamos dentro de los criterios tradicionales, dentro del punto de vista dramático, con un comienzo, un crecimiento, un desenlace, o sea las formas clásicas de la dramaturgia, por decirlo así, y una historia lineal; mantenerla desde el punto de vista dramático es exigente, ahora imagínate una película que se te plantea en toda esta variedad de personajes y situaciones, con historias que tienen elementos primarios y secundarios. Entonces les dejo esto para pensar un poco en la complejidad que uno afrontó con la realización de la película y lograrla.

En cuanto los personajes la intención siempre fue esa: eran unos seres que de alguna manera todo lo que les sucedía... no solamente están al margen, había que hacer notar que están al margen en su relación con el mundo, con las cosas. Teléfonos públicos no sirven, la ambulancia no quiere venir al barrio porque ¡no joda!

(L.S.): *Además nunca se enteran de que hay un golpe,*

Sí. Los militares están allá abajo, bueno eso es que están tirando otra redada; y había más situaciones. Va por las calles aquel hombre que no llega nunca a una sala de emergencias y lo que encuentra es un atraco bestial y de repente bueno la única solución que queda es: "¡militares, mi-

litares!", tratando de salir de todo aquello. Pareciera ser que todo eso está sucediendo y ellos simplemente son unos seres que están a la deriva. Se trata de profundizar en la subjetividad, de encontrar un lenguaje, un tratamiento de los personajes distinto.

(P.A.): *¿Siempre te planteaste hacer una película coral?*

Sí. Siempre coral... siempre.

(P.A.): *Yo noté unas cosas a propósito. La historia de la pareja, que esta haciendo el amor en la montaña, realmente me parece que no aporta nada.*

Sí, tal vez, pero te da una idea de que la idea fue siempre coral. No se relaciona con nada, porque hay personajes que aquel golpe no lo sintieron en absoluto, simplemente se levantaron y se encontraron con una situación distinta y eran informados por los medios de comunicación. Es decir, se plantean también situaciones como estas, de gente que ni siquiera tuvo conciencia de lo que estaba sucediendo. Pero lo que sí confirmo es que mi intención siempre fue coral.

(L.S.): *Antes de ver "Amaneció de golpe" yo volví a ver "Disparen a matar", y me llamó la atención el papel que le otorgas a los medios de comunicación. En un principio yo pensé que era un poco ingenuo, si se quiere, el hecho de pretender que la conciencia de la película fuera un periodista; y si la intención era hacer un fresco del país, no tocar la inmensa responsabilidad que tienen los medios en el proceso de crisis que vive el país y otorgarle la conciencia de la película a un periodista me pareció un poco inocente; luego veo "Disparen a matar" y me parece...*

En *Disparen a matar* no es así...

(L.S.): *Ya va a eso voy... me parece que en "Disparen..." apuntas hacia un llamado ético, hacia una toma de conciencia ética de parte de un sector con una alta responsabilidad en toda la crisis que estamos viviendo. ¿Tú te planteaste esta situación?*

Hay de todo... como creador siempre te identificas más con un personaje, hay un personaje que se identifica más con el espíritu de lo que quieres decir como creador. Y siempre en el personaje del periodista he encontrado toda esa posibilidad de una conciencia crítica de reflexionar sobre la situación...

(P.A.): *Tú haces mucho énfasis en todo ese proceso de degradación moral que hemos padecido últimamente... pero yo noto – y esto es mi opinión muy personal –, que pones mucho énfasis en la figura masculina: el personaje de Mayerston es un alcohólico...*

Podrido y corrupto.

(P.A.): *... el de Yanis Chimaras, es un militar también corrupto...*

Sí... y por ahí hablan de un posible juicio por vilipendio a las fuerzas armadas...

(P.A.): *...y finalmente, el de Daniel Lugo, que es un tipo que se duerme en medio de aquella situación sin importarle mucho lo que sucede. Además notamos que hay muchos "retratos de familia" a lo largo de la película. De alguna manera, estarías tú denunciando que esa degradación ética proviene de algún modo de la disolución del estamento familiar, de la familia.*

(L.S.): *Incluso yo vi, en esta decadencia moral, en algunos casos individuales, como el germen de la decadencia que se vive afuera, que se*



Yanis Chimaras (Vergara) en *Amaneció de golpe*.



Amaneció de golpe, de Carlos Azpúrua.

traduce en las acciones del golpe como tal.

(P.A.): *Degradación esta que no se ve en la historia de los personajes marginales... no es parte de sus características.*

Sí. Tú tocaste una cosa bien significativa... Una de las motivaciones, de las ideas que me prendió inicialmente para hacer la película era la fascinación por la política; la fascinación por la política y el drama de vivir en un país donde se ha degradado hasta tal punto la acción política, que han convertido sobre todo a una juventud, en unos escépticos, en unos apáticos, a no entender la extraordinaria posibilidad que existe en la participación política... a impulsar opciones colectivas, entendiendo la política en su sentido más sano, como un servidor social... la posibilidad de asumir responsabilidades en lo colectivo... esa vocación de servicio que implica una visión sana del hecho político. Entonces entre las cosas que a mí me motivaban estaba el vincular el hecho político a lo cotidiano, a la vida común y corriente, que nos determina inclusive el equilibrio de nuestras relaciones de pareja, las relaciones con nuestros hijos y del equilibrio emocional como sociedad... para mí eso es importante y se me planteó como problema el ir de situaciones personales, individuales que tuvieran algún tipo de relación con los

acontecimientos épicos... históricos de tal magnitud. De manera que esa conexión de lo épico, histórico, sociológico con nuestra vida común y corriente, nuestros códigos de valor, nuestra manera de entender las cosas... para mí fue fundamental; y creo que en algo se ha logrado. Sobre todo tratando de entender la importancia y la incidencia de lo político en nuestra vida cotidiana. Yo creo que lo que estamos viviendo incide en el proceso de deterioro de la psicología del venezolano, de nuestra manera de entender, de vivir y de existir.

(P.A.): *Tú hablabas de apatía política. ¿Tú crees que la apatía política ha contribuido en parte con lo que estamos viviendo ahorita?. Lo digo en relación con la película: hay un hecho; la película arranca con ese hecho, minutos antes que eso ocurra y vemos el proceso hasta que culmina. De alguna manera, tu planteas un fresco del país y colocas como característica de los personajes, de ese retrato que haces de los ciudadanos, la degradación moral. ¿Es esta degradación, resultado de la apatía política de la que hablabas hace un momento?*

(L.S.): *¿O viceversa?*

Mira, si hay algo de responsabilidad en esta clase política que ha gobernado este país y que ha impulsado el proyecto democrático: es haber-

le quitado la posibilidad, es haber cercenado la participación de la sociedad civil en construir una verdadera democracia. La frustración que ha generado eso lo encuentras tú en el escepticismo y lo encuentras en algún modo en todo lo que esta sucediendo... todas estas nuevas tendencias: el fenómeno Chávez... toda esta necesidad de cambio, que no es otra cosa que darnos cuenta que se agotó un modelo. Es decir, ese modelo agotado que ha generado cantidad de frustraciones al no dejar participar, al impulsar una cultura de la corrupción, un tener que convivir, de existir, queramos o no, con la corrupción... con la matraca... con el ventajismo que implica una perversión en la conducta más elemental de la convivencia del ciudadano con cualquier organismo, con cualquier institución, el haber frustrado tu posibilidad real de realizarte en un ambiente ético y moral distinto como sociedad. Por supuesto que toda sociedad tiene problemas... pero aquí – a mí juicio –, si realmente tenemos que ir a un cambio, es estimulando un nuevo código de ética y de moralidad, que nos lleve de verdad a asumir actitudes y conductas como ciudadanos de una manera distinta. Esta fue también, de alguna manera u otra, una reflexión que estuvo acompañando a la película.

(L.P.): *A mí me hizo mucha gracia la escena de los dos militares en el baño, me pareció incluso atrevida ¿estaba en el guión original o se agregó después?*

Nooo... eso es Cabrujiano e' bola (risas). Además esta película no hace concesión alguna, con nadie. Cuando la estoy viendo con público, con la poca gente que la he visto, yo no sé qué es lo que me pasa; yo no sé si son nervios u otra cosa, pero me empieza a abordar una sensación de libertad... nunca antes una película me había generado una sensación de libertad como me la ha generado esta. ¿Me entiendes lo que te quiero decir? Quizá la más compleja, comprometida, irreverente, todo lo que te de la gana... Pero la emoción de libertad que me genera... disfruto muchísimo la irreverencia que en ella existe... no te puedes imaginar lo que siento, es inigualable.

100 años de PERDON

de ALEJANDRO SADERMAN

HÉCTOR CONCARI
FOTOS: CARLOS BUSQUETS

Héctor Concari: *Partamos de un hecho curioso. El cine latinoamericano contemporáneo no ha dado comedias.*

Alejandro Saderman: Sí, hace muchos años que me vengo preguntando sobre eso. No tengo una explicación, tal vez alguna idea o conjetura. Lo extraño además es que los latinoamericanos nos pasamos la vida hablando de lo divertidos que somos y la manera divertida de tomar la vida, esa es la imagen que tienen los de afuera de nosotros. Entonces si bien en otros terrenos se maneja el humor, lo cierto es que en cine son poquísimos los ejemplos de humor, entendiendo que cuando hablamos de humor no estamos hablando de la cosa directa, chabacana y superficial. Por otra parte cinematografías que de alguna manera son próximas a nosotros dan buenos ejemplos de humor, piensa en Berlanga con *El cochecito* o en Monicelli con *Los desconocidos de siempre*. Además es un humor que tiene mucho que ver con la esencia de esos pueblos. Recuerda *Bienve-*



Elluz Peraza y Orlando Urdaneta en *100 años de perdón* de Alejandro Saderman.



Aroldo Betancourt, Mariano Alvarez, Geyleen Vera, Sebastian Falco y Gregorio Millano, todos en *100 años de perdón* de Alejandro Saderman.

nido *Mister Marshall* nada más, no es un humor gratuito, que busca la risa por buscar la risa nada más. Es ácido, irónico, va a la esencia de las cosas. Yo creo que el problema es que los latinoamericanos a la hora de hacer películas somos demasiado solemnes y demasiado como trascendentes. Hacer películas es como una especie de compromiso con la sociedad y entonces no queremos permitirnos ciertas cosas. O porque decimos "Vamos a hacer una película y tenemos que dejar una huella". La realidad en América Latina te permea tanto que para hacer humor hay que tomar distancia y eso es lo que nos cuesta. Pero creo que estamos desaprovechando un género tremendamente eficaz y que si lo practicáramos asiduamente creo que resolveríamos esa falta de comunicación que hemos tenido con el público, particularmente en Venezuela en los últimos años.

Alfredo Roffé dice que todo cineasta es un crítico frustrado. ¿Ustedes entre cineastas discuten por qué las

películas fracasan, por qué se pierde ese contacto?

No. Creo que esa es una asignatura pendiente, tal vez porque la vida cotidiana es tan complicada. Hace poco propuse en una reunión que analizáramos por qué algunas películas funcionaron y otras no. Es un tema muy espinoso. Hay como un prurito de que el realizador es el soberano de ese territorio que es su obra. Pero la realidad ha sido muy dura en ese sentido.

No sólo es un problema de satisfacción personal, es un problema de supervivencia. Si el ciclo no se completa estamos yendo hacia un callejón sin salida y eso hay que afrontarlo. Es frustrante desde todo punto de vista. Además le da herramientas al mundo de la distribución para que no se pliegue de buena gana al fenómeno del cine venezolano...

¿Por qué se hacen películas?

Yo creo que por tozudez. Porque los elementos en contra son tantos

que si uno fuera cerebral y realista diría que no tiene sentido. Es un poco como los personajes de mi historia que a pesar del sistema van a triunfar.

Tu generación no produjo casi comedias...

No. Porque era una generación muy consciente de la problemática política y social y donde el cine era un instrumento de intervención. Ni siquiera era un rechazo consciente a la comedia. No estaba en nuestros horizontes. Había que hacer películas enjundiosas y trascendentes, perdiendo de vista que puedes hacer comedias muy enjundiosas y trascendentes... toma Stanley Kubrick y *Dr. Strangelove*.

*Pero tienes una trayectoria de documentalista. Tu primera película **Golpes a mi puerta** de comedia no tiene nada...*

Es una tragedia. Por lo que es y porque Juan Carlos Gené para escri-

bir la obra de teatro se inspiró en *Antígona*.

¿Y por qué ese viraje?

Bueno a mí lo que en realidad me interesa es la comedia. Del cine contemporáneo te diría que el que más me interesa es Woody Allen. Lo envidio enormemente. No sólo por su humor y su inteligencia sino por su libertad.

100 años de perdón aparte de ser una comedia, tiene un referente inmediato, algo que no hemos visto recientemente.

Es que la realidad venezolana de los últimos años ha sido tan rica en peripecias, idas y vueltas, que creo que es como una comedia negra. No hace falta mencionar episodios ni nombres, porque lo vivimos día a día. Hacer comedia desde esta óptica es estar tan cerca de la realidad como hacer un cine de denuncia. Creo que tendríamos que sentarnos a discutir con mis colegas por qué no abordamos la comedia más a menudo. Porque hay otra realidad, las películas que hemos estado haciendo no logran conectar con el público. Y me interesa buscar el contacto con el público. Sin dejar de lado el compromiso con la realidad creo que es una manera leal, un camino posible de encontrar un contacto con el público sin traicionar esos principios.

Son personajes muy comunes que se sumergen en una realidad atípica, en algo que no debería haber ocurrido.

Es que uno es uno de esos personajes. Tal vez es un paso para reencontrarse al cine venezolano contemporáneo con el público, como ocurría antes. Porque el público se veía próximo a esos protagonistas. Es una manera de recuperar esa identificación. La historia de la película es evidentemente una fantasía pero es además una pequeña revancha de estos personajes que se la ven tan mal en su vida cotidiana que uno dice "Bueno, vamos a permitirles este delirio de imaginar que inventan una y les va bien".



Orlando Urdaneta y Elluz Peraza en *100 años de perdón*.

Los diálogos son muy importantes. Creo que vale la pena detenerse en cómo construiste la película.

Bueno, la idea inicial es de Carlos González, un amigo de hace muchos años que conocí en un taller de realización cinematográfica del CONAC, fue mi asistente en *Golpes a mi puerta*, y como yo, hace muchos años que vive en Venezuela. Después de una fiesta de fin de año y de escuchar las conversaciones de sus cuñados y sus familiares, viene con esta idea. Sabes cómo es, nos reunimos en Navidad y hacemos proyectos para el año que viene y la vida futura, y proyectamos cosas. El balance, claro, era muy negativo porque en momentos de crisis económica la clase media se ve muy depauperada. Y entonces pensó en una aventura para estos personajes y me trajo el núcleo de esta idea. Fiel a su tradición la historia original terminaba muy mal. Y recuerdo que me negué rotundamente. Le propuse: "Démonos la licencia de que a estos cuatro tipos les salga una bien". Después llamamos a Luis Zolkowicz y a Henry Herrera. La versión filmada es como la décima versión del guión. Ada Noceti se encargó del trabajo de preparación actoral.

Pero es un cine de personajes...

Es que si yo quisiera definir mi trabajo es casi siempre un ser humano en circunstancias determinadas. Los personajes son como los vehículos de la reflexión que uno hace sobre la sociedad.

Hay una complicidad muy interesante entre rehenes y captores... todos se dan cuenta de que son víctimas.

Sale a flote que tienen un enemigo común. Sin pretender caer en la solemnidad o en la trascendencia pienso que el tema que toca es que en un sistema tan permeado por la corrupción, donde lo terrible es que es inasible, intangible. Uno ni puede señalar, ni acusar. Es como que la única manera de vencer al sistema es ser más vivo que los corruptos, que son tan vivos. No hay esa dicotomía del bien y del mal. Uno no va a ir al infierno porque le da unos bolívares a un fiscal para que no le ponga una multa, o contratar a un gestor para un trámite burocrático largo. Eso borra las fronteras de lo que se puede y de lo que no se puede. Si el sistema nos jode, vamos a joderlo nosotros también.

La dicotomía está entre los personajes solemnes y los que traen un poco de oxígeno...

Es que si bien lo que están proponiendo es criminal ellos no se sienten criminales porque es una respuesta ante un estado de cosas. Estos personajes son perdedores, que en la realidad siguen siendo perdedores...

Hiciste cine en Argentina, en Cuba, en Italia y aquí. ¿Dónde te sientes más a gusto?

En el momento de hacer cine me siento a gusto en cualquier parte. Te diría que mi patria es el cine si no fuera muy cursi. En Argentina fue donde me inicié... en Italia fue el contacto con una infraestructura industrial seria. Yo que había hecho cortos con las uñas en Argentina me encontré con un equipo de 25 personas donde el director de la fotografía me decía "dottore". En Cuba participé del momento de mayor efervescencia del ICAIC, una búsqueda que fue muy gratificante. Y en Venezuela nada más ni nada menos que hacer dos largometrajes, una meta que siempre estaba ahí y que por uno u otro motivo se fue postergando. Creo que si me llaman a hacer cine en Australia allá voy.

BERTRAND TAVERNIER

JAIME IGLESIAS GAMBOA

Reputado cineasta, pasa por ser uno de los autores más coherentes del actual cine francés y continuador de la mejor escuela gala (Renoir, Carné, Becker, etc.). A punto de estrenar su última película, retorna a su labor pionera de crítico cinematográfico en "50 años de cine norteamericano", una ambiciosa obra que, coescrita con Jean Pierre Coursodon, reedita los contenidos de "30 años de cine norteamericano", publicada en los 70, corrigiéndolos y aumentándolos".

¿Tan mal resiste el cine el paso del tiempo?

Supongo que las diversas opiniones que puede despertar un filme están condicionadas por criterios completamente ajenos a sus valores cinematográficos. El hecho es que los comentarios que hace veinte años nos suscitaron diferentes títulos o cineastas se han visto, en la mayoría de los casos, alterados con el paso del tiempo. En esta nueva edición conservamos esos comentarios originales y los confrontamos con los ac-

tuales con una mayor dosis de profundización.

¿Podría ejemplificar en algún nombre concreto ese cambio de impresión crítica producida por el paso del tiempo?

Sí, por ejemplo, Fred Zinnemann con el que fuimos tremendamente injustos en la primera edición. Apenas habíamos tenido en cuenta sus películas iniciales que revelan un precioso canto a la tolerancia y entre las que me quedaría con *Act of violence*.



Bertrand Tavernier

Igualmente está el caso de Billy Wilder al que tan sólo hoy le es reconocido el alto nivel que destila el conjunto de su obra, así como el de otros realizadores que aún en nuestros días son poco valorados, tales como Mitchell Leisen, Robert Siodmak, Jacques Tourner, etc.

En cualquier caso, lo que parece que conserva el libro con respecto al espíritu original de la "Nouvelle-vague" bajo el que fue escrito hace veinte años es la reivindicación de un cine de autor dentro del tejido industrial que caracteriza la cinematografía de EEUU.

Existe la creencia de que fueron los críticos de la "Nouvelle-vague", desde las páginas de *Cahiers du cinema*, los pioneros en reivindicar como "autores" a ciertos directores estadounidenses. Sin embargo, ya en los 30 existían en Europa críticos que con posterioridad se convirtieron en cineastas que defendían esta tesis. De todos modos, el concepto de autor es un tanto confuso. Personalmente siempre concibo como tal al director de la película pero bien es cierto que existen casos en los que un guionista o un productor son tan autores de la película como pudiera serlo el director. También puede darse la circunstancia de que un director, afamado como gran autor, acepte en un momento dado un encargo, ¿dejará por este hecho de ser considerado un autor? Igualmente cabe disentir en que el concepto de "cine de autor" sea sinónimo de calidad puesto que también existen "malos autores" por mucha coherencia interna que pudiera tener el conjunto de sus películas. Conviene, por tanto, huir de las generalizaciones.

Con respecto a esto, ¿no habría hablarse de una dicotomía entre cine de género "versus" cine de autor?, ¿podría radicar la diferencia entre ambos en que mientras el primero se hace desde la existencia de un tejido industrial para la producción, el cine de autor permanece ajeno a esa industria?

Se puede afirmar sí pero también se ha de tener mucho cuidado con las generalizaciones. Según lo acabas de plantear y habida cuenta de que la in-



Tavernier en la filmación de *Capitan Conan*.

mensa mayoría del cine americano se hace desde la solidez de una todopoderosa industria, se podría afirmar que es un cine de géneros como concepto antagónico al cine de autor. No obstante, basta observar por ejemplo la filmografía de gente como Ford, Huston, Wilder, etc. para darse cuenta de que sus películas pese a quedar adscritas a un género cinematográfico preciso, son manifestaciones artísticas "de autor". Incluso podemos hablar de que la mezcla de géneros en una misma película refuerza la autoría de la misma. Por contra, también habría que pensar que el cine europeo en cuanto carente de todo fuste industrial, es cine de autor, afirmación un tanto gratuita cuando contemplamos películas como *El quinto elemento* totalmente impersonales y realizada bajo unos esquemas narrativos inflexibles y muy concretos, es decir películas industriales. Así, aunque se pueda hablar de esa dicotomía entre cine de autor y cine de géneros, no creo que encuentre su justificación en aspectos relacionados con la producción, con el mercado, y sí en la voluntad del director. De todos modos, como te decía antes, hay que rehuir de las etiquetas.

Hablando de "etiquetas", antes hemos mencionado a la "Nouvelle-vague". En el último Festival de San Sebastián Claude Chabrol con el humor socarrón que le caracteriza aco-

metió una desmitificación de aquel movimiento al cual él mismo perteneció. Usted, que pasa por ser uno de los últimos integrantes de aquella generación de críticos cinematográficos que acabaron pasando de la teoría a la práctica de los rodajes, ¿cómo ve hoy, casi cuarenta años después la significación histórica de la "Nouvelle-vague"?

La "Nouvelle-vague" como has dicho no es sino una etiqueta, una generalización acometida sobre la obra de ciertos cineastas por periodistas perezosos que no se molestan en investigar de manera individual las películas de gente como Chabrol, Truffaut, Godard, etc. Y prefieren concebirla como un todo. El buscar información pues es preciso verificarla, pasa por ser hoy uno de los principales quebraderos de cabeza de la prensa. El coger a los directores que antes he mencionado más algún otro como Rohmer o Malle y meterles en el mismo saco, pasando a ser denominados comúnmente "Nouvelle-vague", pervierte el verdadero estudio que sobre las diferencias o afinidades de sus respectivas obras pudiera hacerse.

Hombre, quizá pudiera existir un rasgo común a todos los directores que acaba usted de mencionar y es un pasado común como críticos de cine. Es decir, partían en sus poste-

riores realizaciones de unos conocimientos teóricos muy arraigados que quizá evitan que, sobre todo en sus primeras obras, haya una soltura en la narración y, por contra, una excesiva preocupación por el continente más que por el contenido de sus películas. El cambio de tendencia se puede empezar a apreciar a finales de los 60 y principios de los 70 cuando esos mismos cineastas aparcan ciertamente su, en mi opinión, excesivo celo por la forma y comienzan a someterse al contenido. Usted mismo ya pertenece a una nueva generación más adscrita a lo que antes denominábamos cine de género que al cine de autor. Viendo sus películas se aprecia mucha más libertad formal

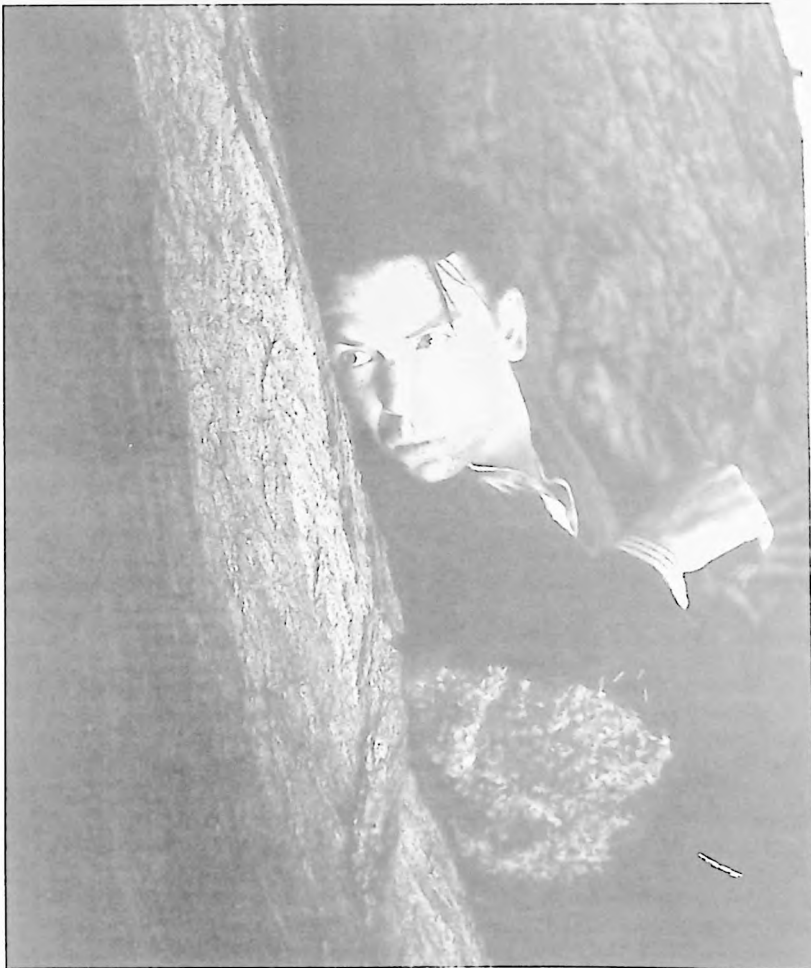
que la que encierran otras de directores procedentes del mundo de la crítica y le aproximan al espíritu del llamado Cine del Frente Popular representado en los nombres de Jean Renoir y Marcel Carné. Un cine en definitiva, sin ataduras teóricas.

En mi caso y en el de otros directores franceses de mi generación puede que sea cierto lo que afirmas. Pero yo no lo achaco tanto a la pérdida de contacto con la forma que, honestamente, creo que la trabajo mucho en todas y cada una de mis películas, sino más bien en la necesidad de hacer un cine con raíces contemporáneas con un trasfondo histórico que pudiera entenderse como verda-

dero. Esas raíces contemporáneas son las que finalmente conceden un mayor peso al contenido, a la historia como reflejo del momento en que son rodadas las películas. Este hecho es el que creo que nos puede aproximar a la visión de los cineastas del "Frente Popular", a los que antes has aludido, incluían en sus películas acerca de la realidad social que les rodeaba. Este era un hábito que el cine francés había perdido y que entre todos hemos resucitado en los ocho últimos años. Puedo decir que yo di un poco el pistoletazo de salida a este tipo de cine comprometido con la realidad social cuando rodé *Ley 627* y posteriormente *L'Appât*. Hoy podemos apreciar títulos como *Marius* y *Jeanette* o *Western* que inciden sobre la necesidad de entender el cine como testigo de nuestro tiempo.

Parece curioso que sea usted, famoso por su combate en favor de la excepción cultural para el cine europeo en las diversas rondas del G.A.T.T. y crítico por tanto con la industria audiovisual estadounidense, quien dedique un estudio/homenaje a las películas americanas. Parece un tanto paradójico. Lo de ustedes, los franceses, hacia el cine americano, parece que sea una relación de amor/odio.

No se trata de librar ningún combate contra el cine americano y mucho menos contra sus directores, de ahí que no sea paradójica la posición que intentamos defender. Con ésta se pretende, por contra, proteger al cine europeo de aquellos poderes que, desde el seno de la industria audiovisual, pretenden monopolizar las políticas de exhibición y frustrar la distribución internacional de películas europeas en igualdad de condiciones con las que se hacen en EE.UU. Este es un problema que viene de largo y que cada vez asoma con más fuerza. Requiere una urgente solución dado que son intolerables las pretensiones de la industria norteamericana por conseguir de los Estados europeos la misma protección para la distribución de sus películas que la que tienen los filmes nacionales. Esto nos llevaría irremediablemente a perder la aún escasa cuota de pantalla de la que gozan las películas europeas y ceder la libertad plena de mercado a las



Philippe Torreton en *Capitan Conan*.

grandes multinacionales de la industria audiovisual. Si esto sucede llegaría a peligrar la producción de cine español, francés, italiano, etc. como hoy en día pelagra la de cine sudamericano, un mercado completamente absorbido por las "majors" estadounidenses. Si no recuerdo mal, la última película de Arturo Ripstein estaba financiada con capital francés. Lo que resulta paradójico pues, es el concepto de libertad de mercado (*risas*).

Pues hay quien abogando por esa libertad de mercado, caso de los actuales responsables de Cultura del Gobierno español, consideran este tipo de conflictos como algo ficticio, anacrónico y completamente obsoleto.

En sus manos está entonces que los cineastas españoles padezcan las dificultades de producción que tienen sus colegas turcos, argentinos o mexicanos, países en los que hacer una película con capital nacional es casi un milagro. El modelo cinematográfico francés no es ni mucho menos perfecto pero sí que tiene muy presente lo que ha de ser la excepción cultural en el contexto del libre mercado. El cine es una creación intelectual y como tal no puede tratarse como una mercancía más en el seno de una negociación colectiva sobre comunicaciones. Como manifestación artística que es, debe estar sujeto a la protección de los Estados hacia su producción cultural, porque ¡dejémonos de hipocresías!, no existe gobierno que proteja más a su cine que el de los EE.UU., a veces incluso con técnicas de dudosa legalidad y más bien tendentes a comportamientos de corte mafioso, claro que ellos dicen que obran en nombre del liberalismo.

Sin duda todo lo que acaba usted de decir complica la exhibición de películas europeas fuera de su país de origen. En España, por ejemplo, el cine francés nos llega con cuantagotas y muy tarde, y no digamos ya el italiano, el alemán, etc. Supongo que en Francia pasará lo mismo. ¿Cómo cree que se podrían consolidar en el seno de Europa las redes de distribución y exhibición entre los distintos países de películas realizadas en



Marie Gillain y Richard Berry en *L'Appât*.

el continente? ¿No puede entenderse esto como una quimera habida cuenta del fracaso de algunos intentos por unir fuerzas como, por ejemplo, la concesión de los Premios Félix al cine europeo?

Hay muchos aspectos, quizás demasiados, que impiden esa consolidación de la exhibición y distribución de películas europeas fuera del país que las produce. En Francia intentamos permanentemente combatir este problema que se debe fundamentalmente a los "trust" de exhibidores controlados por capital norteamericano. Aunque sería injusto no reconocer la falta de curiosidad del público hacia el cine realizado en su propio continente, a veces incluso en sus propios países. A este respecto sería muy importante potenciar la cinematografía nacional de cada país dentro de sus fronteras, pues aunque parezca algo contradictorio, cuando un país tiene una potente industria audiovisual, tiende a importar más películas extranjeras y no al contrario como cabría pensar. No obstante, cabe tener una visión esperanzadora sobre todo este asunto pues en los últimos años se ha producido un cambio significativo muy favorable para la exhibición de películas europeas. Hace una década yo, por ejemplo, no tenía distribuidor en España para mis títu-

los y en Francia apenas si se sabía del cine español. Además ha habido un incremento en la producción cinematográfica en casi todos los países europeos y ha aumentado la presencia en las salas de público para estas películas.

Este incremento del número de espectadores del que se beneficia el cine europeo ¿no cree usted que queda motivado por la escasa calidad de la producción que nos llega de las grandes "majors" estadounidenses? Antes aludía a que en el cine norteamericano pese a ser un cine industrial pueden reconocerse películas de autor y ha citado a Ford, Wilder, Siodmak, etc., ¿dónde queda en el actual cine que nos llega de EE.UU. la figura del cineasta entendido como autor, como creador intelectual? A mí, personalmente, los últimos ejemplos que se me ocurren a este respecto son gente como Scorsese, Coppola o Woody Allen, cuyos inicios se remontan a principios de los años 70.

Tus observaciones son bastante ciertas y creo que la escasa calidad del cine norteamericano actual y el cansancio que provoca en los espectadores bien ha podido influir en el crecimiento de las audiencias de películas europeas o nacionales. De todas formas el tópico de "cualquier

tiempo pasado fue mejor" me suena algo hipócrita. Hace poco leí un artículo tremendamente pesimista de Susan Sontag en el "New York Times" titulado algo así como "El cine ha muerto" en el que se interrogaba dónde están autores como Rossellini. Pues bien, basta recordar que este director como tantos otros tuvieron un reconocimiento escaso en su día, de ahí la hipocresía que me suscita el afirmar que el cine antiguo tenía más calidad que el que se hace hoy en día. Bien es cierto, sin embargo, que en el caso del actual cine norteamericano y también, por qué no decirlo, del

exasperan pues no buscan sino rehacer la historia a su conveniencia para adecuarla al contenido de la argumentación que esgrimen en sus escritos. Despreciando a autores como los que acabo de mencionar, Sontag incurre en el mismo error que aquellos que en su día ignoraron a Rossellini que ahora ella reclama. En los últimos 15 años he leído en tres periódicos franceses distintos el titular: "El cine francés ha muerto". Los tres diarios han desaparecido y, sin embargo, en Francia seguimos rodando (*risas*).

Sí, bueno, esa celeridad no es sino reflejo de una época como la actual en la que todos tendemos a quedar devorados por las necesidades del presente y, a menudo, prescindimos de usar la memoria histórica. Esta necesidad de consumo inmediato, impuesta como tantas otras desde EE.UU., hace que allí no exista un sólo libro editado sobre Luis Buñuel, ni sobre el cine italiano y, sin embargo, sobre Tarantino y no ya sobre él sino sobre directores o actores mucho más limitados, existan obras enteras expuestas en todos los escaparates del país. Esta es una situación terriblemente dramática e incomprensible hoy en día con todas las posibilidades de transmisión de información que han puesto a nuestro servicio los medios de comunicación, la multiplicación de éstos no consigue sino potenciar la ignorancia.

Hemos de felicitarnos porque directores como usted mantengan vivo el cine y en su caso no sólo con las sabias palabras que vuelca en esta obra "50 años de cine norteamericano" sino también con la cámara. De ahí que no me resista a preguntarle si tiene ya nuevo proyecto a la vista.

Muchas gracias. Pues sí, acabo de terminar un guión co-escrito con mi hija Colo que narra las vicisitudes de un maestro rural en la Francia de entreguerras. Es bastante probable que el personaje protagonista lo interprete Philippe Torreton pues quedé muy satisfecho con él tras *Capitan Conan*.

Jaime Iglesias Gamboa es Redactor Jefe de la Sección de Cine del Periódico de la Universidad Europea de Madrid.



La Guerre sans nom de Bertrand Tavernier y Patrick Rotman.

Europeo, se vive una completa crisis creativa, de ideas. Parece como si no valiera la pena el esforzarse para hacer algo novedoso, por eso es conveniente desprendernos de un complejo tan extendido como el de creernos el centro del mundo y admirar, descubrir sin prejuicios las películas de Alexis Kiarostami, de Manuel de Oliveira o de ciertos directores africanos. Hemos de permanecer abiertos y muy atentos a estas nuevas propuestas. Por eso, artículos como el de Susan Sontag, tan pesimistas, me

También es curioso la celeridad con la que hoy en día se buscan nuevos autores que hagan despertar al cine de ese letargo en el que muchos dicen que está sumido. Me acuerdo de unas palabras de Fernando Trueba en las que se quejaba amargamente de que a Quentin Tarantino con tan sólo tres películas en su haber, se le dedicasen miles de libros, estudios, etc., cuando John Ford tuvo que dirigir casi cien títulos hasta que apareció el primer estudio retrospectivo sobre él.

JONNY SEMECO

PHILIPPE TOLEDANO

El pintor fotográfico nacido en Falcón en 1961, pasea por el mundo con su fotómetro y trae a las pantallas la sabiduría, la intuición, el buen gusto y el buen humor de sus ojos mágicos. Asiduo lector de la Biblia aceptó confesarse bajo las preguntas inquisidoras de Encuadre.

De tu oficio como Director de Fotografía, ¿qué aspecto de tu profesión te hace más feliz?

En principio yo adoro mi oficio y en la medida en que lo siga haciendo tendré felicidad. Comencé en el año 78 como aprendiz de una productora, ahí conocí a Esteban Pablo "Pucho" Courtalon, un argentino que estaba haciendo publicidad aquí hace muchos años y él me fue enseñando la asistencia de cámara, y descubrí que me encantaba.

Hay una película que se llama *Cinema Paradiso* que me recuerda mucho la historia de mi vida. Yo nací en Falcón, y me crié en un pequeño pue-

blo, en una bahía de la península de Paraguaná. En esa pequeña bahía yo me hice amigo del proyccionista del cine y empecé a ser su ayudante. Allí fue cuando comencé a descubrir que me interesaba el cine como oficio, en ese momento no sabía lo que eso significaba realmente, pero más adelante me fui dando cuenta de las cosas.

¿Realizaste estudios?

Hice el bachillerato y antes de entrar a la universidad, comencé a trabajar en la productora Animación. Mauricio Anteri me dió la oportunidad de entrar a su empresa y aprender. Se producían muchos comerciales,

Jonny Semeco e Ignacio González (Camarógrafo).





Jonny Semeco

alrededor de 80 o 100 al año, era una buena época. Trabajé con ellos durante tres años, lo que me permitió foguearme mucho y me enseñó las técnicas básicas del cine.

¿Por qué eres Director de Fotografía?

Yo adoro la imagen. Además, siento que es un oficio muy hermoso porque uno tiene que reconstruir los sueños que tiene un director a nivel de imagen, o en todo caso ayudarlo a reconstruir esos sueños. Por otro lado, me considero una persona muy tímida y el oficio de fotógrafo es bastante independiente del resto del equipo.

¿Cuáles son tus libros preferidos?

Yo leo mucho. He empezado a leer ensayos y otras cosas que antes no leía. Pero en general, leo todo tipo de género; me gustan mucho las no-

velas, los policiales, quizás porque te dan esa capacidad imaginativa tan relacionada con el cine.

Leo muchos libros técnicos, porque me formé, como muchos, empíricamente. Hice un Taller de Realización Cinematográfica en el CONAC, de allí comencé a conocer gente hasta que hice mi primera película que fue *La Boda* de Thaelman Urgelles.

Siguiendo con los libros, ¿hay alguno que halla influido sobre ti a nivel personal y como Director de Fotografía?

Hay dos libros que me interesan mucho. Uno que escribió Almendros que se llama "Detrás de una Cámara", y otro llamado "Maestros de la Luz", que recopila entrevistas hechas a fotógrafos.

Almendros para mí representa ese personaje que triunfó de una manera muy extraña, porque llegó a un país donde nadie lo conocía y tuvo

la suerte de entrar en un momento importante del cine francés que era la *Nouvelle Vague*, de conocer a personajes como Truffaut, que lo ayudó mucho en su carrera y a partir de allí crecer, hasta llegar a hacer películas en Estados Unidos y ganar un Oscar. Yo lo admiro por su tesón y su manera de fotografiar. El utiliza mucho las técnicas de luz natural, o en todo caso imitar la luz natural. Esto, siento que a los latinoamericanos, a los que trabajamos en países como el nuestro, nos acerca mucho, porque nosotros trabajamos realmente con las uñas y por eso tratamos de utilizar la luz natural, porque es lo que tenemos a mano para fotografiar.

Te sientes más cerca de Almendros, que trabajaba con muy poco equipo que de alguno de los muy talentosos y grandes fotógrafos de Hollywood que necesitan 240 K de luz...

Me siento más identificado con Almendros, precisamente por su sistema de trabajo. No sé si algún día sería capaz de hacer una gran producción, si me llegara la oportunidad. Supongo que es el sueño de todo fotógrafo. Pero creo que, en ese caso, haría una gran producción, pero sólo una. Porque dentro de las grandes producciones no tienes la comunica-

trico, que es realmente el ejecutor de sus ideas, el foquista, el maquinista...

De los jefes eléctricos, con quién te has llevado mejor en el medio?

Raúl López es mi jefe eléctrico preferido. Es como mi papá, él me conoce desde que empecé en esto como asistente de cámara y ahora



Jonny Semeco y Dora Mazzone en el rodaje de *Despedida de Soltera*.

ción que tienes en las pequeñas producciones. Es como una gran fábrica donde eres una persona que se ocupa de una parte de la maquinaria, y eso a mí no me interesa del cine, justamente lo que más me interesa del cine es la parte humana, la interrelación entre los seres humanos.

¿Quién es tu mano derecha en una película?

Antes hacía cámara y fotografía casi siempre, pero en este momento trato de trabajar con un equipo de cuatro o cinco personas. No puedo decir que tengo una mano derecha, creo que un fotógrafo tiene varias manos derechas: un buen jefe eléc-

trico y seguimos juntos. Me comprende perfectamente, ya casi ni nos hablamos, una mirada es suficiente para saber lo que necesito y además conoce mi sistema de trabajo.

¿Y cómo camarógrafo y foquista cuáles son tus preferidos?

Había una persona que yo adoraba, que cuando yo era camarógrafo el era foquista. Hicimos una carrera paralela y, lamentablemente para él y afortunadamente para mí, yo subí un poquito más rápido. Le decían "El Pavito", Henry Guerrero, que murió... Era un foquista extraordinario, yo he rodado en muchas partes del mundo



Con Manuel de Pedro en la filmación de *Trampa para un gato*.

y puedo decir que no he conocido una persona como él.

Para seguir con los libros, hay algún libro que haya influido sobre tu vida personal, tu equilibrio, tu armonía con el mundo. Si te vas a una isla desierta y tu barco zozobra, qué libro te llevarías?

Me llevaría la Biblia, y aun cuando no soy religioso, últimamente he tenido un reencuentro con ese libro. Recientemente he escrito un guión que trata de una historia, para la cual descubrí cosas que están en la Biblia. Este libro es posible leerlo como una novela y es espectacular.

¿Cómo se llama tu guión?

"El Advenimiento" y es la historia de un sacerdote que llega a un pueblo y se enamora de una chica... es un paralelismo entre la vida de María y José en la época actual.

Hemos hablado de libros, hablemos de pintores, ya que el oficio tuyo está muy cercano al del pintor. ¿De quién quisieras tener un cuadro en tu casa?

Hay un pintor que más que tener un cuadro de él, me gustaría hacer lo que él hacía, que es El Greco, un pintor que me parece fascinante. Su luz es muy delicada, muy suave y algún día me gustaría lograr hacer una fotografía como esa, puede que sea complicado, pero estoy tratando por sobre todos los medios de aprender a hacer las cosas como él las hacía.

Pero hay miles de pintores, algunos de los que ni siquiera te acuer-

das del nombre pero te impresionan cuando recorres un museo, por ejemplo Paul Delaroché con "La ejecución de Lady Grey", Caravaggio con "El martirio de San Pedro" o "Un experimento con un pájaro en la bomba de aire" de Joseph Wright de Derby, "Las Meninas" de Velázquez, "La Sagrada Familia" de Murillo, "La Nevada" de Goya, "La adoración de los pastores" de Mengs, y tantos otros.

¿Hay películas que te gustaría haber fotografiado?

Te podría hacer una lista sin fijarnos mucho en el orden, *La noche americana* de Truffaut, en mi opinión, la mejor película que se ha hecho sobre el cine. *Amarcord* de Fellini, *Los Olvidados* de Buñuel, *El séptimo sello* de Bergman, sobre todo la escena donde el caballero se enfrenta a la muerte. *Ciudadano Kane* de Orson Welles, *Los duelistas*, *Blade Runner* y *Aliens* de Ridley Scott, *Hair* de Milos Forman, *Mash* de Robert Altman, *Brutos, sucios y malos* de Sergio Leone y en general casi toda la obra de Ettore Scola, algunas de las películas de Hitchcock.

Para mí hubo una dupla unos años muy interesante, que fue la de Almendros y Bertolucci, que lograron hacer realmente pinturas espectacu-

lares, no sólo a nivel de cine sino de fotografía también.

El problema de uno como fotógrafo es que ve las películas desde un punto de vista estético y a veces una película no solamente es la estética. Por eso yo insisto en que me considere más cineasta, yo respeto al director cuando rueda, soy capaz de sacrificar una imagen por una buena esce-

¿Cuál es la mejor y la peor experiencia que has tenido en Venezuela?

Trato de tener buenas experiencias cada vez que hago una película. Me doy por entero, cuando asumo un proyecto lo asumo en un ciento por ciento, cueste lo que cueste. No importa si al final la gente dice que es



Santiago San Miguel y Jonny Semeco en la filmación de *Bienvenida Tatiana*.



César Bolívar y J. Semeco en el rodaje de *Rosa de Francia*.

na. Si considero que la escena está bien, sacrifico la imagen. Si está nublado, quedará nublado y así quedará la película, y creo que el espectador común no se dará cuenta si estaba nublado o no, se dará cuenta de lo que quiso decir el director o lo que el actor quiso expresar en ese momento. Para mí el cine es la globalidad de todo. Yo soy un fotógrafo que respeto mucho todo lo que significa una película en su contexto y en ese sentido, quizás pueda pecar de menos exigente. No es que sea menos exigente, yo me exijo a mí mismo todos los días del mundo, pero por otro lado, dejo al director la libertad de crear su película.

mala o buena, pienso que lo importante es darse por entero a lo que uno cree y en la medida en que lo hagas así, lo disfrutas y lo vives bien. No tengo malas experiencias realmente, no te puedo decir que las tenga en el cine venezolano.

Tengo entendido que has tenido experiencias con directores y productores extranjeros y que, desde hace un tiempo eres un fotógrafo que filma más fuera de Venezuela.

En este momento he hecho algo así como trece o catorce películas para los franceses, lo que le debo a mi oficio y a mi buena estrella. No por eso voy a decir que "nadie es profeta en su tierra" todo lo contrario, creo

que soy profeta en mi tierra, creo que mi tierra me ha dado muchas cosas. Soy lo que soy gracias a Venezuela y a personas como Philippe Toledano, Román Chalbaud, que me han dado la oportunidad de hacer cosas. Con Chalbaud he hecho nueve películas y de alguna manera él y su nombre me impulsaron para que la gente me reconociera en lo que soy... Es tan complicado hablar de uno... yo creo que los que tienen que hablar de uno son los demás, mal o bien.

¿Cuál es tu relación con el Director de Arte?

Depende del tipo de producción. En Venezuela el Director de Arte tiene a trabajar un poco aparte del fotógrafo, muy pocas veces se comunican. He tenido experiencias donde de repente el director de arte pinta una pared de un color y yo le pregunto por qué la pintó de ese color y me dice que es porque le dio la gana, lo que creo que no es una respuesta. Pienso que si uno tiene una teoría, una idea de lo que quiere hacer en una película, tiene que tener alguna idea de por qué pinta las cosas de un color o de otro. Sin embargo, esto ha cambiado, hay una nueva generación que está en ascenso, hay nuevos directores, nuevos fotógrafos y por ende nuevos técnicos y directores de arte interesantes, como Diana Sánchez, Diego Rísquez...

Desde que te conozco estás trabajando y seguirás trabajando y hablas además de una nueva generación. ¿Quiere decir eso que no hay crisis en el cine nacional?

Todo lo contrario, hay una gran crisis en el cine nacional. Una crisis producto del problema económico que está viviendo el país.

Con respecto al problema temático, creo que tiene que ver con eso también, en el sentido que la crisis temática va directamente en función del problema económico. Muchos empiezan a pensar en cómo producir una película con menos dinero para poder rodar y por ende la calidad descendiendo. Otro error que tendemos a cometer es que pretendemos compararnos o competir con producciones de mucho dinero. Creo que no tenemos que competir con nadie, pienso

que tenemos que contar nuestras cosas en la forma en que las sabemos contar. Es un error tratar de producir una película con grandes efectos especiales, si no tenemos dinero para eso. Muchas veces vemos películas estadounidenses en las que una sola escena es el presupuesto total de una película venezolana. Creo que nosotros podemos ir más por el camino intimista, por el camino humano. Tenemos tantas cosas que decir, hay miles de historias que podemos contar y que están latentes y que van a salir, tarde o temprano va a haber un despertar y la gente va a empezar a trabajar sobre eso. Pero la crisis económica afecta directamente, porque un guionista tiene que comer, no puede olvidar sus necesidades básicas. En Europa es un oficio y los que lo ejercen viven muy bien de él, entonces por supuesto, todos los días intenta superarse porque la competencia es muy fuerte. Allá es un oficio que se paga muy bien, pero aquí no. Entonces, el guion es fundamental pero siempre terminamos escribiéndolo nosotros mismos o entre amigos.

Tú has filmado en Venezuela, en Colombia, en Bélgica, en España, en Francia, en Rusia, ¿dónde te has sentido más cómodo y más respetado?

Cómodo, obviamente en mi país. Respetado, por el sistema de trabajo, supongo que en Europa, donde el director de fotografía es un personaje importante; después del productor y el director, es el capitán del equipo de alguna manera. Aquí pasan cosas absurdas como que las casas que se ocupan de vender el negativo visitan a los productores pero rara vez hablan con los fotógrafos. Te puedo contar experiencias simples, como que llego a Europa y el vendedor de la Kodak o de Fuji inmediatamente me llama para ofrecerme su material y decirme qué es lo último que tiene. Esto no creo que sea responsabilidad de los vendedores, quizás tiene que ver con la mentalidad de la gente que no sabe de qué se trata. El productor es el que compra el negativo, pero el fotógrafo es quien lo elige.

¿Qué le dirías a alguien que quiere hacer tu oficio?

En nuestro país, la única manera de lograr trabajar en el medio, no solamente en el área de la fotografía, es trabajar. No hay otra manera. Lo primero que yo le diría es que viera mucho cine, que leyera mucho. Si tiene la posibilidad de estudiar, que lo haga, es muy importante, y fundamentalmente trabajar, hay que "quemar negativo" para aprender.

Piensas que la gente que hace cine va bastante al cine aquí?

Creo que hay mucha gente que no va al cine. Cuando voy, por ejemplo, a la Cinemateca, raras veces me encuentro a directores, productores o fotógrafos. Hay un fotógrafo que yo respeto mucho, Andrés Agustí, y cada vez que voy a ver una película interesante siempre me lo encuentro.

Hay algo muy importante en tu vida, como en la mía, que son las mujeres. En el set, no hay una relación especial que se crea entre el fotógrafo y la actriz, las actrices. Confían en ti?

Tienes que hacer que confíen en ti. Acabo de tener una experiencia con una actriz que se llama Line Renaud, en dos películas que acabo de rodar en Bélgica y en Francia. Esta señora tiene alrededor de 70 años, muy conocida en Francia. Su primera impresión al verme, quizá porque soy relativamente joven para el oficio, fue un poco de shock. Entonces, en los dos primeros días, tuve que demostrarle que podía hacer mi trabajo, ya que lo primero que ella me dijo fue que el último fotógrafo con el que había trabajado no logró hacer una fotografía que a ella le gustara y se había tenido que ir de la película. Entendí que si no lograba hacer que ella se viera bien sería yo quien saldría de la película. Dos días después ella vino los rushes, y todo salió bien y terminamos rodando dos meses juntos.

¿Tenía conocimiento de la técnica, sabía qué lentes usabas?

No, ella no tenía ningún conocimiento de la técnica. Los mejores actores que conozco son los que menos conocen de técnicas de cine, parece un contrasentido pero es así, un actor que conozca mucho de técnica



Jonny Semeco en rodaje



Peter Kassovitz y Jonny Semeco en el rodaje de *La emboscada*.

no necesariamente es el mejor actor. Yo estaba trabajando con unas luces llamadas Kino-Flo que son unas luces fluorescentes, que no dan calor, son suaves, y ella estaba acostumbrada a trabajar con grandes faroles que dieran a la cara, por lo que ella no entendía nada. Me preguntaba si la luz era suficiente para ella.

Acabas de ser nominado en Francia para un premio muy importante que se llama "Los 7 de Oro".

Para mí la nominación de los premios en Francia tiene una importancia fundamental por dos razones. La primera es que la nominación se hace sobre la base de 300 películas, de las que se escogen 4 o 5. Entonces, ya es un premio estar entre los 5 fotógrafos escogidos. En segundo lugar,

yo soy suramericano y es bien difícil entrar a Europa, por razones que sabemos, Europa se está cerrando por los problemas de desempleo y es un poco absurdo traer un fotógrafo de Caracas para rodar una película en París. De hecho, el productor lo primero que me dijo fue que el hecho de estar allá era una locura, me tenía que llevar a Francia, pagarme el billete de avión, el hotel, así que tenía que demostrarle que era bueno, pues si no, no tenía ningún sentido, y además hay muchos desempleados. Aquí somos 10 fotógrafos, por exagerar, y allá son 500 fotógrafos, entonces la competencia es mucho mayor.

Hay que demostrar que se es eficiente y bueno. No basta con ser bueno, hay que ser eficiente, cumplir los planes de trabajo, rodar en el tiempo necesario, iluminar en el tiempo que ellos te dan para iluminar y que además se vea bonito.

La otra cosa importante, es que a medida que yo abra esa puerta estoy abriendo la puerta para otra gente. Porque los europeos, en este caso los franceses, se darán cuenta de que hay técnicos en Venezuela capacitados para hacer una película. Por eso se están viniendo a hacer producciones en Venezuela. En las últimas producciones vienen muy pocas personas: los actores, el director, el productor y el resto del equipo técnico es venezolano y esa es una gran ventaja que tenemos en este momento. Aquí somos competitivos a nivel técnico y artístico, no tenemos nada que envidiarle a un profesional europeo.

¿Sientes mucha diferencia entre el video y el cine?

Realmente tengo que decir que soy una persona formada en el cine y para el cine. Tengo que aprender video, pues lo que sé de video es la post-producción, el telecine, por ejemplo, que lo debo conocer porque el oficio me lo exige. Pero grabar en video, todavía no lo manejo y hay nuevas técnicas en video que son impresionantes.

Sigo aprendiendo, y quisiera terminar esta entrevista diciendo que todos los días de mi vida... yo soy fotógrafo o más bien aprendiz de fotógrafo, sigo aprendiendo y pretendo aprender hasta que me muera. Y si

mañana alguien me propone una película con un gran fotógrafo estaría dispuesto a llevarle el café si es necesario, porque creo que lo fundamental es aprender.

JONNY SEMECO
Filmografía

Cortometrajes:

Los Golpes Bajos
Documental, 10 min. 16mm. 1982.
Taller de Realización Cinematográfica del CONAC
Cineasta Guía: Joaquín Cortés.
DIRECCIÓN COLECTIVA

Y no se casaron, y no tuvieron hijos, y no vivieron felices para siempre...
Ficción, 13 min. 35mm. 1989.
GUION. FOTOGRAFÍA, DIRECCIÓN

La Bienmandada
Ficción, 70 min. Video. 1990.
Director: David Rodríguez.
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Al calor de una nevera descompuesta
Ficción, 10 min. 35mm. 1990.
Director: Miguel Curiel
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Pancho Quilici
Documental, 8 min. 35mm. 1991.
Director: Philippe Toledano
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Coro, barro y viento
Documental, 27 min. 16mm. 1992.
Director: Gustavo Báez
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Largometrajes:

Ratón en ferretería
Ficción, 90 min. 35mm. Venezuela, 1984.
Director: Román Chabaud. Producción: Gente de Cine C.A.
CAMARÓGRAFO

Una noche oriental
Ficción, 110 min. 35mm. Venezuela, 1985.
Director: Miguel Curiel. Producción: Cine Aventura C.A.
CAMARÓGRAFO

Manon
Ficción, 98 min. 35mm. Venezuela, 1985.
Director: Román Chabaud. Producción: Gente de Cine C.A.
CAMARÓGRAFO

De mujer a mujer
Ficción, 90 min. 35mm. Venezuela, 1986.
Director: Mauricio Walerstein. Producción: EM Films C.A.
CAMARÓGRAFO

El compromiso
Ficción, 90 min. 35mm. Venezuela, 1986.
Director: Roberto Siso. Producción: Dpto. de Cine ULA
CAMARÓGRAFO

Ana pasión de dos mundos
Ficción, 110 min. 35mm. España-Venezuela, 1986.
Director: Santiago San Miguel.
CAMARÓGRAFO



J. Semeco, Misael Velarde (Maquinista) y Marc Rivière, director del film *Aventurier Malgrè Lui*, nominada para los premios "7 d'Or de Francia" en 9 categorías, incluyendo "Mejor Fotografía".

La oveja negra
Ficción, 90 min. 35mm. Venezuela, 1987.
Director: Román Chabaud. Producción: Gente de Cine C.A.
CAMARÓGRAFO

Los años del miedo
Ficción, 87 min. 35mm. Venezuela, 1987.
Director: Miguel Ángel Landa. Producción: Gente de Cine C.A.
CAMARÓGRAFO

Reflejos
Ficción, 90 min. 35mm. Venezuela, 1988.
Director: César Bolívar. Producción: Cine Arte.
CAMARÓGRAFO

Cuchillos de fuego
Ficción, 90 min. 35mm. Venezuela, 1989.
Director: Román Chabaud. Producción: Gente de Cine C.A.
CAMARÓGRAFO

Contacto en Caracas
Ficción, 90 min. 35mm. Teleserie COPLAN. Francia-Venezuela, 1989
Director: Philippe Toledano. Coproducción: Franco - Venezolana
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

La emboscada
Ficción, 90 min. 16mm. Telefilm. Venezuela, 1990.
Director: Peter Kassovitz. Producción: Tango Bravo C.A. (Caracas), Mod Film (París)
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Le Plomb ou la Argent
Ficción, 90 min. 35mm. Teleserie: El piloto de Río Verde. Venezuela, 1991.
Director: Patrick Jamain. Producción: Tango Bravo C.A. (Caracas), Raspall & Asociés (París)
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Hay que zurrar a los pobres
Ficción, 108 min. 35mm. España, 1991.
Director: Santiago San Miguel. Producción: Española.
CAMARÓGRAFO

Golpes a mi puerta
Ficción, 98 min. 35mm. Venezuela-Cuba, 1992.
Director: Alejandro Saderman.
CAMARÓGRAFO

Amor o cárcel
Ficción, 90 min. 16mm. Telefilm. Venezuela, 1993.
Director: Mauricio Walerstein. Producción: RCTV
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Trampa para un gato (La historia de Radio Venceremos)
Ficción, 90 min. 35mm. Venezuela - El Salvador, 1994.
Director: Manuel de Pedro. Producción: Jota y Joropo C.A.
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Acosada
Ficción, 90 min. 16mm. Telefilm. Venezuela, 1994.
Director: Pablo de la Barra. Producción: RCTV
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Bienvenida Talliana
Ficción, 110 min. 35mm. España - Rusia, 1994.
Director: Santiago San Miguel. Coproducción: Italo - Española
CAMARÓGRAFO

L'Amour en prime time
Ficción, 90 min. Super 16mm. Telefilm. Venezuela, 1995.
Director: Patrick Volson. Producción: Alter C.A. (Caracas) / Ellipse Programme (París)
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Rosa de Francia
Ficción, 90 min. 35mm. Venezuela, 1995.
Director: César Bolívar. Producción: Cine Marte C.A.
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Despedida de soltera
Ficción, 90 min. 35mm. Venezuela, 1995.
Director: Antonio Llerandi. Producción: Doble Ele C.A.
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Antes de morir
Ficción, 90 min. 35 mm. Venezuela, 1996.
Director: Pablo de la Barra. Producción: Tango Bravo C.A.
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Aventure Caralbes
Ficción, 360 min. Super 16mm. Teleserie de 4 Capítulos / Cartagena, Colombia, 1996.
Director: Pablo Barzman. Producción: ELMA Productions (París)
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Pandemónium
Ficción, 90 min. 35 mm. Venezuela, 1996.
Director: Román Chabaud. Producción: Gente de Cine C.A.
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Aventurier Malgrè Lui
Ficción, 90 min. Super 16mm. Telefilm. Francia - Venezuela, 1997.
Director: Marc Rivière. Producción: Cineteve (Francia) y Cine sur (Venezuela) para TF1 y Canal +
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA / CAMARÓGRAFO

Les marches de Louise (Provisional)
Ficción, 2 x 90min. Duper 16mm. Telefilm. Francia - Bélgica, 1998.
Director: Marc Rivière. Producción: Nerla Productions (Francia) K2 SA (Bélgica) Para: France 2
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

ALDO MONTI

RICARDO TIRADO

**Ganador del
Emmy Awards,
por el guión
y dirección
de su película
*Reflections***

**Toda una vida
dedicada al cine,
teatro y tv,
en Venezuela,
México y
Estados Unidos**

La cita ha estado pautada para un domingo en la tarde en una pizzería de la concurrida Zona Rosa del D.F. mexicano, gracias a la eficiente gestión de Betty Torres de Televisa. Una vez allí, hicimos lo posible por apartarnos de la gente que le reconocía y quería saludarle, finalmente:

No he venido por mucho tiempo a México. Sólo el necesario y me han traído por acá afectos familiares y el deseo de abrazar a los amigos. Durante nueve años me he radicado en Los Angeles; exactamente en San Diego, donde vivo con mi tercera esposa e hijo. Allí me ha ido muy bien; es un lugar de trabajo donde se me brindan excelentes oportunidades profesionales sin reticencias de ningún tipo y una hospitalidad que seguiré disfrutando.



Galán en México.



Aldo Monti en la actualidad.

¿Quiere decir Ud., que va a vivir siempre en Los Angeles?

Tal vez...

*Esa determinación del artista, imagino, ha de tener que ver con que el año pasado le fuera entregado el Emy Awards por la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Televisión por el guión, realización y dirección de su película **Reflections**.*

Sin embargo, deben ser tantos los intereses que se yerguen por encima de las circunstancias, primero de Venezuela, luego de México, después de haber entregado tantos esfuerzos artísticos, hasta lograr la consagra-

ción unánime del público. Un muchacho que permanece inmóvil observándonos, se levanta de su mesa y avanza hacia nosotros:

-"Hacia falta nuestro actor Drácula" dice con toda naturalidad.

Ese es un personaje fascinante -agrega el actor- uno de los mejor y bien trazados de la literatura mundial. Es malo, absolutamente malo, pero él no tiene la culpa. Es para compadecerlo, ¿no cree? Yo lo he hecho en cine y televisión, además de la pieza teatral y me ha brindado muchas satisfacciones.

Y parece le sigue brindando.

AQUÍ, ALLÁ Y MÁS ALLÁ

Siempre ha de resultar antipática toda sugerencia que va a rebotar en los oídos de alguien que vemos por primera vez. Y más si aquella parece escudriñarnos disimuladamente.

¿Cómo se puede estar ausente de la patria tanto tiempo? Porque Venezuela y México han sido su patria, ¿no es cierto?

Aldo Monti adivina el reproche, pero indudablemente habituado a toda clase de preguntas, ni se inmuta para responder:

Primeramente, jamás estuve lejos de Venezuela. No me he asimilado a ninguna otra tierra que no sea la mía; ni he claudicado en mi carrera de actor o escritor o como director. Dondequiera que me encuentre soy y seré venezolano y definiendo mis gloriosas tradiciones con la más profunda seriedad y convicción. Y, te aclaro que yo nací en Roma, pero llegué a esa tierra bendita a los 6 años de edad, y allí me formé felizmente. No como esos compatriotas, que todo lo toman en broma cuando están en el exterior, brindando una imagen distorsionada de irresponsables o de manifiesta pedantería, malogrando el gentilicio del país. ¿Y sabes lo que



Reproducción del aviso de prensa original de *Noche de milagros*. (David Rodríguez).

vengo notando en los últimos años?: un juego a ser perdedores, a la cola del burro. Es terrible. Con esto no quiero pasar por patriotero, una condición absolutamente negada a mi carácter y forma de pensar. Pero cuando yo me vine a México, algo había siquiera que llenara los sueños de realización de un joven aventurero como yo, sólo dejaba pendiente: participar en la consolidación por un teatro y un cine nacional. Ahora, hoy día, casi nada.

¿Conoce algo del nuevo teatro y cine venezolanos?

Muy poco realmente. Mi vida ha sido un ir y venir. La última vez que estuve en Venezuela, es decir en Caracas fue muy triste. Fue por la muerte de papá el año pasado, vivía en El Márques. Y si es verdad que pareciera me voy de todas partes, como decía mi viejo. Sí, me gusta estar yéndome para llegar de vez en cuando y comprobar que me han echado de menos...

COMO GUSTAN DE MIRARNOS

Cautamente se ha salido por la tangente en eso de emitir opiniones sobre el cine y teatro actuales, insistimos entonces:



En Teatro del Hogar, *La Inocente* de H.R. Lenormand, con quien conformara cautivadora pareja, Lilliana Durán.



El diario de mi madre, marcó el debut de Aldo Monti en México el año de 1956, a quien vemos cantándole a Marga López.

Bueno, aclarando que cualquier comentario personal no conlleva ánimo alguno de criticar, cosa que no sería ético, tomando en cuenta los mismos factores en común de nuestro empobrecido hemisferio en su lucha tan desigual con el cine hecho en Hollywood y la televisión, con toda su

apabullante infraestructura multimillonaria de producción y distribución, hay que celebrar el milagro de un cine que lucha por una identidad. La maravilla de nuestra gente, es que somos un pueblo creativo, capaces de crear en las más variadas crisis y circunstancias. En beneficio de ese cine -insistiendo en la disculpa- que lleva consigo la nacionalidad venezolana, que como es sabido no es un país con una copiosa producción de cine, la mayoría de ella con patrocinio estatal, tiende a lucir retrasada en el tiempo, en mucha de su temática repetida en otras latitudes.

Le pedimos amplie su óptica, siendo más específico.

¿Quieres un ejemplo? Bueno, y esta es la mejor prueba que observo con interés al cine venezolano. Hace unos 15 años o más, Brasil asombró al mundo con un tema de los niños de la calle, *Pixote*; algunos años después, Colombia hizo la suya con *Gamines*; hace poco vi *Sicario*, sobre el mismo tema, con más violencia aún que las anteriores. ¿Entonces? No niego que como tema pueda ser atractivo, especialmente para los llamados países desarrollados, quienes gustan de vernos dentro del atraso más absoluto, la ignorancia violenta

dentro del horror y la miseria como muy propios. No estoy de acuerdo en proyectar nuestra imagen a ese mundo que quiere de nosotros todo lo feo y lo sucio...

Pero, advierto, se trata de películas laureadas en medio mundo.

Así nos quieren ver. Si antes era el exotismo de la imagen de indios salvajes; ahora la imagen que reclaman y reforzamos es la de que en nuestros países no funciona nada. Y, nada de eso es cierto, porque históricamente con todos los problemas, somos un pueblo luchador y solidario, y bien creativo a través de todas las épocas, superando sus crisis con fórmulas originales y trabajando; con mucho trabajo, pero también con estrategias inteligentes. Para finalizar este asunto tan delicado, es que además del atractivo comercial, nos falta mucha educación, sensibilidad y amor por la patria, que sólo muestra una baja autoestima...

EL CINE QUE DEBEMOS HACER

Existen maneras distintas de mirar la vida, y cada pueblo está o vive etapas evolutivas de su desarrollo espiritual y artístico. Sin olvidar que Venezuela posee las mejores condiciones naturales para hacer cine en el mundo. A la variedad y belleza del paisaje, habría que añadir un clima parejo todo el año que permite obtener una fotografía de gran jerarquía en exteriores. Pienso que es necesario atraer capitales y público extranjeros. Eso se logra con otra clase de cine que proyecte al país. No hay que desestimar al turismo. Si alguien lo duda, allí están España y México, quienes mueven casi un setenta por ciento de su economía, gracias a la llamada industria sin chimeneas. Entendiendo que el cine es esencialmente social, no hay que dejar de lado al público que debe verse reflejado, con sus angustias y alegrías, es decir, debe ser en cierta medida, reflejo del espíritu de cada pueblo, de la preocupación fundamental de cada pueblo. De no ser así estará destinado a su extinción. El recurso humano deberá prevalecer, por encima de cualquier virtuosismo técnico. Lo que da veracidad a una obra cinematográfica, otorgándole prestigio, es aque-

lla película que trata de emocionar por lo que son o dicen y hacen sus personajes en una historia que luzca sincera muy por encima de cualquier efectismo o malabarismo de su director.

Lamentablemente, decimos, nos quieren hacer creer que es el público quien pide un cierto producto cinematográfico, como si ese mismo público es capaz de diseñar y enseñar a los realizadores las películas que quiere ver, y no son los productores y directores los obligados a brindarle otras alternativas a través de ciertas obras de una mayor calidad, aún cuando estas se basen en los asuntos más sencillos y digeribles a la comprensión de la parte menos culta del público...

Desde un punto de vista bien general, tres factores intervienen en la industria cinematográfica: capital, capacidad técnica y creación artística. De la perfecta correlación y ordenación de estos tres factores, más que nada por lo esporádico y espontáneo del esfuerzo privado, con la casi inexistente figura del productor o inversionista privado, habrían de devenir en una industria cinematográfica cimentada a prueba de sorpresas.

Desgraciadamente, muy difícilmente se logra la perfecta coordinación de estos factores para organizar la industria del cine. Por lo menos en América Latina no se ha llegado nunca a tal resultado; de ahí que la producción mexicana y argentina, y tal vez debamos incluir a Brasil -las excepciones son tan ínfimas que desaparecen-, y la que escasamente se ha realizado en Venezuela, deficientes, en un sentido propiamente artístico.

¿En qué nos diferenciamos o qué nos caracteriza para hacer un cine más nuestro?

¿Qué caracteriza a la Venezuela actual? Compréndase esto, sin algún tipo de prejuicio: su estado social y económico, la enorme distancia que se recorre en la escala del pobre al rico. Las inmensas diferencias, los grandes saltos en su desarrollo, la inquietud de abajo de las nuevas generaciones inconformes atropellándose con la inquietud de arriba. En una palabra, el desquiciamiento de su economía, que plantea la lucha por sobrevivir en un mundo cada vez más estrecho y competitivo en oportunidades, sin dejar de lado el sensible fenómeno de la globalización; misma que elimina fronteras y hasta nacio-



Escena de *Madonna de las 7 lunas*, como el celoso gitano y su víctima, la guapa Linda Olivier.



Galán en Venezuela.

nalidades. A decir verdad, tal vez seamos en la América latinizada por España, los menos característicos, por esa maravilla de poseer y concentrar fuertes contingentes de inmigrantes, hoy día asimilados, de casi todas partes del mundo. No somos característicos para nada, sólo tenemos coincidencias en cuanto a necesidades.

CON UN PAR DE... ¡PULMONES!

Le recuerdo a Aldo Monti el tema de la tierra generosa que se hace patria: México sigue.

Llegué en 1956, contratado para filmar *El diario de mi madre*, una cinta en plan estelar, al lado de Marga López con la dirección de Roberto Rodríguez, en donde Venezuela garantizaba un aporte económico importante, ante una marcada pérdida de mercados del producto filmico mexi-

cano. En esa oportunidad, lucía conveniente y atractivo la incorporación de elementos foráneos, capaces de reconquistar territorios, lo que yo aproveché al máximo. Por lo que estimo haber tenido mucha suerte, preocupándome por estudiar. Un actor debe enfrentarse con el público, conocerle y tener conciencia de sus gustos. Las condiciones naturales deben estimularse y enrumbarse en una disciplina casi apostólica del arte. No creo en los milagros...

¿Fue difícil esa asimilación?

Afortunadamente venía muy fogueado de Venezuela. Había estudiado en la Escuela de Teatro Juan Sujo, ella personalmente me impulsó muchísimo. Aunque mi vocación por el teatro me acompaña desde muy niño, apenas cumplidos los 18 empecé por abajo de extra. Ganaba poco dinero, pero era mi pasión, lo mismo en los escenarios que en los sets de Civenca y Bolívar Films, entre otras, aparecí en *Detrás de la noche* y como ascensorista en *Yo quiero una mujer así*. También filmé comerciales -prosigue-, diría que de todo tipo, ya que, ni soñarlo, tenía posibilidad alguna de seleccionar, a veces tenía un close-up, otras, la mayoría, figuraba en grupo, en un foro pequeñito por los lados de Boleíta (?). Y anduve haciendo papelititos en varias obras de teatro; comenzando las oportunidades en la compañía de Francisco Petrone, con *La muerte de un viajante* y *Panorama desde el puente*, ambas de Arthur Miller, un autor que desde entonces me gustó, o mejor dicho, me ha fascinado representar. Poco a poco me voy dando a conocer y es entonces, cuando se inicia Televisa, Canal 4 (hoy Venevisión), don Gonzalo Veloz Mancera me contrata. Allí hice algunas novelas, aquellos famosos *Casos del Inspector Nick*, que duraban una semana y llegué a sumar más de 100 piezas de repertorio en Teatro del Hogar, en mis casi cuatro años de permanencia. Fue una época heroica, no existía el apuntador electrónico. Pero estoy seguro que esa época, a la que me refiero con tanto entusiasmo, ha sido el instante supremo de mi vida, templando mi carácter y perfiló mi destino -se emociona muy sinceramente-. Alternábamos lo mismo la radio que el tea-



La antesala del infierno (*Detective Story*) de Sidney Kingsley. León Peralta, Juan Corona, Dafne Acosta Rubio, Aldo Monti, Alberto Castillo Arraez.

tro con la TV, y algo de cine, cuando se podía. Yo hago profesionalmente importantes piezas como *Mujercitas*, por supuesto de galán; *El Paquebote Tenacity*, de Charles Vildrac; *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, con un montaje fastuoso y un elenco de 45 personas sobre el escenario y la última obra fue *La antesala del infierno* (*Detective Story*) de Sidney Kingsley... todo esto en el teatro.

¿Cuándo hace su primera película como protagonista?

A los 24 años. Hice de galán de la estrella Elena Fernán, en una historia de Aquiles Nazoa, *Noche de Milagros* (1953), que dirigió Renzo Russo. Luego vino *Al sur de Margarita* (1954), con guión y dirección de

Napoleón Ordosgoitti, quien se empeñó en criollizar el Monti por Montes, y así aparezco en los carteles y créditos. Era una estrategia promocional que no dio resultado, puesto que todas las noches en la televisión aparecía como Aldo Monti y, bueno... ¡En verdad que me alegro! La suerte estaba echada, sin duda alguna, y así mientras rodaba *Pasional* (1955) una coproducción ítalo-venezolana, me propusieron como la participación y aporte de Venezuela en *El diario de mi madre*, el empresario Salvador Cárcel. Por cierto, y volviendo a *Pasional*, jamás había visto esa película, hasta que hace unos años estando al norte de Italia, en Torino exactamente de vacaciones, la proyectaron por la TV local, casi de madrugada y, finalmente...

Finalmente ¿qué?

Bueno, finalmente la ví... ja, ja, ja. Mejor ni mencionar el comentario de Lando Buzzanca. El director Augusto Genina consideró que hice un buen trabajo, sacando buenas actuaciones a Maria Pia Casilio, en primer lugar. También lució María Luisa Sandoval. Por supuesto, Buzzanca es un exagerado, al comentar el trabajo de Amadeo Nazzari, un celebrado actor de la época de mi padre. Y bueno, lo del chiste venía a cuento por el doblaje de voces, especialmente la mía, por supuesto...

Por distintas circunstancias a todo lo largo de la entrevista ha mencionado a su padre. ¿Estuvo él siempre de acuerdo con que su hijo fuese actor?

Al principio no. El quería que me graduase de arquitecto o ingeniero, puesto que era un empresario de la construcción, y hasta cursé un semestre en la Universidad Central de Venezuela en arquitectura, pero no hubo caso. Eso hizo que a los 18 años me apartara de la casa paterna. Si quería comer (comer: una antigua costumbre que no he podido abandonar), debía buscar otra línea de acción. Elegí la actuación porque podía actuar y recibir dinero por ello.

NO TODO LO QUE RELUCE ES ORO

Al igual que en Caracas, México no fue la excepción y tuve muchos problemas. Había que comenzar de nuevo partiendo de cero. Pienso que igual a todos los que se han labrado un porvenir por sí solos. Estudiar mucho y aprender a poner buena cara a rechazos fue una constante. Sin embargo me planté con mis maletas llenas de sueños y un par de... buenos pulmones! Porque en el teatro hay que tener muy buenos pulmones para mantenerse dos horas arriba de un escenario.



Elena Fernán, Aldo Monti, Violeta Mendoza en *Noche de milagros*, 1953, de Enzo Russo.

Hay un repaso o brochazo impresionista de algunos títulos exitosos que revientan en las marquesinas de las mejores salas teatrales, junto a grandes figuras: Silvia Pinal, Manolo Fábregas, Domingo Soler, Carmen Montejo, María Douglas, Marga López, Julissa, Amparo Rivelles, Rita

Macedo, etc. *Rebelde*, *El hombre de la piel de víbora*, *La luna es azul*, *Juguete olvidado*, *El guardián*, *El dulce pájaro de la juventud*, *Arsénico y encaje*, *La ratonera*, etc.

¿Profesionalmente alternó en algún medio junto a las tres más famosas estrellas de México: María Félix, Dolores del Río, Cantinflas?

Esas figuras de México, pertenecen desde hace tiempo a todo el mundo. María Félix es una gran diva. Dolores del Río imponía su señorío y gran clase. Ambas encantadoras con unas personalidades magnéticas. De Cantinflas, poco o nada se puede agregar a quien el sustantivo "cantinflada" y el verbo "cantinflar", forman ya parte del argot de algunos de nuestros países; aunque francamente hablando, nunca me comunicó talento y brillo como para morir de entusiasmo. Debe ocurrirnos a los que le conocimos las otras muchas facetas como hombre y político.

¿Y los sueldos de los artistas?

Como en Hollywood, Madrid, Roma o Caracas, la publicidad se ha encargado de hacer creer que los artistas ganan sumas fabulosas. Pero la verdad es que los contratos privados dicen otra cosa. El fenómeno lo constituye la televisión y el fulano rating, hacedor de estrellas instantáneas. En teatro conocí a varias figu-

Jaime Albanez.



En su debut protagónico teatral, junto a Violeta González y Juve Glen, *El Paquebote Tenacity* original de Charles Vildrac, 1953.



Éxito primero en su versión de telenovela, *Rubi* se convirtió en un aceptable thriller para la pantalla grande. Aldo Monti estrangula a Irán Eory, quien pagará sus culpas.

ras popularísimas en todo el Continente, que deben conformarse con sueldos que rara vez pasan los mil dólares mensuales.

Está obscureciendo afuera, y es mucho lo que le falta por contar a este recio e inteligente hombre del espectáculo, que ha recorrido diferentes ramas artísticas a través de toda su vida, en las que ha hecho de actor,

director, adaptador y escritor, tanto en Venezuela, México y desde hace unos diez años, también como productor en USA.

Hacer un resumen de mis actividades en México, durante 30 años que permanecí en esta tierra encantadora, resultaría tarea difícil. Quiero recordar sin embargo, algunos hechos importantes o capitales. Tuve

ocasión de intervenir en muchas adaptaciones y hasta vender argumentos propios, como *La cárcel de Cananea*, que me permitió alcanzar el premio "Ariel", algunos otros argumentos y recuerdo *Una noche embarazosa*, que le hice por encargo a Lando Buzzanca. Me casé, tuve mis hijos, profesionalmente al servicio del cine y el teatro, sin olvidar la televisión, donde me inicié en la telenovela *Cadenas de amor* con Ofelia Guilmáin, formando pareja con Patricia Morán, una actriz y amiga maravillosa con quien ya había trabajado en Caracas. A Dios doy gracias por las maravillosas oportunidades y una salud de hierro, puesto que no es fácil compartirse entre la televisión y el teatro. Por años pertenezco al staff de actores de Televisa, y luego detrás de las cámaras en una actividad de más de 25 años ininterrumpidos al servicio de la televisión. Pudiera pensarse que estoy satisfecho de la labor realizada, pero te aseguro, que para que pudiera sentirme completamente feliz sería necesario cumplir otro anhelo: hacer cine en Venezuela de nuevo. Ojalá que la suerte me siga sonriendo y me dé la oportunidad de entregar a esa mi otra patria la experiencia y el amor que en la distancia se percibe mejor. En dos oportunidades intervine directa, o tal vez debería decir indirectamente, ahora que fueron realizadas, en sendos proyectos de películas que habrían de filmarse en Venezuela. Lamentablemente, no se me dieron esos proyectos.

¿.....?

La primera se trataba de una cinta de aventuras con una referencia histórica importante de principios de siglo, basado en el libro original de Vásquez Figueroa, *Manaos*, contando con un gran presupuesto y la brasileña Florinda Bolkan a la cabeza del reparto. Sus locaciones las habían ubicado en la majestuosidad de la Amazonia venezolana. La otra cinta se basaba en una pieza teatral del celebrado Emilio Carballido, *Mina y Fifi en el Orinoco*, escrita para dos actrices -yo había pensado de hacerla con Hilda Vera, sin estar enterado de su lamentable fallecimiento-, compartiendo con Blanca Guerra, como las dos meseras-ficheras que navegan el río a la deriva con un hombre muer-



Con resonante éxito repite el personaje de Drácula, ahora en las tablas, en la década de los 80's.



En *Pasional*, de Augusto Genina, 1955, con la actriz italiana Maria Pia Casilio.



En el rodaje de *Pánico*, junto a la estrella Alma Della Fuentes, una película de Julián Soler.

to. Al final, la parte mexicana buscó producir con Venezuela, hablaron con el director Román Chalbaud, y yo desaparecí del cuadro. Y es que este negocio es así y si hoy puedes estar tal vez mañana no, y es que existen demasiadas circunstancias, pero como dicen por ahí que a la tecera va la vencida, bueno, veremos...

Veremos, señor Monti.

ALDO MONTI. FILMOGRAFÍA ESENCIAL

VENEZUELA:

Noche de Milagros, 1953, Enzo Russo.

Al Sur de Margarita, 1954, Napoleón Ordosgoitti.

Pasional, 1956, Augusto Genina.

MÉXICO:

El diario de mi madre, 1956, Roberto Rodríguez.

Misterios de la magia negra, 1957, Miguel M. Delgado.

La torre de marfil, 1957, Alfonso Corona Blake.

Kermesse, 1958, Gilberto Martínez Solares.

Nacida para amar, 1958, Rogelio A. González.

Los hijos ajenos, 1958, Roberto Rodríguez.

Vivo o muerto, 1959, Gilberto Martínez Solares.

La cárcel de Cananea, 1960, Gilberto Gazcón. Argumento y guión Aldo Monti, Fernando Méndez, trofeo Ariel como Mejor película al año siguiente.

El rayo de Jalisco, 1960, Ramón Peón.

Juramento de sangre, 1960, Ramón Peón.

La recta final, 1964, Carlos Enrique Taboada.

El misterio de los hongos alucinantes, 1968, Gilberto Martínez Solares.

El libro de piedra, 1968, Carlos Enrique Taboada.

Flor marchita, 1968, Rogelio A. González.

El amor de María Isabel, 1968, Federico Curiel.

Rubí, 1969, Carlos Enrique Taboada.



Ahora es el seductor Conde Drácula besando a Noelia Noel, en una escena de *Drácula, señor de las tinieblas*, 1971.

La venganza de las mujeres vampiro, 1970, Federico Curiel.
Drácula, el señor de las tinieblas, 1970, Miguel M. Delgado.
Pánico, 1970, Julián Soler.
Rosario, 1970, Rogelio A. González.
Santo vs. Drácula, 1972, Miguel M. Delgado.
Una noche embarazosa, 1976, René Cardona.

Como director cinematográfico:

Acapulco 1222, serie de tres largometrajes, protagonizada por Jorge Rivero; *Anónimo mortal*, con Tere Velásquez, *Secuestro sangriento*, con Humberto Zurita, con la producción de Televisa, entre los años 1973-75.

ESTADOS UNIDOS:

Vacaciones sangrientas, guión y dirección propios; *La última carcajada*; *Sedución sangrienta*; *Un día infeliz*; *Cobra silenciosa*; *Horas violentas*; *La excursión*; *Reflections* (Emmy Award, 1997), etcétera. Producciones realizadas bajo su dirección para el sello M.C.M., destinadas a la TV.



Nótese el cambio de apellido Monti por Montes. Reproducción del aviso de prensa original de *Al sur de Margarita*. (David Rodríguez).

Miguel, Thalía, Ricky Martin, Chayanne, Café Tacuba, Barrio Boy's y muchos otros del espectáculo, destacando en su gusto particular el que filmara con el célebre Plácido Domingo en blanco y negro, interpretando Capullito de Alheli, Cuando calienta el sol y Guantanamera, que ha recorrido el mundo, y fue realizado el año pasado.



Con guión y dirección de Napoleón Ordosgoiti, *Al sur de Margarita*, 1954, compartió con Gilda Magdalena.

NEGRO Y BLANCO EN COLORES

Piel

Una Película de Oscar Lucien

LUNA BENÍTEZ
Fotos:
CARLOS BUSQUETS



Oscar Lucien dirige *Piel*, en la cámara Cezary Jaworski.

La imagen cinematográfica es una evocación, un estímulo para la fantasía y una opción para reflexionar acerca del tema que nos proponga. El discurso de la imagen cinematográfica, en consecuencia, debe afectar al espectador con contundencia, complejidad e intensidad. En la filmografía de Oscar Lucien encuentro estos componentes bien orquestados. Lo he visto en su más reciente película, *Piel*, una reflexión en torno a los ocultamientos y omisiones, en pensamientos, palabras y obras, que también tenemos los venezolanos sobre el racismo. Se trata de un film que como en su anterior largometraje, *Un sueño en el abismo*, apuesta a los jóvenes. *Piel* incluye en su atractivo staff a talentos que inician su carrera actoral como sus protagonistas la modelo Indhira Serrano y Gabriel Blanco, Andreína Blanco, Luke Grande, acompañados por la carismática actriz Eileen Abad, la reconocida artista española Sara Sanders y el polifacético actor Juan Manuel Montesinos. Este nuevo film de Lucien abor-

da el tema del racismo a partir de una intrincada historia de amor de sus personajes protagónicos, América y Juan Pedro.

Beckett dijo en una entrevista que la escritura lo había llevado al silencio, entiendo que a una suerte de introspección. A Oscar Lucien ¿adónde lo ha conducido el cine?

Sería relativamente fácil compartir la respuesta de Beckett porque comparto contigo que todo arte supone un aliento y un clima de introspección, pero estaría escamoteando tu pregunta. Diré, entonces, que el cine me conduce a la interrogación, a la indagación permanente por los aspectos particulares que nos distinguen de los ciudadanos de otros países. Y si bien es cierto que no me caracterizo por un nacionalismo demasiado arraigado creo que existe algo en el **ser venezolano** que nos singulariza, para bien o para mal.



Indhira Serrano y Gabriel Blanco, la pareja protagonista de *Piel* de Oscar Lucien.

Sea en las películas documentales que he hecho, como en las de ficción me interesa entrar en aspectos que nos permitan vivir y entender la realidad de una manera más consistente, conceptual y afectivamente. En *Piel*, por ejemplo, hemos abordado (y utilizo el plural porque la escritura del guión es compartida con Blanca Strepponi y Armando Coll) un tema tabú de la cultura venezolana, el racismo. Todo el discurso explícitamente referido sobre el tema se manifiesta como antiracista, sin prejuicios y tolerante pero la práctica y la conducta cotidiana lo niega y contradice permanentemente. Te puedo contar una anécdota que ocurrió cuando filmábamos la escena de un operativo policial. Cuando se habían concluido todos los preparativos para rodar la secuencia (iluminación, maquillaje, vestuario) en la cual la protagonista, en su rol de América (Indhira Serrano) es molestada por un agente policial, negro, me di cuenta que el inicio del rodaje se retrasaba, para mí, sin razón alguna. Luego de varios minutos de incertidumbre me enteré que el Jefe de Relaciones Públicas de la Policía del Municipio Libertador, presente en la locación, se oponía a la interpretación del actor Raimundo Mijares quien encarnaba al policía "de color", porque ese cuerpo tenía en marcha una estrategia de cambio de imagen y la presencia de este actor era contraproducente (sic). Este incidente escapó, por supuesto, a la ingenua imaginación de los guionistas.

El cine de Oscar Lucien se ha caracterizado, a mi modo de ver, por convicciones como las siguientes: una técnica esmerada, una infinita paciencia para alcanzar metas sin desviar el camino de las imágenes sobre las imágenes que plena su filmografía, la disciplina de un pensador que no se ha prestado a superficialidades y oportunismos para alcanzar sus logros y sobre todo un impulso creador que hace que sus películas, documentales y de ficción, tengan algo nuevo que decir. En este sentido ¿Piel es una afirmación tanto de ti mismo como de tus anteriores películas?

Agradezco tu generosa apreciación sobre mi trabajo pero debo confesar que me raborizas aunque la do-



Eileen Abad.

sis de melanina en mi piel no lo haga visible. Sin embargo, puedo responder afirmativamente a tu pregunta. En cuanto a la motivación esencial para realizar las películas y hacer que lleguen al público no hay muchos cambios. Me produce mucha seguridad trabajar con personas que conozco y con las que me siento cercano afectivamente, además de considerarlas profesionalmente. Esto puede parecer una contradicción respecto de los actores pero sobre ese tema podemos hablar más adelante. Sin embargo, a partir de esta película estoy seguro de que debe producirse un cambio importante, a riesgo de no seguir haciendo películas. Reconozco tu asombro pero es verdad. Creo que el sistema productivo que hemos utilizado es absolutamente anacrónico y que debemos buscar fórmulas más novedosas y audaces para producir películas que se encuentren con el público y produzcan un mínimo nivel de rentabilidad y, si esto no ocurre, puesto que no hay recetas, que por lo menos tengan la motivación de producir algún eco en nuestros espectadores.

Estoy de acuerdo, pero nuestro cine ha estado plegado a patrones reduccionistas que lo conducen por los caminos de la precariedad, el aburrimiento, la superficialidad y, en el peor de los casos, lo alejan de la confrontación teórica y de su dimensión social. Esta postura revela que el cine

debe revisar su propio presente para dilucidar su devenir...

Estoy persuadido de que una película completa su sentido en el encuentro con la audiencia. Esto, por supuesto, no lo puede garantizar nadie. Tenemos problemas con los circuitos de distribución, el público ha dado la espalda a las obras producidas en el país, atravesamos una crisis económica horrorosa. Pero no hemos actuado creativamente para enfrentar tantos obstáculos. Generalmente nos estamos quejando y culpabilizando a terceros de nuestros propios fracasos: los distribuidores, el Estado, el público inconsecuente. Está claro que no los exonerar de su cuota de responsabilidad en el asunto, pero no disponemos de la dosis de autocritica suficiente para buscar alternativas que nos permitan producir películas que puedan despertar el interés de nuestro público "natural" ni de competir en el mercado internacional. Honestamente, creo que como la agricultura, las empresas industriales y otras actividades hemos dependido demasiado del dinero del Estado, en la realidad actual absolutamente insuficiente.

Sin embargo, Oscar, tus películas han sido una excepción: han tenido aceptación del público ¿A qué se debe el fenómeno? Pudiera ser a que tú has apostado al segmento juvenil del país, lo cual es evidente en tus

largometrajes: Un sueño en el abismo y Piel.

En ambas películas, por sus características temáticas, la presencia de los jóvenes es fundamental. Ahora bien, es cierto que en Venezuela ocurre algo curioso. Casi el cien por cien de la audiencia está conformada por gente joven. De manera que este es un dato objetivo muy importante a la hora de hacer una película: qué le puede interesar a ese público y de qué manera presentarlo para que sea atractivo. Por otra parte, confío en que sean ellos los interlocutores válidos para intercambiar ideas, visiones, certidumbres e interrogantes acerca de las cosas que nos interesan como venezolanos y como habitantes de un planeta con fronteras cada vez más inexistentes.

Entonces es claro que un aspecto fundamental que debemos considerar es la promoción. En este momento Piel ha creado expectativas grandes y es notable el uso de medios poco convencionales como un sitio web para la difusión y promoción del film. Hablemos de las líneas estratégicas de la promoción y de los resultados que esperamos.

En el cine internacional la promoción representa un treinta por ciento del costo global de la película. En nuestro cine, el renglón promoción



Oscar Lucien durante la filmación.

simplemente no existe. Y si existe está vacío o, en el mejor de los casos, registra el costo promedio de la impresión del afiche. De esta manera el camino de la película en su encuentro con la audiencia se inicia de manera deficiente. La película, fuera de su contenido conceptual y sus componentes estéticos, es un producto que debe ser vendido. Y esta venta debe iniciarse incluso antes del rodaje de la película. Mientras no asumamos esta verdad y elaboremos presupuestos más reales, el contacto con el público será más difícil y por

lo tanto las posibilidades comerciales inciertas. Yo he tratado de concientizar esta situación y por eso busqué vías alternativas a la promoción tradicional que siempre hacemos, basada de manera general en la información de prensa que por supuesto es gratuita y que depende de la disponibilidad de los medios y de las habilidades de relacionista público del director. Sin embargo, no se trata solamente de dinero. En el caso de *Piel*, hemos potenciado los limitados recursos destinados a la promoción a través de una estrategia que involucra activamente a los propios actores y a un "voluntariado" entusiasta comprometido con la película. De esta manera, además de la promoción tradicional, ha sido posible tener dos páginas web, una de las cuales es el resultado de una tesis de grado con mención de publicación de Maibe González y Elizabeth Arcia en la UCV; diversos foros interactivos en torno al tema de la película; un video clip dirigido por Fernando Venturini y con el apoyo para el montaje de la empresa AS 3; los conciertos de Luky y los astrolabios; concursos y variadas actividades de mercadeo directo de la película.

Me imagino que en el caso de Piel por tratar el tema del racismo, la promoción debía tener una estrategia más elaborada. Recordemos que el drama se desenvuelve en torno al angustioso conflicto de una pareja de



Indhira Serrano en *Piel* de Oscar Lucien.

jóvenes enamorados cuya relación se ve obstaculizada justamente por la diferencia del color de la piel. ¿Crees que este tema va a ser respaldado por ese público que conforma el target del film?

Esa es mi apuesta. Evidentemente, el racismo lo vivimos de manera tan elíptica y contradictoria que es necesario una promoción que venza las resistencias del público. En términos generales, la actitud predominante con las personas que intercambio sobre el tema de la película es de distanciamiento: ese no es un problema de los venezolanos, eso será en los Estados Unidos, "aquí todos somos igualitos". Ahora bien, aclaro que la película no es un ensayo sociológico ni un panfleto de la negritud. Hemos abordado el tema tratando de sintonizarnos con esa manera oblicua de enfrentar el problema pero sin escamotear, espero, el fondo del asunto. La promoción ha buscado en todo momento comunicar con esos jóvenes, en las instituciones educativas, en las emisoras juveniles, en la televisión por cable, en la web y en el mercadeo cara a cara. El eco que he recibido de esta campaña me hace ser entusiasta, al menos, en lograr el interés hacia la película y sobre todo en la motivación de asistir al cine.

El cine sólo se realiza detrás de la cámara, delante de ella está la imagen que se desplaza en la pantalla. Ese producto final es lo que la audiencia va a confrontar, bien para afirmarlo o para lapidarlo. Hablemos de la producción y de sus alcances; al final me interesa profundizar en la opinión de Lucien como productor principal del film.

Muy a mi pesar la producción de *Piel* se realizó bajo lo que considero el esquema equivocado de producir una película. Es decir, bajo una angustiosa y estresante carrera del día a día, realizando insólitas "ingenierías financieras" (o sea, pidiendo prestado), con un presupuesto deficiente desde el comienzo, el cual en virtud de nuestro compromiso y las habilidades de Antonio Llerandi como Productor ejecutivo, nos permitió concluir el rodaje en el tiempo previsto de ocho semanas y sin mayores contratiempos. Por supuesto, la produc-



Luke Grande y Gabriel Blanco en *Piel*.

ción no fue pensada de esa manera. Originalmente contaríamos con un Productor español quien asumiría los honorarios de la actriz española Sara Sanders y el costo de la banda sonora. Su retiro a última hora nos colocó en la disyuntiva de parar la película o seguir adelante. Desde luego, concluimos el film asumiendo las condicionantes y los riesgos que esa decisión implicaba.

Por otra parte, consciente como hemos hablado de la necesidad de llegar al público con un producto de buena factura, era necesario una atención especial al tema del sonido. Más aún cuando existe el reclamo sobre el sonido de las películas venezolanas y que hoy en día buena parte del parque actual de salas está equipado con sistemas dolby stereo. Otro aspecto no previsto en el presupuesto adicional, y por lo tanto un nuevo dolor de cabeza. Finalmente,

conseguimos estos recursos y la transferencia óptica en el sistema dolby stereo se hizo en los Estados Unidos porque en Venezuela no se dispone de capacidad técnica instalada para realizar este proceso.

Tengo la plena convicción de que estamos frente a un reto esencial: cambiar. Cambiar nuestras modalidades "tercermundistas" de hacer las películas. Trabajar seriamente y suficientemente nuestros guiones, pensar en los temas que le interesen a la gente, elaborar presupuestos reales y diseñar esquemas financieros sólidos y atractivos que pueden motivar el interés de los productores profesionales. Creo que nuestra múltiple condición de guionistas, directores, productores, promotores y "novio de la madrina" es incompatible con la consolidación de una cinematografía potencialmente en condiciones de producir obras trascendentes.

Sin pretender ser escéptica, pero conociendo muy de cerca las circunstancias del cine venezolano, pienso que su tendencia es hacia la desolación...¿cuándo también el cine desaparezca del escenario vital del país todo será distinto para continuar igual y en ese caso cuál será la opción de Oscar Lucien?

Bueno, yo me siento comprometido con la idea de la existencia del cine en Venezuela. En un mundo cada vez más marcado por el flujo y el intercambio de imágenes, producir cine e imágenes audiovisuales está ligado a la pretensión de una identidad y a ello, por supuesto, no podemos renunciar. Reivindico un mundo plural, apuesto a la vida en un planeta donde todos seamos ciudadanos solidarios de un destino común. Donde cada uno de nuestros distintos rostros, colores de piel y voces vivamos en paz, sin exclusiones. Y el cine puede contribuir a dotarnos de esa posibilidad de reconocernos nosotros mismos.

Para concluir, y en virtud de estas consideraciones, creo que el Estado debe jugar un papel importante. Pero nunca excluyendo, limitando o inhibiendo la iniciativa privada.

Cada quien que asuma su compromiso.

LÁGRIMAS NEGRAS

PEDRO CIFUENTES HUERTAS



La buena estrella de Ricardo Franco

Prometo que esta sección no pretendía convertirse en una necrológica recurrente, y espero que la realidad no la empuje a confinarse a ese género. Pero ya quedó dicho que la muerte es un ser muy trabajoso, que parece no descansar nunca. Ha muerto de un infarto Ricardo Franco, uno de los grandes directores españoles de los últimos veinticinco años, a la injustísima edad de 48, precisamente cuando su cine obtenía, por fin, reconocimiento generalizado. Un cineasta muy valiente, de vanguardia, insobornable. Un cineasta "maldito" durante muchos años, embarcado en proyectos personales, inclasificables, que no incluían el mercado entre sus objetivos iniciales, y que, ahora, tras años de trabajo y aspiración de calidad, había logrado, por su propio peso, el éxito no sólo de crítica - nada nuevo - sino también de público con su memorable *La buena estrella*, título personalmente profético y efímero. Y es que hasta lo malo pasa.

Diabético desde su juventud, Ricardo Franco había llevado una vida bastante intensa y autónoma, desligada tanto de los criterios cada vez más estrechos del cine masivamente consumido como de los consejos de los médicos. Desde hace unos años

le acechaba a pasos agigantados una ceguera, el apagón definitivo, angustioso, de su corazón de cine, de alguien cuya vida "ha sido vertebrada por el cine, como espectador y como director". De hecho, *La buena estrella* está dedicada a un oftalmólogo y a todo su equipo, que habían conseguido alargar su vista lo justo para fabricar esa maravilla tan dura que parecía constituir su testamento cinematográfico. Pero no sería así, quizá desgraciadamente. Una ligera mejoría le animó, en contra de las advertencias de los médicos, tras cuatro operaciones de by-pass, notoriamente desmejorado, consumido, a rodar otra película más, cuyo título da pavor recordar: *Lágrimas negras*. Me pregunto a cuáles se refería.

Ricardo Franco murió con el traje de faena, confundiendo un corriente bajón de azúcar con una embestida mortal, "esto no es nada, enseguida volvemos al trabajo". Eso cuentan que decía en el hospital. La analogía con Pilar Miró es inevitable: corazones frágiles, valientes, que mueren trabajando, cuando quizá no debían, a veces hay que saber descansar un poco (precisamente para no eternizarlo). Analogía también por ser muertes de personas que habían seguido siem-



Ricardo Franco.

pre trayectorias autónomas, y que desaparecen nada más lograr el reconocimiento multitudinario (no solo especializado) con las que serían sus últimas películas, vencedoras absolutas de las correspondientes ediciones de los Premios Goya.

La filmografía de Ricardo Franco es escurridiza, valiente, de amplias miras, la lógica emanación de su aproximación personal a la vida. Muy joven, sus primeros cortometrajes coqueteaban con el movimiento "underground" (*Gospel*, *el monstruo* y *El increíble aumento del coste de la vida*, 1969). Pronto se aventuraría a dirigir un largometraje, *El desastre de Annual*, cuyo guión había coescrito con su primo el ahora novelista Javier Marías (que estos días recuerda, emocionado, como Ricardo, a pesar de ser bajito y con gafas, solía ir por delante en todo y conseguía llevarse a todas las chicas). El estreno de *El desastre de Annual* en el Festival de Benalmádena de 1970 fue un verdadero escándalo, que llevó desde el encierro por las autoridades locales de los espectadores, en la propia sala de proyección, hasta la detención del jovencísimo realizador (veinte años) y, por supuesto, la prohibición absoluta de la película (que abordaba un histórico desastre militar español en Marruecos, y era inaceptable en una etapa de exaltación del nacionalismo patrio). Todo ello al grito de "¡Libertad!"; recuérdese que era el año 1970 (más de un escritor ha recordado el suceso estos días con el título "Franco contra Franco"). Su siguiente largometraje *Pascual Duarte*, demostraba una temprana versatilidad muy personalista y el talento valiente de adaptar la tremenda novela de Camilo José Cela. Premiada con el galardón de interpretación a José Luis Gómez en el Festival de Cannes de 1976, es una película parca, callada, seca, adjetivos que cuadran también con la Castilla áspera que muestra, la región más interna del atraso español. Quizá la mejor descripción corta es que es una película que desconoce el concepto de burguesía. Ya en esta película aparece muy intensamente la preocupación del director por la pena de muerte, que nutre con un terrible final a la película. Después rodaría *Los restos del naufragio*, una película de culto, considerada por muchos como su obra más personal,



pero desasistida por el público, lo que le hizo desembocar en una crisis que le llevaría a viajar a México y Estados Unidos, donde realizaría un par de películas no vistas en España. Fue un viajero infatigable, un aventurero de espíritu. En sus documentales recorrió América, la India, explorando el mundo y conformando su actitud vital.

Siempre intentó algo distinto: al volver a España, *El sueño de Tánger*, una película de aventuras y romance como las de antes, algo fallida, olvidada por el público (que descubriría a Maribel Verdú, a la que sólo él ahora ha sabido sacar la actriz que lleva dentro, desaprovechada por papeles insustanciales); *Berlín blues*, una recreación libérrima de *El ángel azul*, emplazada en España, en clave musical, irrenunciablemente personal, tampoco entendida por el gran público.

Considerado ya un director "maldito", recaló durante etapas de su vida en la televisión, con trabajos de una calidad inusitada, como siempre en la sombra, sombra que proyectaba su inevitable sombrero, ya consustancial con él. Sus trabajos televisivos fueron premiados en diversos festivales: Cannes, Nueva York. Eran documentales que respondían a su visión humanista de la vida. Destaca poderosamente *La canción del condenado*, un alegato contra la pena de muerte

en Estados Unidos, el país de la libertad...

1993 es el comienzo de la vuelta al mundo de Ricardo Franco. Más hecho, claro y particular como siempre, nos va a dejar dos películas maravillosas, ambas agrídulces. La primera es *Después de tantos años*, continuación de una mítica película de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976), documental espeluznante sobre la familia del poeta encumbrado en la dictadura franquista, el poeta del régimen, Leopoldo Panero, y de la terrible herencia psicológica de sus allegados. Si *El desencanto* fue una muestra verdaderamente terrible de las secuelas de la incomunicación y la falta de vínculos reales con el mundo, y una incursión intolerable para gran parte de los pertenecientes a esa generación, "metáfora del franquismo" (del otro Franco, del militar), *Después de tantos años* retrata la vida de los hijos veinte años después, muy deteriorados, pero es una película que no puede definirse ya estrictamente como documental, es un retrato de la soledad, más duro aún, con más atención al paso inexorable del tiempo, y más cuidada, sentiente, respetuosa, abstracta. Es una película discreta y poderosísima, que destila el escepticismo del director, salpicado de fugaces imágenes (posibilidades) bellas, un lirismo entrecortado por la cruda realidad.

A partir de ahí, tras una comedia de encargo, *La buena estrella*. Personalmente, puedo decir sobre ella que es la única película que me ha hecho llorar desde *Cinema Paradiso* - cuando yo era un adolescente -, y además la segunda vez que la ví. Esa segunda visión me golpeó aún más brutalmente que la primera, me hizo comprender la extensión e inclasificabilidad del amor, la esencia granítica de la vida, que sólo aquél puede diluir y hacer asimilable. *La buena estrella* es la película más arriesgada y esencial de esta década en España. Y Ricardo Franco, a tientas por la vida, sin saber si podría rodar más en su vida, tocó éxito. A media luz, como la película, retratando la intimidad con una sensibilidad poética, sin hacer ruido. Pasaba de ser "maldito" a "famoso" (cinco Premios Goya, incluidos el de mejor película y mejor director; La Medalla de oro de Bellas Artes), reconocido, apreciado. Lo único que

no había cambiado era el respeto a su mirada, propia, insobornable, algo desencantada. Un desencanto que admitía luz, que dejaba un resquicio a la emoción redentora. Hay planos en *La buena estrella* que rezuman más comprensión del amor que ninguna otra película que yo recuerde. No me la he podido quitar de la cabeza. Quizá sólo alguien con una salud tan frágil llega a vislumbrar la esencia con tanta honestidad. Podía ser su última película, pero no por ello iba a dejar de fabricar algo arriesgado, duro, recóndito, fundamental, ingrato, sublime.

Qué atroz el título de su última e inconclusa película: *Lágrimas negras*. Lágrimas de ojo marchito que se aferra a la luz, negro de muerte, de oscuridad. La incertidumbre eterna, la vaporosidad inaprensible de eso que llamamos vida, que acaba reduciéndose a un estado mental. La única noticia esperanzadora de esta semana de primavera lluviosa (llueve, no hay luz, el cielo oscuro también lagrimea; vemos otra vez *Después de tantos años* con un respeto sepulcral, no me atrevo a ver *La buena estrella*, por si acaso) es que el equipo de la película, que se ha quedado sin su espíritu guía de la noche a la mañana por un infarto súbito (esta vez no traidor: había avisado, pero Ricardo no se arrugaba, tenía urgencia vital y visual, la vida es impredecible), ha decidido terminar la película siguiendo el guión original. Lo harán el ayudante de dirección y otro colaborador. El ayudante de dirección tiene veintidós años. ¿Saben cómo se llama? Buster. Buster Franco, que hoy llorará a su padre, y que tardará mucho en poder esbozar una sonrisa, por cínica que sea, como la que solían esbozar su padre y su homónimo Keaton, al que homenajea ese nombre. Se seguirán derramando lágrimas negras. Es el único y paradójico consuelo que nos queda.



TORRENTE
EL BRAZO TONTO DE LA LEY

Dirigido, escrito e interpretado por
SANTIAGO SEGURA

97 Min. 40% vol.

JAVIER CÁMARA-TONY LEBLANC-NEUS ASENSI-CHUS LAMPREAVE-MANUEL MANQUIÑA-LUIS CUENCA
UNA PRODUCCIÓN ANDRÉS VICENTE GÓMEZ TRABAJO Rocabruno EN ASOCIACIÓN CON CARTÉL S.A.
MUSICA ROQUE BAÑOS DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA CARLES GUSTI MONTAJE FIDEL COLLADOS DIRECTORES ARTÍSTICOS ARRI, BIAFFRA y LOS ZOMBIS DE SAHUAYO

TONTO ÉL, TONTOS TODOS

Lo que va de este 1998 ha depurado, como nota estelar, un récord. Una marca. Se ha superado una cifra cuantitativa, estadística, verificable, objetiva. La película *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de Santiago Segura, se ha convertido de la noche a la mañana en la película más taquillera de toda la historia del cine español. Algo que se dice rápido, pero un dato que esconde elementos de gran peso. Pues creo que puede decirse que la historia del cine español es de una riqueza suficiente como para esto.

Ver esta película, con el morbo añadido - y nada aconsejable - de su flamante laurel económico, me ha devuelto irremisiblemente al dilema entre cine comercial y cine de autor, cine taquillero y cine culto (perdonen los términos), cine popular y cine para cinéfilos (¿pero qué es la cinefilia? Etimológicamente, amor al cine. ¿Quién negaría a un adolescente que adora las películas de Arnold Schwarzenegger que se autoproclamara cinéfilo?). Me veo inmerso otra vez en un debate no cerrado, ni personal ni -creo- socialmente. Tanta razón parecen tener los que no incluyen al público como elemento a ponderar cuando hacen una película como los que, tras un éxito arrollador, afirman confiados que el cine existe para ser

visto y para ser disfrutado, y que no hay mayor premio que la asistencia masiva del público. Unos ansian la Palma de Oro, otros los millones de espectadores (y de beneficios). Y, como en tantas otras cosas, uno se siente incapaz de resolver tajantemente la cuestión en ningún sentido, por mucho que se incline más hacia uno u otro extremo. "Todos tienen sus razones", ya lo dijo Renoir.

Pero al final hay que tomar una postura. *Torrente...* es, en mi opinión, una pésima película. Da pudor reconocerlo; se está al borde del elitismo. Pero es muy mala. Un paseo sin rumbo en torno a un personaje sucio y cruel que quizá se pretenda denostar, pero que resulta tan grotesco y superficial que deviene en una ridiculez soporífera que, sencillamente, no se sostiene. La trama, propia de una mala película de aventuras infantiles, atenta contra la inteligencia del espectador. Es incapaz de cautivar la atención durante más de treinta minutos. Un cortometraje (S. Segura es autor de un par de cortometrajes notables: *Perturbado* y *Evilio*) alargado hasta una esterilidad bastante molesta, triunfalista, repleta de un humor demasiado inmediato y chabacano. No aburriría al posible lector de esta columna con su sinopsis de gominola,

pero me veo obligado a hacerlo para basar mis argumentos en algo más que en la tristeza.

En ex-policía amoral y egoísta, fascistoide y lucrófilo, busca el caso que le devuelva al éxito. Vive con su padre, a quien obliga a pedir limosna en una silla de ruedas todo el día y trata con un desprecio cruel (la interpretación del padre que hace Tony Leblanc es lo único realmente salvable de la película). Nuestro héroe pasea por su barrio observando los delitos y las tragedias diarias, que juzga según su particular modo de ver la vida. Hasta ahí bien. La presentación del personaje es ágil y hay un par de buenos chistes intraductorios. Pero el largometraje dura una hora y media. Obligado por la necesidad de encontrar una historieta que permita salpicar los diferentes "gags" que rellenan la película, el director centra los últimos dos tercios de la película en una historia de contrabando de drogas en un restaurante chino. Es posiblemente la historia más simple y maniquea que se haya visto en un cine desde los tiempos de Bud Spencer, con el agravante de que el acompañante actual de Bud - Torrente es un personaje torpe que cede todo el protagonismo al policía y ni siquiera permite airarse transitoriamente con las tonterías de Terence Hill -. Emplazados, pues, tras cincuenta minutos de película (que parecen cien) ante una historia que no presenta ni un solo doblez, aparece en escena un grupito de adolescentes amigos del siervo torpón de Torrente que termina definitivamente de hundir la película, conformando tres cuartos de hora (que parecen tres horas) de estúpidas argucias detectivescas sin sentido, explosiones, coches, tetas gratuitas y apariciones sorpresivas de personajes salvadores, todo ello aún menos creíble que en una película de Van Damme, y mucho peor rodado. En eso se queda la película, que confieso haber visto entera acosado por la duda: ¿me perderé justo lo bueno si me marcho ahora? Así pues, un guión subordinado al chiste y una realización plana, aderezados con un humor preocupante. En eso consiste, en mi opinión, esta película que ha hecho historia.

Es cierto que muchísima gente parece haber disfrutado con el humor incorrecto que invade la película, y

que siempre pretende ser extremo (burla de la ancianidad, de la enfermedad, de la deformidad, de la pobreza, de la mujer), lo que habrá disfrazado la estupidez del "argumento". Lo más grave es que ni siquiera me refí (afortunadamente, he conocido a más gente que tampoco se rió). No es un tema de moral. Es un problema de aburrimiento absoluto, de falta de inteligencia y de elementos cinematográficos sugerentes, de superficialidad grotesca. Por la película transitan, sin orden ni pudor alguno, todo tipo de personajes conocidos de la escena audiovisual española (hasta un boxeador). Se recurre a todo tipo de artificios coyunturales para conseguir la carcajada. Ello, por supuesto, limitaría el posible disfrute de la película a una sola visión: la ausencia de profundidad o abstracción impediría, de raíz, una nueva sugerencia, una nueva interpretación, algo que aliviara la sensación de estar perdiendo otra hora y media. El extremo de la gravedad es que ya en la primera visión quede tan claro que ni un mecanismo tan fácil como jugar con elementos de alcance puramente coyuntural tomados de ámbitos absolutamente ajenos a la película, que destroza aún más - si cabe - su unidad y posible sentido, ni siquiera una apelación a anécdotas o rostros populares (criticable cuando no tiene vínculo alguno con la trama de la película) consigue entretener. Aunque quizá debiera callarme, abrumado por las cifras: es la película más taquillera de la historia del cine español.

Aquí aparece el factor crucial: vemos lo que se nos dice que vemos. *Torrente, el brazo tonto de la ley* se estrenó simultáneamente en más de ciento treinta salas en toda España, cifra igualada únicamente por los títulos norteamericanos más conspicuos y mercantiles. Es posible que S. Segura ideara una loable crítica social, y que él sea un gran tipo, nada convencional, además de buen actor (véase *El día de la bestia*, por ejemplo). Pero su estética alternativa cede ante el hecho patente del gran aparato de "marketing" que ha movilizó su película, y del que es responsable su productor, el conocido Andrés Vicente Gómez, dedicado desde que ganara el Oscar con *Belle époque* a financiar un determinado tipo de películas fáciles con un evi-

dente ánimo de lucro, empresa en la que hay que reconocerle bastante éxito (sumemos a *Torrente... Airbag*, otro éxito de taquilla que deja bastante que desear). Nos bombardean con carteles publicitarios, en prensa, en televisión. Vemos lo que se nos dice que veamos. El mercado es el timón de la realidad cinematográfica española. ¿Dónde está la iniciativa pública?

Pero aún hay algo más, muy relacionado con lo anterior. La cutreidad viene apoderándose en España en los últimos años de la escena audiovisual. *Torrente...* es el último ejemplo de esta trayectoria lamentable, que hace que a partir de las seis de la tarde sea absolutamente imposible ver nada mínimamente interesante en ninguna de las cadenas televisivas, salvo un minoritario canal público. España es, televisivamente, un país dominado por el fútbol, los toros y los "reality shows". La mejor manera de educar a un niño sigue siendo ofrecerle sustitutos continuos de la televisión. Y cinematográficamente, en un año de euforia generalizada debido al aumento de producción, la nominación al Oscar y la realización de dos o tres películas extraordinarias, regresamos otra vez al imperio de la publicidad y de la facilidad. Puestos a elegir entre un cine con aspiraciones económicas, de abundancia de público (y de taquilla), y un cine entendido como arte específico, digno de belleza y profundidad, valiente, explorador, que estimule la creación y la indagación en realidades actuales o significativas, o en superrealidades ricas o sugerentes, pienso que hay que reclamar y defender el segundo, a costa de desfilas por el sendero del valle de lo que se llama elitismo - en todo caso, nada desapegado -. Pues nunca hay que olvidar que hay maneras de estimularnos al gran público a buscar y disfrutar esas películas que artificiosas e intencionalmente se califican como "para cinéfilos" o "cultas". ¿Se imaginan lo que podría hacerse sólo con emplear la mitad de los recursos destinados a la promoción de *Titanic*?

ALBERTO VALERO

EL CINE ELECTRÓNICO

El *Financial Times* llama la atención sobre el novedoso procedimiento que se experimenta en una sala de Ealing, al oeste de Londres, destinado a convertirse en la piedra filosofal de la industria cinematográfica del próximo milenio: el cine electrónico que sustituye al celuloide y los proyectores convencionales de 35 milímetros con un sistema computarizado y proyectores de video de alta resolución.

La British Telecommunications se ha asociado con varias compañías desde hace dos años para desarrollar el sistema que, según dicen, revolucionará el pasatiempo, justo cuando cumple su primer centenario y procura animarse de un segundo aire acorde a las tecnologías más avanzadas.

Y debe tratarse de algo serio porque un consorcio de firmas como la Aerospatiale de Francia, la Deutsche Telekom de Alemania, Hewlett-Packard y la Comisión Europea se hallan embarcadas en un proyecto similar.

Es curioso que a pesar de los numerosos trucos a que recurrió el cine desde la célebre caminata de la fábrica Lumière, para incrementar la participación del público y el efecto alucinógeno del Séptimo Arte (léase Cinerama, Cinemascope y 3D), la emisión del producto haya seguido conforme procedimientos casi inmutables, si se exceptúa la sustitución del celuloide inflamable original y las multisalas que se alimentan con una copia única.

Pero éstas son costosísimas (US\$ 1.600 cada una) e implican un gasto humano y en recursos para su distribución, y por éso es atractivo el sistema electrónico que digitaliza los films de 35 milímetros para archivarlos en un servidor central que esparce a las salas el producto por satélite o fibra óptica. Y sólo se necesita una

copia para transmitirse a cientos y miles de salas, con una calidad homogénea a resguardo del deterioro que hoy acarrea la exhibición tradicional.

Entonces las películas estarían almacenadas en una poderosa central de donde los operadores las sacarían con una rutina sencillísima que permitiría, además, insertar la publicidad en las respectivas funciones.

Para obviar las fallas de nitidez de las películas que se muestran en pantallas de gran formato, se utiliza el llamado sistema *Supervisor* para duplicar el número de líneas de 625 a 1250 y procesa las imágenes para reducir el pestañeo.

Hasta ahora, los conejillos de indias de Londres han respondido con ambivalencia, mostrándose menos tolerantes con el nuevo procedimiento que con el antiguo (cuando se hubieran limitado, como en Caracas o Hong Kong, a mamarle el gallo al proyccionista y exhortarlo a dejar la botella...), pero el obstáculo principal estriba en el costo de instalación y, sobre todo, la inercia de todo un siglo.

Prevalece sin embargo el optimismo entre sus promotores, en especial cuando acepten los estudios de Hollywood el cine electrónico en sus planes del futuro.

ALEJO CARPENTIER Y EL CINE

Mientras se reeditan en Cuba las crónicas de Alejo Carpentier, sorprende la erudición y el gracejo de las millares de crónicas sobre literatura y música, en lo fundamental, que solían aparecer bajo la rúbrica *Letra y Solfá* en *El Nacional* de los años 50.

Carpentier se interesó también por las conexiones entre la música y el cine y se refirió con ironía a fenómenos del Séptimo Arte que, con variantes, persisten en las pantallas.

Que los niños no debían, jamás, asistir a películas basadas en compositores famosos, fue su recomendación tras registrar un sinfín de disparates. Como la presunta relación de Chaikovski con la señora von Meck, su rica protectora, a la que nunca encontró en la vida real, con quien emergía de una laguna para sellar con un beso el "happy end"; o en *Rapsodia en Azul* el absurdo empobrecimiento de George Gershwin, cuyo padre poseía media docena de restaurantes en Brooklyn donde el músico hubiera podido zamparse cuántos almuerzos necesitase.

Carpentier hallaba divertido el supuesto calvario que según el cine debían sufrir los autores de jazz y de música popular, a quienes se presentaba como auténticos forzados que durante años sudan "en un esfuerzo digno de Tristán e Isolda y Parsifal", para concebir lo que en verdad les viene a la cabeza mientras campanean su *bell o*, como *El Manisero* de Moisés Simons, en apenas diez minutos de gimnasia neuronal.

Más severo se mostraba con el lugarcomunismo de la "música para películas" en que el Ave María de Schubert se aplica indefectiblemente a un argumento religioso y el aparato de ondas Marthenot a las aventuras con marcianos. A lo que oponía la experiencia original de *El Tercer Hombre*, inmortalizada por la trilogía de



Alejo Carpentier

actores en boga y la persecución por las cloacas de Viena tanto como por el solo de la cítara, sacada del desván de las abuelas para fijarse en las memorias; o *Bajo el cielo de París* donde Julien Duvivier realiza verdaderos hallazgos y rompe "con la suntuaria rutina de las orquestas de estudio, con su música triunfal para acompañar los titulares y sus acordes inequívocamente conclusivos para cerrar la acción sobre la imagen del león que ruga".

Severísimo llegó a ser frente a las trasposiciones mecánicas de óperas y ballets a la pantalla y la frecuencia con que una orquesta dirigida por ¡¡Sir Thomas Beecham!! y bailarinas de la talla de Moira Shearer y Ludmila Tcherina, dirigidas por Aleksander Korda, se saldaba con un estruendoso fracaso.

"Semejante acumulación de personalidades, de medios, de riquezas de toda índole no producían una película única, de perfección absoluta, hito en los anales del cine contemporáneo". El más glorioso technicolor, el talento de los artistas, la maestría del director y el manejo portentoso de las cámaras dejaban impávido al espectador, porque se olvidaban las diferencias de "dos géneros de espectáculos que no acaban de fundirse el uno en el otro" y "ciertas leyes, ineludibles, tiránicas, del cinematógrafo".

Nostálgico, en fin, Carpentier deploraba la imposibilidad de recrear las "tandas" previas a 1920, fecha clave porque *Capullos Rotos* de Griffith introdujo en el cine mudo el acompañamiento de una partitura compuesta especialmente y cronometrada a la acción.

Hasta entonces, el "pianista de cine" era figura indispensable para acompañar la imagen con la música incidental que su ingenuidad o ignorancia tornaban risible. Desde ya servía la obertura de *Guillermo Tell* como fondo de las persecuciones de Tom Mix; las escenas de amor estaban ligadas al *Sueño* de Listz y la "escena de suspenso o de terror era apoyada con trémolos sombríos o vertiginosas escalas cromáticas".

Después correspondería a pequeñas orquestas sumar la *Elegía* de Massenet al naufragio del Titanic y el coro de ángeles de *Fausto* a los ladrones que vaciaban una lujosa joyería en la Quinta Avenida, y muchas otras asociaciones hilarantes.

Esas selecciones totalmente azarosas que añadían humor involuntario quedaron grabadas en el niño sensible que era Alejo Carpentier como un Rosebud imposible de restituir, como no fuese en sus crónicas por donde desfilaba, con amenidad e inteligencia, la vida cultural y artística del momento.

UN OSCAR PARA EUROPA

Han sido mitigadas las reacciones a la propuesta de Jacques Santer, Presidente de la Unión Europea, de establecer un premio cinematográfico a la altura del Oscar, que ilustran las contradicciones del esfuerzo por hacer del Viejo Continente la Casa Común resistente al vasallaje de Estados Unidos en el ajedrez globalizador.

En abril, Santer secundó una sugerencia de Michael Kuhn, gerente de la empresa Polygram (productora, entre otras, de éxitos como *Cuatro Bodas y un Funeral*) en el sentido de asociar al Festival de Cannes la entrega de galardones a las mejores películas europeas, en lugar de los premios Felix de la Academia Cinematográfica de Berlín, que infructuosamente han tratado de llenar ese vacío.

"Deberíamos estimular en Europa un evento que cumpliera el papel vital y catalizador que los Oscar y Emmy juegan en los Estados Unidos", afirmó el alto funcionario, agregando la pertinencia de crear una escuela de cine y televisión y explorar alternativas de financiamiento basadas en capitales conjuntos.

Es una idea que recibe las mayores objeciones, curiosamente, de Inglaterra, que atraería hoy la mayoría de los premios, según el director del Festival de Londres, Adrian Wooton, dado el nivel cualitativo que supera, en este orden, al de las películas de Francia, España y Alemania y, por supuesto, Italia, donde se registra un cierto renacimiento.

¿Para qué un premio adicional si ya existen tantos que no cumplen ningún objetivo? Es el planteamiento de quienes recuerdan la existencia de Inglaterra de los Baftas y la transformación de los Felix, hace tres años, en palmarés europeos, lo que haría superfluo un nuevo producto en competencia con lo que se ha erigido en el premio por antonomasia, el Oscar estadounidense.

Lo que priva, en sustancia, es el repliegue de Europa ante el empuje económico y político de su rival atlántico, que se magnifica a lo largo del decenio en la relativa decadencia de Cannes, barómetro del bienestar de la Francia de post-guerra, que enfrenta hoy un peligro mucho más peliagudo que los universitarios bochincheros del 68.

De allí que Bruselas se haya visto forzada a instituir un fondo de auxilio para revitalizar la industria fílmica y, hasta donde sea posible, presentar una barrera a la invasión de Washington. Es decir, algo que sería a lo audiovisual el equivalente al proyecto Airbus de la industria aeronáutica, en un área que Francia estima estratégica por sus implicaciones culturales y políticas.

Tal vez sea ya una pelea perdida, porque estudios de abolengo como Cinecittá han de ser privatizados para paliar su crisis financiera y la producción hollywoodense campea irresistible.



OSWER DÍAZ MIRELLES

Gianni Amello, ganador dos veces consecutivas del Premio europeo Félix, en su visita a Venezuela en 1992, para presentar su film *Ladrón de niños*.

CONCIENCIA SOCIAL Y HUMOR: LOS HERMANOS KAURISMÄKI

PABLO ABRAHAM

Antes de los Kaurismäki, sólo se conocía del cine finlandés el nombre de Risto Jarva, famoso en la década de los setenta con una extensa obra. Ciertamente, el cine de Finlandia no ha tenido una tradición históricamente destacada como otros países de la región, entiéndase Suecia o Dinamarca, pero en el panorama de las décadas de los ochenta y noventa, la obra de estos dos hermanos es quizás una de las más importantes de Europa. Su éxito estuvo primero a nivel de los *festivaliers*, esos espectadores hambrientos que pululan en los festivales a la caza de potenciales objetos filmicos de "culto". Fundamentalmente ha sido durante esta década que la obra de los Kaurismäki ha alcanzado el contacto



Aki Kaurismäki

Mika Kaurismäki



con un público más extenso: el estreno de sus últimas obras ya se ha hecho regular en países como España, Francia, Estados Unidos o Inglaterra. Hasta ahora en nuestro país, como en casi toda Latinoamérica, el acceso a las salas comerciales es evidentemente aún una ilusión y su presentación ha sido sólo a nivel de cine-matecas.

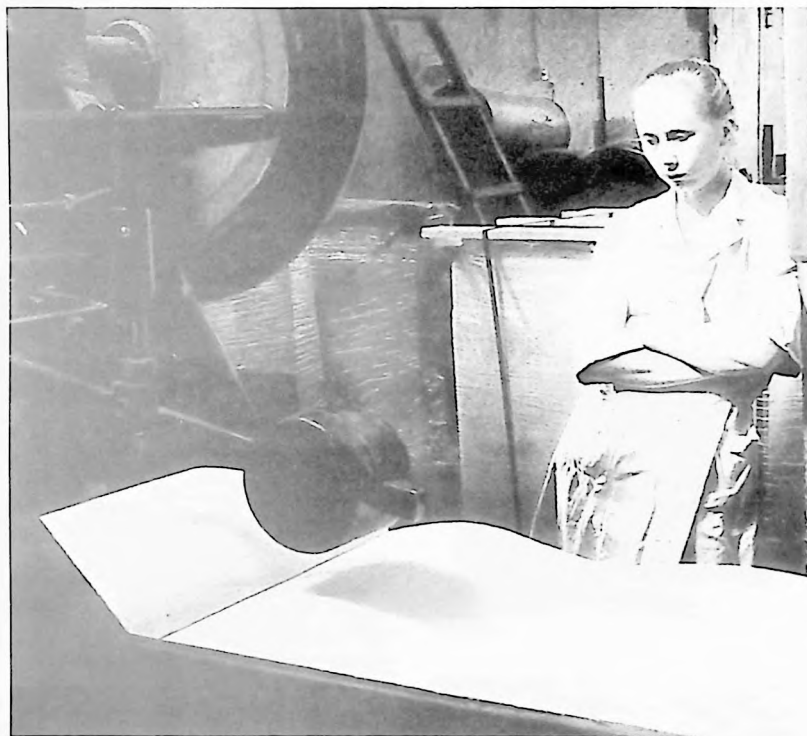
FUENTES HETEROGÉNEAS

Tanto en sus recursos estilísticos-formales como en sus intenciones temáticas la heterogeneidad parece ser la característica sobresaliente de esta filmografía, por lo menos la de Aki.

atada en el campo y nada más"); pero también están Robert Bresson, Jacques Becquer, Yasujiro Ozu.¹

Pero también Aki ha tomado la inspiración de Shakespeare para hacer su *Hamlet en el negocio* (*Hamlet liikemaimmassa*, 1987), como de la que le ofrece Dostoievski para su *Crimen y castigo* (*Rikosjarangaistus*, 1983), asimismo esa asepsia y sim-

La obra del menor de los hermanos refleja mejor esa diversidad de fuentes de la que se nutre y de la que su autor jamás reniega. Nacido en 1957, Aki se graduó en estudios de comunicación y por muchos años escribió en el equivalente finlandés de *Encuadre* (fundado en 1968), y afirma haber visto mucho cine: "Yo era miembro de la Cinemateca de Helsinki (una de las mejores del mundo) y de todos los cineclubes de la ciudad, después de visitar los cines comerciales y de ver películas por televisión". Sus cineastas preferidos son Godard ("Su trabajo crítico ha sido importante para mí, pero yo amo también la poesía de sus diálogos. Además él ha demostrado que prácticamente todo era posible en el cine: en un café una pareja discute, la mujer dispara sobre el hombre, nadie había hecho eso antes"), el recientemente fallecido Samuel Fuller y la serie B americana de los 40 y 50 ("Amo estos films porque son el cine, lo que no es más verdadero que la mayoría de las cosas que se ven en las pantallas. Ellos son tan profesionales, la acción des-



La muchacha de la fábrica de fósforos de Aki Kaurismäki



Hamlet en el negocio de Aki Kaurismäki

plicidad formal y la sequedad y contención que respiran sus films de principio a fin provienen en gran parte de Bresson y de Ozu; mientras que registros como el de la crónica proletaria (*La muchacha de la fábrica de fósforos/Tulitikkutehtaan tyttö*, 1990, es uno de los ejemplos) o el de la *road movie* (los films sobre los *Leningrad Cowboys*) o el mismísimo neorrealismo italiano han convergido exitosamente de la mano de este realiza-

dor. Tanta mezcla y tantas fuentes tan dispares provoca a veces "abortos" insalvables que intentan constituirse en discursos modernos y actuales sobre el cine y sobre el hombre mismo, ese parece ser en líneas generales el camino que recorre actualmente el cine más comercial que padecemos por estos lares. Pero este no es el caso de Aki cuyo talento hace conjugar en perfecta armonía todas esas influencias sin que ninguna entorpezca a la otra y sin ningún atisbo de ampuliosidad ni de pretensión ambiciosa. Tal y como afirma el crítico Carlos F. Heredero: "Familiarizado con una cultura de vectores múltiples y pluridireccionales,

1 Declaraciones tomadas de *Cahiers du Cinéma* Nº 413 (nov. 1988), "Le journal des Cahiers", p. IV.



Kati Outinen en una secuencia del film *La muchacha de la fábrica de fosforos*



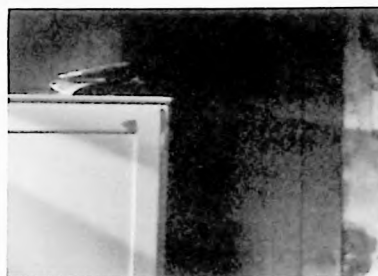
Kaurismäki es un cineasta-síntesis cuya óptica personalísima es capaz de integrar la diversidad sin hacer ostentación, de asimilar sin exhibicionismo estilos y registros preexistentes, de citar sin merma de la coherencia interior, de fusionar y amalgamar sin enredarse en el empeño, sin recursos ortopédicos y sin derivar hacia el pastiche, de fertilizar la coctelera y de imbricar los diferentes ingredientes sin limitarse a superponerlos unos encima de otros".²

Solo o en compañía de su hermano, Aki ha creado un equipo permanente con el que ha realizado casi todos sus films: su operador Timo Salminen y sus actores Kari Väänänen, Matti Pellonpää o Kati Outinen; esto hace que se desprenda de las obras cierto sabor a cine hecho en compañía de los amigos, es decir, en la libertad que ofrece la intimidad y la confianza del trabajo con gente conocida; sin embargo, Aki ha declarado ser muy estricto en el respeto al guión establecido de antemano: "Yo no dejo que mis actores le cambien una sola palabra. En efecto, mis diálogos son en finlandés literario, que no es del todo el lenguaje del hombre de la calle. Les doy el texto un cuarto de hora antes del rodaje, lo repetimos con los movimientos de cámara y, en general, llegamos a rodar una sola toma. Si mis actores inventan, yo los corrijo. No los dejo gritar, no los dejo reír. Un simple fruncimiento de cejas puede expresar todo el sufrimiento del mundo".³ Mientras que es otra la relación con su operador: "Nos conocemos tan bien que no tenemos que hablarnos. Nos chiflamos simplemente. A veces se ajusta una lámpara".⁴

CONCIENCIA SOCIAL

Más allá de la síntesis de estilos, tendencias y géneros se percata ese interés temático por el discurso social a través del desarrollo de historias protagonizadas por seres humildes, desempleados o perdedores, en una palabra, marginales, lo que significaría una insólita propuesta de "conciencia social" que va en contra de la ausencia de compromiso ideológico tan en boga en estos tiempos finiseculares; incluso una especie de "neorrealismo en colores" (Kaurismäki *dixit*) tan evidente en su film más reciente *Cambio de vientos* (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996). Pero es una preocupación social no exenta de un particularísimo humor que jamás llega a lo destructivo o a la corrosión, aunque la risa provenga del drama o de la desolación, lo que le imprime una ironía y un patetismo que no hace más que hablarnos de un mundo desesperanzador, un mundo al que hay que abandonar lo más pronto posible como lo hacen los protagonistas al final de *Ariel* (1988), o de *Sombras en el paraíso* (*Varjoja paratiisissa*, 1986) o los integrantes del grupo de los *Leningrad Cowboys Go America* (1989), así como también lo hacen los personajes de *Helsinki-Napoles* (*Helsinki-Napoli, All Night Long*, 1987)

de Mika. Todo lo que hacen estos films es mostrar la justificación de esta huida de los héroes en cuestión hacia otra realidad con la carga de crítica y cuestionamiento implícitos en la mirada del mundo que rodea al protagonista. Los films de los Kaurismäki siempre implican un desplazamiento tanto físico como moral. Y esto arroja tanto a los films nombrados como a otros en los que dicho desplazamiento es menos evidente, como por ejemplo *La vida bohemia* (*La vie de Bohème*, 1991), en la que de una existencia caracterizada por la anomia se pasa al idílico disfrute de una amistad viril descrita como esencialidad fundamental de los seres humanos; o como la de los nubarrones que se alejan al final de *Cambio de vientos*, el film más optimista de la filmografía de Aki. Hasta en los films de Mika: en su errático *Rosso* (1985) hay un desplazamiento físico que no deja de ser todo un cuestionamiento hacia una determinada realidad, en este caso la de Finlandia; mientras que en *Tigrero* (*Tigrero, a Film that Was Never Made*, 1993) el legendario Samuel Fuller, acompañado por Jim Jarmusch, retorna al sitio donde debió haber filmado uno de sus films en la década de los 50, y en *Zombie y el tren fantasma* (*Zombie and the*



2 En: *Dirigido por* N° 232 (feb. 1995), p. 64.

3 En: *Cahiers du Cinéma*, op. cit.

4 En: *Positif* N° 428 (oct. 1996), p. 11



Ghost Train, 1991) el protagonista termina en Turquía como prófugo de la incomprensión de una realidad no satisfactoria.

INICIOS

Generalmente ha sido la obra de Aki la que goza de mayor prestigio. Después de crear conjuntamente con su hermano la productora Villealfa (en homenaje a Godard) inicia su carrera con el medimetro *Valehtelija* (1980) que codirige con Mika. También su primer largometraje, *Saimalimiö* (1981), lo dirige con su hermano, pero es *Crimen y castigo*, una versión libre de la obra de Dostoievski el primer escalón hacia la internacionalización. Aquí el protagonista se llama Rahikainen, un trabajador de un matadero finlandés que se ve conducido a la marginalidad y a la soledad por el crimen que comete. La ciudad de Helsinki adquiere categoría de protagonista al contribuir al drama del protagonista.

TRILOGÍA PROLETARIA

Soy muy lacónico. Es el único estilo que tengo; si lo pierdo, no me queda nada. No me queda más que mucha energía y debo economizarla para no perderla. Creo que hay en el mundo demasiados sonidos, dema-

siadas imágenes, demasiado movimiento, demasiadas palabras... (Aki Kaurismäki)

Sombras en el paraíso inicia la trilogía del proletariado que se completa con *Ariel* y *La muchacha de la fábrica de fósforos*. El film consigue transmitir esa especie de abulia en la que vive el protagonista, un trabajador del servicio de basura que se enamora de una cajera. Aki le imprime un laconismo al film no sólo en los diálogos sino en los momentos, un par de veces, en que la pareja se acerca: en una playa, de repente el protagonista agarra a la cajera para besarla y el siguiente plano es sólo la mano de ella con el cigarrillo; más adelante la pareja se acerca y se besa silenciosamente pero en plano general. Es evidente también cómo se describe la torpeza característica del protagonista, incapaz de saber cómo conquistar a la mujer que le atrae o de hablar a sus anchas con el amigo de su recién adquirido romance; pero este rasgo unido al de su aparente condición de persona incorruptible y transparente le otorgan la suficiente presencia como para situarlo por encima de lo que está a su alrededor. También el azar juega un papel fundamental en el desarrollo de la histo-



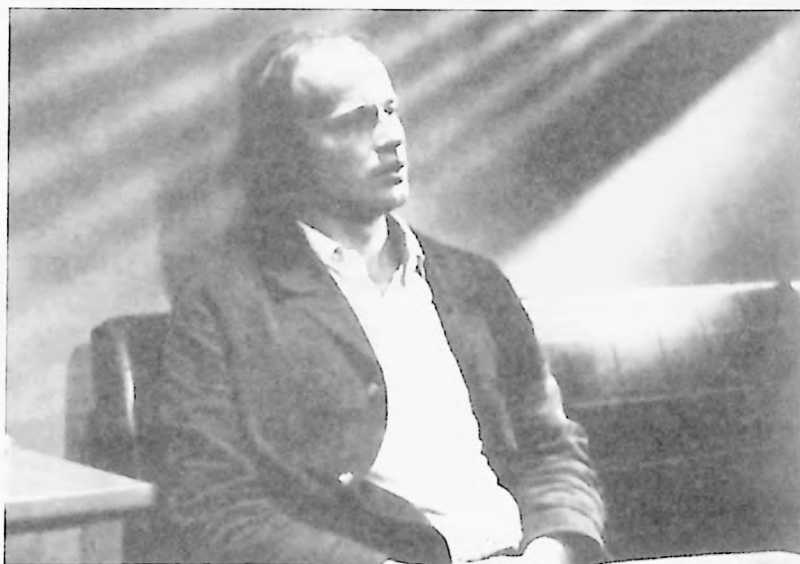
ria de Nikander: es por azar que conoce a Ilona, un infarto acaba con el amigo que le había prometido un puesto de trabajo en la futura compañía que planeaba crear; al final no le quedará otra cosa sino irse hacia otros horizontes, un mejor lugar para vivir con Ilona.

En *Ariel*, Taisto un desempleado que se convierte en un delincuente y que no obstante logra armar una familia y huir hacia "una tierra donde los sueños se hacen realidad", Kaurismäki hace más explícito el humor (por ejemplo, al principio del film al sacar el auto que le ha dejado el compañero que acaba de suicidarse, el techo del garaje se desprende) para contar las peripecias absurdas producto de una no menos absurda realidad que acecha al protagonista. Sin embargo, Taisto es quizás el personaje más cálido de la trilogía, al menos es el que más grado de conexión y simpatía logra con el espectador y esto es porque quizás él se sitúa, todavía más aún que Nikander, por encima de esa realidad social hostil que lo rodea y a la que se cuestiona en todo momento; por esto el film no llega a ser pesimista. Aki apuesta a las capacidades del hombre, del marginal, para su propia salvación: el final feliz, Taisto abandonando el país en barco con su familia, teniendo como fondo musical el "Over the Rainbow" de *El mago de Oz*, es la cita ácida de un cineasta que quizás se sienta reflejado en su personaje. En *Ariel* no es el azar lo que marca la vida de Taisto, es su capacidad de respuesta ante un mundo que lo reta constantemente: el encarcelamiento como consecuencia de querer vengarse de uno de sus asaltantes, el escape de la cárcel con su compañero de cárcel al ser ayudado por su novia, la ejecución de los mafiosos que apuñalan al amigo, en fin, su voluntad inquebrantable de no detenerse o de tan siquiera dudar ante lo que tiene que hacer.

Es, por el contrario, *La muchacha de la fábrica de fósforos* el capítulo más patético y pesimista de la trilogía. Probablemente se trate también del film más seco, áspero y lacónico de su director, pero no por eso es menos brillante ni de menores alcances que los anteriores. Aquí la protagonista, Iris, que trabaja en una fábrica de fósforos, vive sin amigos y sin amantes, sus padres aparte de que-



Vaqueros de Leningrado en América de Aki Kaurismäki



Crimen y castigo de Aki Kaurismäki

darse con su dinero la obligan a trabajar en casa como si se tratara de una criada. Un buen día el hombre con quien se ha ido a la cama -y de quien recibe al día siguiente de su encuentro, un cheque como pago- la deja preñada. Esto es suficiente para que sus padres la echen de la casa y para que el padre de la criatura le diga "Deshazte del renacuajo". A Iris no le queda otro camino que el de planear su venganza. Y con la frialdad, serenidad y seguridad suficientes completará su objetivo. Contando con una magnífica actuación de Kati Outinen,

aprovechando su contención, sus silencios, su rostro que refleja particularmente el desamparo, campea aquí fuertemente el espíritu corrosivo de Buñuel y la austeridad de Bresson en esta oscura crónica de un personaje que en definitiva nunca existió como ser humano, un ser anulado por el medio en que se mueve. Sin embargo, esta crónica terrible de una venganza anunciada recibió por un lado el Premio del Jurado de la Iglesia Evangélica, y por el otro, el Premio de la Iglesia Católica, en el Festival de Berlín de 1990; una rara aclama-

ción para un cineasta alcohólico y comunista: "Ya no me sorprende. Ellos saben que en el fondo soy religioso. Yo creo en el perdón y en San Pedro. Dios está muerto hace tiempo y Jesús era drogadicto. El único que habita el cielo es San Pedro y es él quien posee las llaves. Es lo único que cuenta."⁵

EL PEOR GRUPO DE ROCK

Leningrad Cowboys Go America es la primera incursión de Aki en la sátira y humor abiertamente grueso, aunque siempre manteniendo la contención. El film lo realiza entre *Ariel* y *La muchacha de la fábrica de fósforos* y es un homenaje al grupo denominado Sleepy Sleepers, de reconocida fama en Finlandia; también Aki les ha dedicado tres cortometrajes *Rocky VI*, *Those Were the Days* y *Thru the Wire*. Este particular grupo con vestimenta y peinados estrafalarios cansado de su mala racha decide viajar a Norteamérica en busca de la tan anhelada celebridad. Atraviesan todo el país tocando en bares de mala muerte y conociendo a otros personajes no menos estrafalarios que ellos y terminan en México como animadores de fiestas de bodas. El film se presenta como un personajísimo ejemplo de cruce entre una

5 En: *Positif idem*.



Cambio de vientos de Aki Kaurismäki.



Jean-Pierre Léaud y Serge Reggiani en *Yo alquilé a un asesino por contrato*



road movie y el cine de humor con una mirada entre tierna y despreciada sobre el grupo en sí y su especial romanticismo ambulante. Aki volvería con este grupo en otro film, *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994) y en *Total Balalaika Show* (1992) un documental que recoge el careo entre los Leningrad Cowboys y el coro del ejército rojo en un concierto filmado en Helsinki.

UNA PRODUCCIÓN IMPARABLE

La productividad de Aki es ininterrumpida: aún sin haber estrenado

Ariel ya había rodado en Texas y Nueva York la película con los Leningrad Cowboys; poco tiempo después realizaría *La muchacha de la fábrica de fósforos*, para irse inmediatamente a Londres a filmar *Yo alquilé a un asesino por contrato* (*I Hired a Contract Killer*, 1990), una coproducción entre Finlandia, Suecia, Gran Bretaña y Alemania. Un oficinista cuarentón (interpretado por Jean-Pierre Léaud, el actor predilecto de Truffaut) cansado de su absurda vida decide poner fin a sus días contratando a un asesino para que lo mate. Cambia de opinión

cuando por casualidad conoce a una vendedora de flores. Construida sobre el azar, la película con el habitual estilo de Aki arroja una mirada negra y desoladora sobre la realidad aunque aquí el absurdo se presenta como elemento salvador ya que es a través de él que el protagonista conoce el amor. Una vez más se juega admirablemente con el paisaje de la ciudad, esta vez Londres, y con los colores esta vez la preferencia por el rojo y el azul.

Aki volverá a sorprender aún más gratamente con su siguiente film, *La vida bohemia*, basado en la novela de Henri Murger, con una notable inspiración en el *realismo poético* francés de los años treinta. El film fue rodado en blanco y negro por el sempiterno operador Timo Salminen, según el propio Aki "para cuidar el realismo. Quería hacer un film histórico en el París contemporáneo. Si lo hubiera rodado en colores, se parecería a un film francés, lo cual no quería. Para hallar el verdadero París, debía ir a los suburbios, a Ivry y Malakoff. El París de mi infancia ha desaparecido, y también el que conocí en mi viaje de bodas en 1982. Todo ha cambiado." Lo cierto que en ese París convergen un pintor albanés, un pianista irlandés y un poeta francés. Un trío de vagabundos que van por la vida sin ponerle atención a las reglas sociales imperantes y que sólo claudica ante la presencia del auténtico amor, representado en la figura de Mimí, otra desamparada criatura. Con humor, sensibilidad y precisión Aki va adentrándose por los caminos del melodrama sin llegar a caer en lo sentimental, así vemos cómo condensa en rápidas pinceladas los momentos en los que peligrosamente pudiera desbarancarse el film como la escena del campo, o la de la venta de los objetos más queridos de los protagonistas para ayudar la estada de Mimí en el hospital, o la escena de la muerte de la chica. Aún con la descripción de un mundo mezquino, deplorable e ingrato, el film termina siendo todo un canto a la amistad y al amor; aunque esto pudiera sonar a cursi, ciertamente Aki ha sabido convertir en entrañables las peripecias de esta troupe singular de amigos. El encanto del film se deja ver igualmente en la aparición de personajes de la talla de



Ariel de Aki Kaurismäki.

Samuel Fuller o de Louis Malle haciendo pequeños papeles y aportando con su presencia el homenaje que el propio Aki siempre tiene reservado a un cine que, para nostalgia de muchos, ya hace tiempo ha dejado de hacerse.

NEORREALISMO EN AZUL

La ruta del optimismo y de la esperanza discretamente iniciada en el título anterior parece continuar en *Cambio de vientos*, un film que habla una vez más de seres normales y corrientes. Aquí, sin embargo, las desventuras de un grupo de desocupados que ha perdido su empleo en un restorán a causa de haber sido convertido el local en un establecimiento de comida rápida, se ven superadas ante el triunfo de la habilidad y del profesionalismo de todos ellos. Al final, la pareja en la que se centra el relato, verá cómo se alejan los nubarrones que hacían presagiar el fracaso de la nueva empresa que ahora se vislumbra exitosa: "No he querido brindar una moral personal en el último plano. No he deseado hacerle propaganda al pesimismo que nos circunda por doquier. Me he dicho que si trataba el desempleo podría permitirme armar un film a lo Capra, pero en realidad eso sería más bien un doble suicidio. Por su relación con la situación finlandesa, este film es un

cuento de hadas pero el desempleo en nuestro caso es del 26% (oficialmente, del 20%). Es el peor porcentaje de Europa al igual que el de España. Se aproxima al de la Depresión de los años 30 en EEUU." (Kaurismäki).

Aderezado con una banda sonora de exquisita presencia en donde no falta un blues o un tango y con el predominio del color azul en todas las escenas, el mismo Aki ha declarado haber hecho un neorrealismo en colores pero con humor, también en este film el autor ha querido hacer una mezcla en la manera de contar de Ozu relacionada con el idealismo de algunos títulos de Douglas Sirk, además del de Capra, es decir, un auténtico cocktail de diversos elementos "(Yo no soy un cineasta sino un preparador de cocktails)".

El humor de *Cambio de vientos* se expresa de la manera más insólita: Lauri, chofer de trenes, esposo de Ilona, pierde su empleo debido a una curiosa fórmula de su patrón que deja al azar de una baraja los nombres de los cuatro conductores que deben dejar sus empleos; al comprar un televisor Lauri lo lleva a casa y se lo muestra a su mujer, hablándole de lo maravilloso del mismo, ella sin inmutarse le dice, "vamos a dormir, tengo sueño".

La economía de recursos en la puesta en escena una vez más se observa en el momento en que, al principio del film, parte del suceso se da fuera de campo: ante una rabieta del cocinero se acerca Ilona a tratar de resolver el asunto, el jefe de guardia intenta desarmarlo y ambos salen de campo, al entrar de nuevo el portero a campo nos damos cuenta que está herido, entonces entra Ilona en acción, saliendo de campo, escuchamos en off una sonora bofetada y nos damos cuenta que ella ha logrado resolver felizmente el asunto. Esto no es más que una simple premonición del temple de Ilona para salir airosa de las adversidades (lo que se demostrará al final del film), constituye al mismo tiempo una de las tantas marcas de fábrica de Aki, sino recuérdese como evita mostrar el atropello que sufre la protagonista de *La muchacha...* o como también en *Cambio de vientos* evita mostrar la escena en la que el patrón golpea a la cocinera del restorán a donde ha llegado a emplearse Ilona: "Habría sido demasiado larga filmarla, tendría que haber hecho demasiadas tomas... estoy demasiado viejo para mostrar un arma en un film, incluso como broma. Soy muy hostil a la violencia en el cine. Como el 95% de los realizados se consagran a la violencia y al sexo, bien puede haber una minoría que no los tiene como el centro de sus preocupaciones".⁶

6 Idem, p 10

Aki se niega a mover la cámara lo que contribuye más a su estilo seco y austero. Una vez más se compara a Ozu y su particular forma de rodar en un solo plano fijo la totalidad de sus escenas. Sin embargo es una manera de contraponer ese mundo frío y en general desconsolador a unos personajes vivos o en constante lucha por la supervivencia.

EL HERMANO MAYOR

La obra de Mika ha tenido en cambio menos repercusión a nivel internacional. *Rosso* era una especie de road movie en donde el protagonista viajaba desde Italia hasta Finlandia fría y con unos paisajes alejados de la tarjeta postal intentando llevar a cabo su misión de ejecutar a la mujer que ama. El film sin embargo da vueltas sobre sí mismo y a la media hora ya ha dicho lo que tenía que decir, sólo espera el espectador algún atisbo de cambio alguno en un desplazamiento físico del protagonista que sólo parece condenado a la muerte.

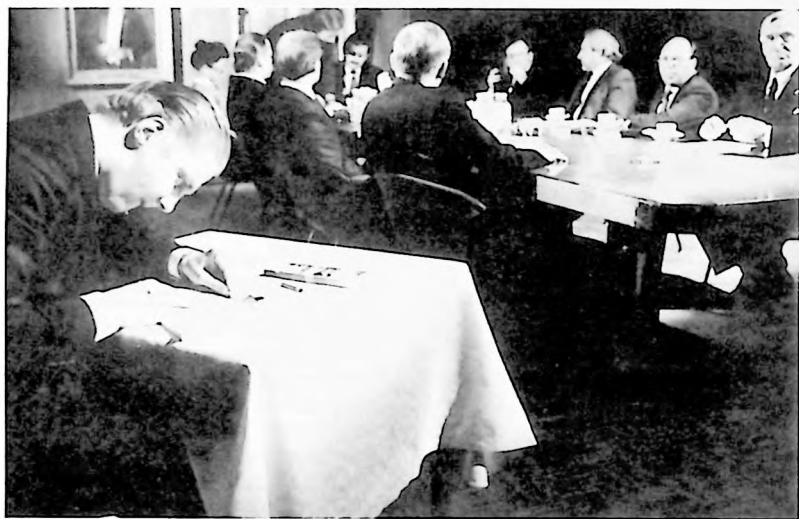
Helsinki-Napoli: All night long, su sexto largometraje, es el primer film que llama la atención internacional debido a su mezcla de géneros y a su falta de pretensiones. Efectivamente, lo gansteril se conjuga con la comedia y el mejor cine de aventuras para conformar un relato sumamente entretenido que con el mayor y encantador desparpajo no desea ir más allá de lo que narra. La acción transcurre toda una noche en una ciudad como Berlín, una suerte de Babel

donde se mezclan italianos (genial Nino Manfredi, en su recreación del padre del protagonista), ingleses, americanos, alemanes... Pero más allá de la trama está la gracia que genera la presencia de un Wim Wenders haciendo el papel de cuidador de una gasolinera o de Samuel Fuller y Jim Jarmusch haciendo de mafiosos, pero más aún, está también la impresionante fotografía de Helge Weindler que retrata con verdadera espectacularidad la presencia más cómica que dramática de un Berlín nocturno fundamental para la historia de un taxista al que le puede ocurrir cualquier cosa.

Zombie y el tren fantasma es un film desconcertante debido a las circunstancias en que se produjo: durante el rodaje murió el padre de Mika, por lo que debía ser una especie de sátira sobre un alcohólico con preocupaciones musicales, resultó siendo un film confuso sobre un personaje desorientado cuyo destino es terminar viviendo en Estambul perseguido por la muerte en forma de mujer confundida en una saya blanca. En cambio *Tigrero* está entre los mejores homenajes que se le ha podido hacer al cine y a uno de sus más ilustres cultivadores, el mismísimo Fuller quien relata de la mano de Jim Jarmusch de su imposibilidad de haber hecho un film, el "Tigrero" del título, producido por la Fox, en un ambiente tan exótico como Brasil. Tres vectores convergen aquí para el disfrute del cinéfilo empedernido: la propia sabiduría y experiencia de ese león viejo que era en vida el ya desaparecido Fuller, la admiración palpable de un joven igualmente *outsider*, pero contemporáneo que constituye Jarmusch y el magnífico homenaje a la vida (el ambiente salvaje que ofrece el lugar, el contacto con la comunidad a la que mucho tiempo después Fuller visita para recordar su frustrado proyecto) y al cine que ofrece casi sin interferencia el propio Mika desde detrás de la cámara. Todo un ejercicio de enseñanza como método documental autoral tan en desuso hoy como casi todos los ejemplos expuestos del cine de estos memorables cineastas.



Kari Väänänen y Wim Wenders en *Helsinki-Napoli* de Mika Kaurismäki.



Hamlet en el negocio de Aki Kaurismäki

AKI KAURISMÄKI

Filmografía

- 1981 Saimaa-Ilmiö (codirigida con Mika Kaurismäki)
 1983 Crimen y castigo (Kikos ja rangaistus)
 1985 Calamri Union
 1986 Sombras en el paraíso (Varjoja paratiisissa)
 1987 Hamlet en el negocio (Hamlet liikemaailmassa)
 1988 Ariel
 1989 Thru the Wire (CM)
 1989 Vaqueros de Leningrado en América (Leningrad Cowboys Go America)
 1990 La muchacha de la fábrica de fósforos (Tulitikkutehtaan tyttö)
 Yo alquilé a un asesino por contrato (I Hired a Contract Killer).
 1991 Those Were the Days (CM)
 1992 La vida bohemia (La Vie de bohème)
 These Boots (CM)
 Total Balalaika Show
 1994 Tatjana
 Leningrad Cowboys Meet Moses
 1996 Cambio de vientos (Kauas pilvet karkaavat)

MIKA KAURISMÄKI

Filmografía

- 1980: Valehtelija (CM)
 1981 Saimaa-Ilmiö (codirigida con Aki Kaurismäki)

- 1982 Arvottomat
 Jackpot 2 (CM)
 1984 Klaani-tarina
 Smmakoitten suvusta
 1985 Rosso
 1987 Helsinki Napoli All Night Long
 1988 Cha cha cha
 1989 Paperitähti
 1990 Amazon
 1991 Zombie y el tren fantasma (Zombie ja kummitusjuna)
 1992 Viimeisellä rajalla
 1993 Tigrero, a Film that Was Never Made

Crimen y castigo (Rikos ja rangaistus) (Finlandia, 1983). *Dirección:* Aki Kaurismäki. *Guión:* Aki Kaurismäki, Paul Pentti, basado en la novela de Dostoievski. *Fotografía:* Timo Salminen. *Sonido:* Mikael Sievers. *Montaje:* Veikko Aaltonen. *Producción:* Villealfa Filmproductions, Mika Kaurismäki. *Interpretes:* Markku Tolikka, Aino Seppo, Esko Nikkari, Olli Tuominen, Matti Pellonpää. *Duración:* 1 h. 34.

La vida bohemia (La vie de bohème) (Finlandia, 1992). *Guión, dirección y producción:* Aki Kaurismäki. *Fotografía:* Timo Salminen. *Montaje:* Veikko Aaltonen. *Interpretes:* Matti Pellonpää, Evelyn Didi, André Wilms, Kari Väänänen, Christine Murillo, Jean-Pierre Léaud, Samuel Fuller. *Duración:* 1 h. 40.

Rosso (Finlandia, 1985). *Dirección:* Mika Kaurismäki. *Interpretes:* Kari Väänänen, Marti Sirja, Leena Harjupatana. *Duración:* 1 h. 18.

Ariel (Finlandia, 1988). *Guión y dirección:* Aki Kaurismäki. *Fotografía:* Timo Salminen. *Música:* Olalvi Virta, Rauli Somejoki, Bill Casey, Esko Rahkonen, Taisio Tammi. *Montaje:* Raija Talvio. *Producción:* Villealfa Filmproductions. *Interpretes:* Turo Pajala, Susanna Haavisto, Matti Pellonpää, Eetu Hilkamo, Erkki Pajala. *Duración:* 1 h. 14.

Yo alquilé a un asesino por contrato (I hired a contract killer) (Francia, Gran Bretaña, Finlandia, 1990). *Guión, dirección, producción y montaje:* Aki Kaurismäki. *Fotografía:* Timo Salminen. *Sonido:* Timo Linnasalo. *Producción:* Villealfa Filmproductions, The Swedish Film Institute. *Interpretes:* Jean-Pierre Léaud, Margi Clarke, Kenneth Colley, Nicky Tesco, Imogen Clare, Serge Reggiani, Cyril Epstein. *Duración:* 1 h. 29.

La muchacha de la fábrica de fósforos (Tulitikkutehtaan tyttö) (Finlandia, Suecia, 1990). *Guión, dirección y montaje:* Aki Kaurismäki. *Fotografía:* Timo Salminen. *Sonido:* Jouko Lumme. *Producción:* Villealfa Filmproductions, Aki Kaurismäki y Swedish Film Institute. *Interpretes:* Kati Outinen, Elna Salo, Esko Nikkari, Vesa Vierikko, Reijo Taipale, Silu Seppälä, Outi Maenpää, Marja Päckälén. *Duración:* 1 h. 10.

Zombie y el tren fantasma (Zombie ja kummitusjuna) (Finlandia, 1991). *Dirección y montaje:* Mika Kaurismäki. *Guión:* Mika Kaurismäki, de un argumento de Sakke Järvenpää, Pauli Pentti y Mika Kaurismäki. *Fotografía:* Olli Varja. *Música:* Mauri Sumén. *Producción:* Marianna Films, Mika Kaurismäki, Villealfa Filmproductions. *Interpretes:* Silu Seppälä, Marjo Leinonen, Matti Pellonpää. *Duración:* 1 h. 30.

Tigrero (Tigrero, a Film that Was Never Made) (Finlandia., Alemania, Brasil, 1993). *Dirección:* Mika Kaurismäki. *Interpretes:* Samuel Fuller, Jim Jarmusch, comunidad de indígenas de carajás. *Duración:* 1 h. 15.

Cambio de vientos (Kauas pilvet karkaavat) (Finlandia, 1996). *Guión, dirección, producción y montaje:* Aki Kaurismäki. *Fotografía:* Timo Salminen. *Sonido:* Jouko Lumme. *Interpretes:* Kati Outinen, Kari Väänänen, Elna Salo, Sakari Kuosmanen, Markku Peltola. *Duración:* 1 h. 36.

Hamlet en el negocio (Hamlet ilike maailmassa) (Finlandia, 1987). *Guión, dirección, producción y montaje:* Aki Kaurismäki. *Fotografía:* Timo Salminen. *Sonido:* Veikko Aaltonen, Jouko Lumme. *Montaje:* Raija Talvio. *Interpretes:* Pirikka-Pekka Petelius, Kati Outinen, Elna Salo, Esko Salminen, Esko Nikkari, Kari Väänänen, Hannu Valtonen, Mari Rantasila. *Duración:* 1 h. 26.

Vaqueros de Leningrado en América (Leningrad Cowboys Go America) (Finlandia, 1989). *Guión y dirección:* Aki Kaurismäki. *Fotografía:* Timo Salminen. *Música:* Mauri Sumén. *Producción:* Villealfa Filmproductions. *Interpretes:* Matti Pellonpää, Kari Väänänen, Sakke Järvenpää, Heikki Keskinen, Sakari Huosmanen, Puka Oinonen. *Duración:* 1 h. 20.

Helsinki-Napoles (Finlandia, 1989). *Dirección:* Mika Kaurismäki. *Guión:* Richard Reitinger y Mika Kaurismäki. *Fotografía:* Helge Weindler. *Sonido:* Paul Jyrälä. *Música:* Jacques Zwart. *Montaje:* Helga Borsche. *Producción:* Francis von Buren, Mediacuel/Suiza y Villealfa Filmproductions Helsinki. *Interpretes:* Kari Väänänen, Roberta Manfredi, Jean-Pierre Castaldi, Margi Clarke, Nino Manfredi, Samuel Fuller, Eddie Constantine, Wim Wenders, Jim Jarmusch. *Duración:* 1 h. 40.

Sombras en el paraíso (Varjoja paratiisissa) (Finlandia, 1987). *Guión y dirección:* Aki Kaurismäki. *Fotografía:* Timo Salminen. *Sonido:* Jouko Lumme. *Montaje:* Raija Talvio. *Producción:* Villealfa Filmproductions. *Interpretes:* Matti Pellonpää, Kati Outinen, Saku Kuosmanen, Esko Nikkari, Kylli Kongas. *Duración:* 1 h. 16.

EL CINE DE ENCARGO OFICIAL (1952-1958): UNA VISIÓN DE VENEZUELA

YELITZA VILA RAMÍREZ

A partir de su nombramiento como Presidente Provisional de la República, el coronel Marcos Pérez Jiménez se dedica a concretar una serie de obras públicas a lo largo del territorio nacional, en un intento de transformar el medio físico del país. A nivel nacional, esta política de concreto armado pretende contribuir con la consolidación y legitimación de su gobierno dictatorial. En el escenario internacional, se orienta a proyectar una Venezuela moderna que acelera sus pasos hacia el mundo desarrollado.

El gobierno busca dar a conocer y exaltar esta serie de obras realizadas durante los años que permanece el régimen, valiéndose para ello de los medios de comunicación masiva, con un despliegue tal que constituye una verdadera propaganda gubernamental de gran alcance.

El cine es uno de los medios empleados para tal fin, lo que conlleva a la ejecución de una cuantiosa producción fílmica de encargo oficial durante el período 1952-1958. Productoras cinematográficas nacionales se dedican a registrar las acciones y eventos emanados del Gobierno, en noticiarios y películas documentales. En el ámbito internacional, la realización de la campaña propagandística es asignada a una compañía norteamericana de nombre Organización Hamilton Wright (OHW). Con el fin de llevar a cabo su labor, la empresa abre una sucursal en Venezuela con la intención de producir y recabar todo el material posible para estructurar la propaganda a exhibirse en el exterior.

LA ORGANIZACIÓN HAMILTON WRIGHT Y SU ACTIVIDAD EN VENEZUELA

La Organización Hamilton Wright, compañía publicitaria fundada en 1908 con sede en la ciudad de Nueva

York,¹ es presidida por el Sr. Hamilton Wright Junior. Su campo de acción es amplio al desenvolverse en los principales medios de comunicación masiva: prensa, radio, cine y televisión. Los primeros contactos entre esta compañía y el Gobierno de Venezuela se inician en el año 1951. Para esta fecha la OHW no está registrada como compañía nacional y sus operaciones se llevan a cabo desde su sede principal en Nueva York. Sin embargo, mantienen a un representante en Caracas, el Sr. Michel Frochot, de nacionalidad francesa quien reside en el país desde hace varios años a juzgar por su cédula de identidad n° 52.289, emitida en 1947. Así se constata en el documento que lo autoriza para registrar a la Organización Hamilton Wright de Venezuela C.A. en el Registro de Comercio el 19 de mayo de 1952.

En todo caso, la primera comunicación de la que se tiene noticias es un memorándum de fecha 6 de septiembre de 1951, enviado por el Sr. Frochot al Sr. Presidente de la Junta de Gobierno, Germán Suárez Flamerich. El memorándum en cuestión le participa al Presidente sobre un "Proyecto de Plan de Información de Venezuela" en los Estados Unidos, bosquejado por la OHW, señalando que campañas de este tipo ya se han realizado en países como Puerto Rico y Chile.

El primer trabajo efectuado por la Compañía para el Gobierno de Venezuela consiste en un "Programa de Publicidad Mundial en Favor de los III Juegos Deportivos Bolivarianos", celebrados en el país en diciembre del año 51. Es esta una vasta campaña publicitaria, sustentada en la realización de películas (documentales y

1. Ubicada en el Rockefeller Plaza, Rockefeller Center, New York 20, N.Y. EUA.

noticiarios para cine y televisión), publicidad en periódicos y revistas, editoriales y artículos difundidos por redes y agencias de prensa, así como la organización de un "Comité de Recepción" para los miembros de la prensa norteamericana en el marco del evento.


Finalizada esta campaña, la OHW pone a disposición del Gobierno un "Proyecto de Contrato de Prestación de Servicios y Trabajos de Información en el Exterior", el 10 de marzo de 1952. Luego de haber presentado varios proyectos previos y tras el visto bueno del Gobierno, la compañía decide radicarse en el país fundando una sucursal en Venezuela: Organización Hamilton Wright de Venezuela C.A.,² cuyo registro de comercio de asiento nº 351-2E, está fechado el 19 de mayo de 1952. En el Acta de Registro se nombran como directivos a Hamilton Wright Junior, Presidente; Daniel Vilfroy, Primer Vice-Presidente y Michel Frochot, Gerente-Secretario. Por medio de la cláusula "a" del Acta de Constitución, se establece como objeto social de la compañía:

"difundir con preferencia y casi habitualmente en el exterior mediante periódicos, revistas, libros, exhibiciones cinematográficas o de televisión, radio, fotografía y cuales quiera otros elementos adecuados, los datos e informaciones que los órganos y agentes de la compañía recojan en Venezuela para dar a conocer las obras, y, en general las actividades culturales, constructivas, agrícolas, pecuarias, mineras e industriales, comprendiendo en el objeto como parte principal el hecho de realizar empresas editoriales o de fotografía."³

Ya para abril de ese mismo año la compañía adelanta sus trabajos de producción de material publicitario. Pero no es sino hasta el 7 de agosto de 1952 cuando el Gobierno y la organización hacen oficiales sus relaciones, por medio del contrato celebrado entre el Ministerio de Relacio-

2. Ubicada de Conde a Carmelitas, 11. Caracas.
3. Archivo del Registro Principal en lo Mercantil (ARPM), Registro de Comercio Compañía Anónima Organización Hamilton Wright de Venezuela. Caracas, asiento nº 351-2E, expediente nº 6175.

ANEXO # 9.2



HAMILTON WRIGHT ORGANIZATION, INC.
30 ROCKEFELLER PLAZA
ROCKEFELLER CENTER • NEW YORK (20) U.S.A.
Plus Telephone Cable Address HAWRIGHT N.Y.

NEWSREEL CONTINUITY AND COMMENTARY

GOVERNMENT OF VENEZUELA
OFFICIAL NEWSREEL RELEASE #1

HAMILTON WRIGHT
NEWSREEL RELEASE #19

EDITOR - This is our first newsreel from Venezuela. It covers the brand new \$15,000,000 series of sports stadiums built by the Government of Venezuela to stage the third Bolivarian Games this month. This film is sent you with the compliments of the Government of Venezuela.

Arranged by
HAMILTON WRIGHT, JR.

Filmed by
JOSEPH GIBSON

Still Film by
MICHEL FROCHOT

500 feet (Approx.) 35MM
FINE GRAIN LAVENDER
SILENT

.....
FOR NEWSREEL MAKEUP
Thursday, Dec. 6th, 1951
.....

.....
FOR TELEVISION RELEASE
Friday, Dec. 7th, 1951
.....

VENEZUELA PREPARES FOR IT'S BIGGEST SPORTS FESTIVAL
BUILDS FANTASTIC "OLYMPIC" STADIUMS FROM OIL ROYALTIES
TO PLAY HOST TO FIVE SOUTH AMERICAN NATIONS IN THIRD
BOLIVARIAN GAMES THIS MONTH

CARACAS, VENEZUELA, S.A. (December 06, 1951)...Venezuela goes all out to build the finest sports stadiums in South America in preparation for the third Bolivarian Games taking place here this month. (Dec. 21st - 21st).

(This original motion picture film, published in its entirety by the Hamilton Wright Organization, Inc., is released for theatrical and television exhibition purposes only. Not for any other use without written permission.)

nes Interiores (MRI) y la Hamilton Wright de Venezuela. El contrato se establece por un período de quince (15) meses, durante los cuales la OHW se compromete a prestar servicios y trabajos cuyos costos suman la cantidad de seis millones (6.000.000,00) de bolívares. Sin embargo, las partes cierran el contrato por el precio de un millón (1.000.000,00) de bolívares.⁴ La difusión de toda la información recopilada sobre el país tiene como destino principal los Estados Unidos, además de Europa, Centro y Suramérica. Para lograr proyectar una imagen positiva del país, los noticiarios y documentales realizados por OHW

para el MRI se dedican a destacar, en primer lugar, la labor administrativa del gobierno, reflejada en el amplio programa de modernización del territorio nacional. En tal sentido, los noticiarios registran las construcciones que comienzan a concretarse a partir del 1º aniversario del gobierno pérezjimenista y que continúan a lo largo del mismo. Otro tópico explotado es el deporte. De hecho, y como ya se ha mencionado, el primer trabajo que realiza la compañía para el Gobierno se centra en un evento deportivo. Así mismo, se encarga de dar a conocer otros aspectos de Venezuela en el exterior. Por medio de sus noticiarios, pero, sobretudo, en sus documentales, la compañía toca el tema petrolero y minero, la pesca, la agricultura y el turismo, como una forma de promocionar el desarrollo eco

4. Memoria y Cuenta del Ministerio de Relaciones Interiores (MC. MRI 1948-1952. Caracas, Imprenta Nacional, 1953, p. 358.

nómico del país en diversos rubros. Siendo el petróleo, la actividad que sobresale, dadas las ganancias que de ella derivan; así como la industria del hierro, que en esos años comienza a forjarse, generando grandes expectativas, nacional e internacionalmente.

La OHW mantiene comunicación constante con el Gobierno durante estos años de prestación de servicios. Se conservan en el Archivo Histórico de Miraflores (AHM) alrededor de cuarenta (49) documentos cuyas fechas van de septiembre de 1951 a diciembre de 1955. Al no encontrar correspondencia con fechas posteriores a las aquí señaladas se puede deducir que ya para el año 1956 la compañía cesa sus labores para el Gobierno. Sin embargo, a juzgar por los registros del Libro Mayor de Cuentas, la organización permanece en el país hasta finales del año 1959, presentando el último balance de liquidación de cuentas el 30 de noviembre de ese año.

Por otro lado, la Colección Hearst-Venezuela (1944-1964) del Grupo Hearst,⁵ emporio de los medios de comunicación en los Estados Unidos, registra gran parte de los noticieros producidos por OHW en Venezuela hasta el año 1957. Estos datos confirman la vigencia de las relaciones entre la compañía y el Gobierno hasta el fin de la dictadura, si bien en las Memorias del MRI sólo se registran dos contratos para la realización de la campaña promocional (el contrato del año 1952 y el del año 1953).

La revisión de la correspondencia ha permitido, también, percatarse de la importancia que tiene la sede de la organización en Nueva York para el desarrollo de esta vasta campaña. Es a través de esta sede por donde se realizan los contactos estratégicos con agencias de prensa, cadenas de televisión, compañías distribuidoras y exhibidoras de cine y publicaciones prestigiosas que llevan a cabo la difusión de toda la información recabada sobre el país por los agentes de la OHW de Venezuela.

Si bien la OHW desaparece, aparentemente, como compañía venezolana, sigue cubriendo, en forma esporádica durante los años sesenta,

eventos celebrados en el país, según lo revelan los documentos de la Colección Hearst-Venezuela. Posiblemente, la trayectoria de la compañía, le permite asistir en calidad de correspondiente especial a cubrir noticias ligadas a intereses de los Estados Unidos, en años posteriores al régimen de Pérez Jiménez.

En todo caso los acontecimientos de enero del 58 marcan el fin de una producción sostenida de la OHW de Venezuela, dejando en su haber un saldo importante en lo que a material fílmico se refiere, cuyo valor documental sobre la Historia Contemporánea del país debe ser considerado.

PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN/ DIFUSIÓN Y EXHIBICIÓN DEL CINE OFICIAL (1951- 1958)

En base a los documentos relativos a la OHW recopilados a lo largo de la investigación se ha intentado reconstruir el sistema de producción, distribución/difusión y exhibición del cine oficial realizado durante el período 1951-1958.

1. Producción:

Dentro de la realización de las películas cabe distinguir dos modalidades, dependiendo de la naturaleza del material (documental o noticiario). El noticiario implica un sistema de producción mucho más rápido que el documental, en virtud de las características intrínsecas del concepto. Como bien lo indica su nombre, el noticiario comprende la presentación de uno o más hechos de actualidad relevantes, bien sea en el ámbito nacional o internacional. Por lo tanto, su filmación y consecuente puesta en circulación obliga a una realización ágil y rápida del material.

En el caso de los noticieros producidos por OHW para el MRI, la velocidad de la producción de los mismos se confirma por medio de las cartas que la organización envía a Miraflores para dar cuenta de las proyecciones de los noticieros en el exterior. Por lo general no pasa de un mes, y, aún menos, entre la filmación y la colocación del material en los Estados Unidos. Así, por ejemplo, de las películas filmadas sobre los III Juegos Deportivos Bolivarianos (celebra-

dos del 5 al 21 de diciembre de 1951), por lo menos dos son puestos en circulación en territorio norteamericano simultáneamente a la realización del evento.⁶

Otro ejemplo que confirma la celeridad con que el material es recabado y procesado se da con el noticiario referido a la inauguración de la Autopista Caracas-La Guaira. Inaugurada el 2 de diciembre de 1953, la cinta correspondiente al evento se coloca en los circuitos de exhibición estadounidenses el 5 de diciembre de ese mismo año; mientras que en algunos países de América Latina comienza a circular a partir del 7 de diciembre.⁷

Aparte del tiempo requerido para concluir un noticiario y un documental, la producción de ambos tipos de material, presenta rasgos comunes. En primer lugar llama la atención el hecho de que el personal involucrado en la realización de las películas sea exclusivamente extranjero. De las escasas fichas técnicas que se han podido extraer, tras la revisión de los documentos de la OHW conservados en el AHM, no se menciona algún miembro del personal que sea de nacionalidad venezolana. Por otra parte, del personal responsable de la producción de las películas, sólo el Sr. Michel Frochot (Gerente-Secretario) parece estar residiendo de forma permanente en el país. Más tarde en el año 1954, ingresa a la compañía el Sr. Robert Ferber, aparentemente para sustituir en sus funciones al Sr. Frochot, con lo que se deduce que él también se establece en Venezuela de forma permanente. El presidente de la compañía, Sr. Hamilton Wright Jr., quien asume, además, la dirección-supervisión de las filmaciones, suele permanecer en el país sólo el tiempo necesario para la ejecución de las mismas. Esto lleva a suponer que la post-producción del material (parcial o total) tenga lugar en la sede principal de la empresa, en la ciudad de Nueva York; lo que explicaría el hecho de que los estrenos de las cintas se efectúen en dicha ciudad.

Esta ausencia de personal criollo se evidencia de igual forma en las co-

6. AHM, "Carta de OHW para el Secretario de la Junta de Gobierno", Caracas, 12 de dic. de 1951.

7. AHM, "Carta e informe de OHW para el Secretario de la Presidencia", Caracas, 1º de feb. de 1954.

5. Archivo Fílmico Fundación Cinemateca Nacional, Colección Hearst-Venezuela (1944-1964).

producciones realizadas entre la OHW y empresas como la Warner Brothers o la Universal International. Generalmente en estos casos el personal y equipos los aporta la co-productora, al tiempo que la OHW se encarga de aspectos más secundarios como transporte, alojamiento de personal, obtención de permisos, etc.

De acuerdo a los datos recopilados, sólo en dos ocasiones se menciona a un venezolano involucrado en el proceso creativo de un film. Se trata de Manuel Vicente Tinoco, quien en 1955 realiza el documental *Dinámica de un Ideal*; el cual es distribuido por la OHW. Al margen de las producciones de esta empresa, en 1954 la Twentieth Century-Fox filma la película *La Nueva Venezuela*, donde el Sr. Tinoco figura como supervisor editorial y guionista de la cinta. Paralelamente, el Sr. Tinoco realiza varias películas para el Gobierno a través de la empresa Cromocine, muchas de las cuales son co-producidas con dos empresas y personal estadounidenses. Sin embargo, la instalación de una sucursal de la OHW en Venezuela por estos años no contempla la creación de una infraestructura cinematográfica que hubiera podido servir de escuela para la formación de técnicos criollos en el campo de la cinematografía, como sí lo fue la Unidad Filmica Shell de Venezuela.

Volviendo a la producción, cabe señalar que el soporte utilizado para las filmaciones consiste en películas de formato 35 mm., blanco y negro, silentes. Los noticiarios han debido contar, además, con copias en 16 mm. (pese a que en los informes de la OHW no se especifique), pues la mayoría son transmitidos por la televisión norteamericana y por la de algunos países de América Latina (Cuba, México y Brasil). Los originales son silentes, a fin de colocar los comentarios en el idioma que se requiera, existiendo bandas en inglés, español y portugués, y, posiblemente, doblajes o subtítulos en otros idiomas como el turco. De igual forma, ruidos y música son montados durante la etapa de post-producción.

La película a color se emplea básicamente para los documentales, y, aún así, sólo en algunos casos. Los cortometrajes de OHW son en su mayoría filmados en blanco y negro. *País Maravilloso* y los trabajos realizados

en coproducción con otras empresas son los únicos a color; cuya existencia se conoce. La mayoría de este material está destinado a la distribución por las redes de televisión. Es por ello que el formato de 16 mm. predomina en el documental, con algunas excepciones, tal es el caso de *Bolívar Bonanza* (1953), filmada en 35 mm. Para lograr uniformidad en los textos, independientemente del idioma a utilizar, la OHW suele redactar un texto en inglés el cual sirve de matriz para los noticieros en sus distintas ediciones.

También es importante señalar que el material filmado, en un principio, para la realización de los noticieros cinematográficos, es re-editado en la elaboración de los documentales. Por ejemplo, el documental *Spotlight on Caracas/Panorama de la Caracas Moderna* (1954), constituye una recopilación de imágenes pertenecientes a noticieros previos alusivos a los III Juegos Deportivos Bolivarianos, el Centro Simón Bolívar (CSB) y la Autopista Caracas-La Guaira, entre otros.

2. Distribución / Difusión:

2.1 Distribución:

La distribución de las películas oficiales del régimen pérezjimenista llevadas a cabo por OHW cuentan con diferentes modalidades, dependiendo del destino y el órgano encargado de la misma.

En el anexo del contrato celebrado entre OHW y el MRI en agosto de 1952, se estipulan las diligencias que ha de tramitar la organización para la distribución de los noticiarios y películas en el exterior.⁸ Los noticiarios, dada su brevedad, resultan más fáciles de colocar en los circuitos de distribución. En el citado anexo se garantiza que los ocho noticiarios (que deben ser filmados para este primer contrato) serán ofrecidos gratuitamente a las siguientes compañías: Fox Movietone News, Paramount Newsreel, Metro Goldwyn Mayer-News of the Day, Warner Pathe News y Universal Newsreel. Estas se encargarían -de aceptar el material- de la

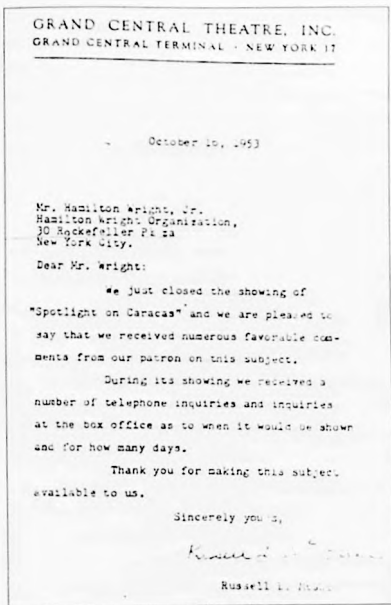
distribución en territorio norteamericano, así como en América Latina y Europa. Igualmente, en el anexo se señala la posibilidad de ofrecer en forma gratuita dicho material a las compañías de televisión: National Broadcasting Company Television (NBC), Columbia Broadcasting System Television (CBS), American Broadcasting Company Television (ABC), Telenews y Dumont Television. Se garantiza, además, la realización de un mínimo de dieciséis (16) ediciones distintas para los ocho noticiarios.

En cuanto a las películas documentales, la organización tan sólo se compromete a ofrecer a las compañías de televisión referidas anteriormente, dos películas en 16 mm., en blanco y negro. Al tiempo que una cinta de 10 minutos, de 35 mm., blanco y negro ha de ofrecerse a las compañías cinematográficas: Twentieth Century-Fox, Warner Brothers, RKO Pictures Corporation, Paramount Pictures Inc., Columbia Pictures Co. y Republic Pictures Co., a fin de conseguir su colocación en los circuitos de alguna de dichas compañías.

En lo referente a la distribución cinematográfica en Venezuela, la misma debe considerarse como parte de la distribución en América Latina. Sin embargo, hay que reconocer la casi ausencia de información al respecto en los contratos e informes de la OHW. Tal vez esto encuentre su explicación en la naturaleza internacional del contrato, que otorga mayor interés a la promoción de Venezuela más allá de sus fronteras.

En el ámbito europeo, la participación del noticiario español "Noticiarios y Documentales" (NO-DO), revisite cierta importancia en la distribución del cine oficial. Aunque se desconocen las condiciones estipuladas, es factible la existencia de un acuerdo entre la OHW y la Vicesecretaría de Educación Popular (organismo que funda el NO-DO y regula su funcionamiento), que justifique la presencia sostenida de noticias referentes a Venezuela en dicho medio. En los años 1952, 1953, 1954, 1955 y 1957 aparecen reseñados sucesos ligados a las actividades del Gobierno. Y en 1963 se incluye un reportaje sobre Marcos Pérez Jiménez, durante su exilio en La Florida (estando próxima su extradición), en el cual se asume

8. MC. MRI. 1948-1952, *Ob. cit.*, pp.359-360.



un tono solidario en torno a su persona.⁹

Por otra parte, en los casos de co-producción de la OHW con una compañía grande de Hollywood (*Bolívar Bonanza*, 1953, co-producción con la Universal International Pictures Co., Inc), o bien en los casos de producciones exclusivas de éstas (*The Golden Tomorrow/El Dorado de Mañana*, 1955, realizada por los Estudios Warner Bros.), las cintas cuentan, de antemano, con el respaldo de estas casas y sus amplios circuitos de distribución.

Hay, entonces, dos razones de peso que llevan a la OHW a recurrir a las grandes de Hollywood: 1) La Hamilton es una compañía publicitaria y no una empresa cinematográfica como tal, con redes de distribución y exhibición propias. 2) Las corporaciones que asisten a la organización en estos menesteres constituyen las redes más poderosas en el ramo, en buena parte del mundo para la época. De allí que sus operaciones superen las propias expectativas de distribución de la OHW (entiéndase Europa, Norte y Sur América), ampliando el alcance del material hacia países asiáticos y africanos.

9. "Iberoamérica en las imágenes del NO-DO", programación de la Cinemateca Nacional, Galería de Arte Nacional, 1997.

2.2. Difusión

El Gobierno se encarga de dar a conocer las producciones cinematográficas oficiales, dentro del territorio nacional a través de los medios que dispone. En muchos casos sus mecanismos no responden a un sistema de distribución como tal, sino, más bien, a una difusión no comercial. En el ámbito internacional se presenta una situación similar, paralelamente a la distribución comercial. Así, una vía de difusión la constituyen las sedes diplomáticas. Muestra de ello se da en el documental *Fabulosa Venezuela / País Maravilloso* (1953); realizado por la OHW es distribuido únicamente a los consulados y embajadas, por intermedio del Sr. Spinetti Dini (Director de Información del MRI). Al Sr. Dini le son entregadas dos copias en 16 mm., versión español y dos copias, versión inglés, a fin de que se encargue de su colocación en sedes diplomáticas. Probablemente un material de esta naturaleza serviría a los diversos programas de captación de extranjeros, desarrollados por el Gobierno en estos años, tal es el caso de la "Inmigración Dirigida" plan ejecutado por el Instituto Agrario Nacional con la idea de poblar, con personas venidas de Europa, las colonias agrícolas diseminadas en el territorio nacional.

3. Exhibición:

En este punto se pretende establecer el alcance de las exhibiciones de las películas gubernamentales, por medio de los datos que arrojan las fuentes consultadas, en lo que respecta a número de salas y espectadores estimados por proyección. Desde luego, este seguimiento no pretende ser exhaustivo, puesto que la información recabada es incompleta; es decir, se tienen datos sobre algunas exhibiciones, no del total de la filmografía. Igualmente, muchos indicios consisten en cifras aproximadas de espectadores por sala, lo cual abre la posibilidad de un margen de error entre la cifra estimada y el número real de espectadores.

La exhibición en territorio norteamericano corre, casi exclusivamente, de manos de las mismas empresas encargadas de la distribución, es decir: Fox, Paramount, Warner, Uni-

versal y MGM. Ahora bien, no todas las compañías incluyen en sus programaciones de noticiarios todos y cada uno de los materiales que les envía la OHW sobre Venezuela. Y así se lo hace saber la organización al Gobierno a través del anexo al contrato firmado con el MRI (1952) en los siguientes términos:

"Sin embargo, OHW no puede de antemano garantizar la fecha en que empezará tal exhibición, pues las compañías establecen sus programas con muchos meses de anticipación."¹⁰

Esto no significa que la exhibición sea escasa. Por el contrario, la OHW logra colocar todos los noticiarios producidos entre los años 1951-1954 en más de un programa de las cinco grandes compañías de Hollywood, en sus versiones en inglés, español y portugués, a través de las redes de exhibición de dichas empresas.¹¹ Se puede afirmar, entonces, que Venezuela cuenta con una presencia destacada en los programas de actualidades cinematográficas internacionales de las principales compañías norteamericanas. De hecho, un sumario enviado por el representante de Pathe News, Sr. Walton C. Ament al Sr. Hamilton Wright Jr. con fecha del 27/1/54 contiene un balance que indica la aparición de los países de América Latina en las ediciones del noticiario de la compañía durante el año 1953. Venezuela se ubica en el segundo lugar como país con mayor presencia en los noticiarios al sumar trece (13) apariciones (Argentina ocupa el primer lugar con un total de 19).

Para dar un ejemplo del número de espectadores que pueden obtener las compañías norteamericanas en sus respectivos circuitos de exhibición, se presentan a continuación los datos suministrados por la OHW al Gobierno en relación a la proyección en las salas estadounidenses del noticiario alusivo a la inauguración de la Autopista Caracas-La Guaira; además se incluyen las cifras estimadas de espectadores en sus redes de América Latina.

10. MC. MRI. 1948-1952. Ob. cit., p.359.

11. AHM, "Carta e informe de OHW para el Secretario de la Presidencia". Caracas, 1 de feb. de 1954.

FOX MOVIE TONE NEWSREEL

21.000.000 de espectadores en EE.UU.
5.000.000 de espectadores en América del Sur.

PARAMOUNT NEWSREEL

19.000.000 de espectadores en EE.UU.
4.300.000 de espectadores en América del Sur.

UNIVERSAL NEWSREEL

17.000.000 de espectadores en EE.UU.
3.500.000 de espectadores en América del Sur.

PATHE NEWSREEL

20.000.000 de espectadores en EE.UU.
4.300.000 de espectadores en América del Sur.

Y por las redes de Televisión:

COLOMBIA TELEVISION SYSTEM:

22.000.000 de espectadores en EE.UU.

NATIONAL BROADCASTING TV:

30.000.000 de espectadores en EE.UU.¹²

Por su parte, las películas documentales se realizan para ser transmitidas por televisión. Sin embargo, los estrenos de las mismas tienen lugar en salas de cine, en calidad de proyecciones especiales. En ocasiones logran ser incluidas en los programas regulares de las salas. Generalmente estas exhibiciones de estreno se restringen a la ciudad de Nueva York.

La película que realiza la Hamilton para el Gobierno *Spotlight on Caracas / Panorama de la Caracas Moderna* (1953), la cual muestra diferentes aspectos de la modernización del país se estrena en el Grand Central Theatre de Nueva York el 13 de octubre de 1953, permaneciendo en cartelera hasta el 16. El representante de la sala Sr. Russell L. McGhee, escribe ese mismo día una carta al Sr. Hamilton Wright Jr. donde le informa sobre los "favorables comentarios" que ha levantado la cinta. Asegura,

además, haber recibido numerosas llamadas y correspondencia solicitando la proyección de la película por más días.¹³ Aparte de esta sala, el film se proyecta en otros cines de la ciudad:

En el Trans-Lux Theater de Broadway del 22-25 agosto, 1953.

En el International Supper of Y.M.C.A el 21 de octubre, 1953.

Otras cintas de las cuales se conoce su itinerario en los circuitos foráneos son:

Horizons Unlimited / Horizontes sin límites (1953): para finales de 1953 se distribuye por las estaciones de tv, en los Estados Unidos sin proyección cinematográfica previa en territorio norteamericano.

Fabulous Venezuela / País Maravilloso (s.f.): no se tiene información respecto a exhibición en cine o tv, siendo distribuida directamente a embajadas y consulados.¹⁴

Bolívar Bonanza (1953): en El Heraldo del 6/11/53, p.30, se señala:

"...la versión inglesa de esa cinta, estrenada el mes pasado en los EE.UU., será vista por 30 millones de espectadores, y se pasará en un total de 8 mil teatros en todo el territorio norteamericano."

Bonus Land / Tierra de Bonificación (1954): levanta positivos comentarios dentro del gremio cinematográfico estadounidense, a raíz de su proyección en el mes de septiembre del 54 en una sala que no es especificada.¹⁵

Bountiful Sea / Dádivas del Mar (1955): se exhibe en el Trans-Lux Theater de Nueva York entre el 11 y el 15 de marzo en la función de las 6:00 pm.

Face to the Future (1955): se proyecta en el Embassy Newsreel Theatre de Broadway entre el 4 y el 8 de marzo de 1955.¹⁶

The Golden Tomorrow / El Dorado de Mañana (1955): realizada por André de La Varre para la Warner Bros., es exhibida el 17 de septiem-

bre en Nueva York en el salón de proyecciones privado de la empresa ante un grupo de periodistas. La cinta ha de proyectarse en ocho mil salas de Estados Unidos, además de su distribución en América Latina y Canadá, calculando un estimado de 40.000.000 de espectadores para el film.¹⁷

En estas líneas se ha procurado compilar una muestra representativa de lo que fue la propaganda gubernamental durante el régimen de Pérez Jiménez, en donde la producción cinematográfica constituye un elemento primordial para la proyección del país en el ámbito internacional, en un intento de suprimir toda connotación negativa que un gobierno castrense implica. Instaurando, en su lugar, una imagen de solidez, estabilidad y progreso. Se perpetúa así una tradición de cine de encargo oficial, iniciada por el general Juan Vicente Gómez durante su mandato y continuada por sus sucesores -militares y pseudo militares- que ocupan la escena política venezolana de la primera mitad del siglo XX. Todo un despliegue publicitario con miras a "vender" a Venezuela como un país petrolero por excelencia, cuya bonanza permite la modernización acelerada de su territorio, liderizada por un gobierno fuerte que asegura la paz social. Cualidades que buscan garantizar al posible empresario y al trabajador extranjeros, la estabilidad para invertir su capital en el país y la oportunidad de nuevas fuentes de trabajo.

Teniendo presente esto, es posible aproximarse a la visión con la que, en un momento histórico definido, el "país" se concibe a sí mismo. Con la distancia que marca el tiempo, el discurso inmerso en estos films puede ser analizado con criterio más objetivo, extrayendo de ellos la realidad de una época por la que presentan y por la que obvian.

CONTRATO

Entre el Ejecutivo Federal de los Estados Unidos de Venezuela, representado en este acto por el Ministro de Relaciones Interiores, Coronel Luis Felipe Llovera Páez, quien en lo sucesivo se denominará "El Ministe

12. AHM, "Carta enviada por OHW al Presidente de la República". Caracas, 11 de dic. de 1953.

13. AHM, "Carta enviada por Russell L. McGhee del Grand Central Theatre. New York al Sr. Hamilton Wright Jr." New York 16 de oct. de 1953.

14. AHM, "Carta enviada por OHW al Secretario de la Presidencia". Caracas, 1 de feb. de 1954.

15. AHM, "Carta enviada por OHW al Presidente de la República". Caracas, 17 de nov. de 1954.

16. AHM, "Carta enviada por OHW al Secretario de la Presidencia". Caracas, 16 de mar. de 1955.

17. "Una película en colores sobre Venezuela", en La Esfera. Caracas, 18 de sept. de 1955, p.1.



MEMORANDUM

Al señor Presidente de la Junta de Gobierno

N.º

Michel Frochot, de Caracas, informa que envía adjunto un Proyecto de Plan de Información de Venezuela en los Estados Unidos de Norte América, organizado por la Hamilton Wright Organization, que representa en esta ciudad. El objeto de este plan es desarrollar en los Estados Unidos una campaña de noticias y publicidad a favor de Venezuela, poniendo de relieve las realizaciones sociales del Gobierno enfocando las diversas finalidades democráticas que se persigue para el constante mejoramiento social del pueblo. Agrega que campañas similares están elaborando a favor de Puerto Rico y Chile.

Miraflores: 6 de septiembre de 1951

gta/Ces

rio", y la firma "Organización Hamilton Wright de Venezuela", Compañía Anónima, con domicilio en la ciudad de Caracas, según consta de Registro Tomo 2-E Número 251, representada en este acto por el señor Michel Frochot, francés, titular de la cédula N° 52.289, Gerente de la mencionada firma, quien en lo sucesivo se denominará "La Organización", se ha celebrado el Contrato contenido en las siguientes cláusulas:

PRIMERA: "La Organización" se compromete a prestar a "El Ministerio" servicios y trabajos de información en los Estados Unidos de América y otros países distintos de Venezuela en los cuales mantenga actividad, con el objeto de hacer conocer los aspectos físicos, económicos, sociales y culturales de Venezuela, así como su desarrollo industrial y social durante los últimos años y la obra administrativa que realiza el Gobierno. Los detalles y especificaciones referentes a dichos servicios y trabajos constan en este documento y en su anexo el cual forma parte integrante del Contrato.

SEGUNDA: "La Organización" mantendrá en Caracas el personal técnico necesario para cumplir los compromisos que asume.

TERCERA: El presente Contrato tendrá la duración de 15 meses, y las partes convienen expresamente en que ese término se contará a partir del 1° de abril de 1952, fecha en que "La Organización" comenzó a prestar sus servicios al Gobierno, sin compromiso escrito, pero cumpliendo los términos de este Contrato, que se formaliza en esta fecha.

CUARTA: Los medios de información que serán empleados por "La Organización" serán películas, periódicos, revistas, televisión, impresos y conferencias de prensa.

QUINTA: El precio de los servicios y trabajos que realizará "La Organización" es de un millón de bolívares (Bs. 1.000.000,00), el cual será pagado en la siguiente forma: para el 15 de agosto de 1952 una primera cuota de doscientos treinta y cinco mil bolívares (Bs. 235.000,00) y ocho cuotas mensuales, iguales y consecutivas de ochenta y cinco mil bolívares (Bs. 85.000,00), que deberán ser pagadas a partir del 15 de setiembre de 1952, inclusive, y una cuota de ochenta y cinco mil bolívares (Bs. 85.000,00) que deberá ser pagada en la oportunidad señalada en la cláusula siguiente:

SEXTA: El pago de las cuotas a que se refiere la cláusula anterior, inclusive la primera, estará sujeto en cada caso a la comprobación, por parte de "La Organización", de que ejecuta con la regularidad y eficacia requeridas las prestaciones a que se encuentra obligada. Para este efecto, "La Organización" remitirá al Gobierno, antes del próximo primero de agosto de 1952, los comprobantes de los trabajos realizados durante los meses de abril, mayo y junio, y con quince días de anticipación a la fecha en que deba ser pagada cada una de las cuotas mensuales posteriores los compromisos correspondientes al trabajo realizado durante el mes de julio para la primera cuota mensual, de agosto para la segunda cuota mensual, y así sucesivamente, con excepción de la última cuota, respecto a la cual deberá presentar los comprobantes correspondientes a cuanto falte para cumplir el Contrato en su totalidad, y cuyo pago se verificará treinta días después de presentados los comprobantes.

SEPTIMA: "La Organización" se compromete, por el precio de un millón de bolívares (Bs. 1.000.000,00), estipulado en este Contrato, a realizar servicios y trabajos de información y publicidad, efectivamente comprobados, por un valor equivalente a seis millones de bolívares (Bs. 6.000.000,00), calculado según las reglas de computación que figuran en el anexo a que se ha hecho referencia.

OCTAVA: "El Ministerio" prestará a "La Organización", por conducto de los Organismos correspondientes, aquellas facilidades que a su juicio sean posibles y necesarias, dentro de las leyes del país, para que "La Organización" cumpla mejor los compromisos contraídos.

NOVENA: El material técnico necesario para efectuar los trabajos correspondientes a "La Organización", tales como carro-fotos, cámaras de cine y de fotografía y su material y equipo profesional de los empleados de "La Organización", serán exonerados del pago de derechos de importación. Igualmente podrá "El Ministerio", cuando las circunstancias así lo ameriten, facilitar medios extraordinarios de transporte, tales

como aviones, helicópteros o buques para el desempeño de los trabajos de "La Organización".

DECIMA: "La Organización" adquiere el compromiso de prestar a la Oficina Nacional de Información y Publicaciones la ayuda técnica que ésta requiera para planear y realizar las funciones que le son propias. Igualmente deberá "La Organización" suministrar a la Oficina mencionada las copias de fotografía, informaciones y otros elementos de trabajo que ésta solicite, además de las copias de películas que debe presentar como comprobante de su labor, así como colaborar en la elaboración de programas de televisión cuando este medio de publicidad comience a funcionar en el país, poniendo a la disposición de la Oficina Nacional de Información y Publicaciones copias sin sonido ni palabras de las películas filmadas en Venezuela para utilizarlas en tales programas.

DECIMAPRIMERA: Este Contrato y el anexo firmado forman parte integrante del mismo y lo dicho en uno cualquiera de estos documentos se considera válido para el otro.

DECIMASEGUNDA: Este Contrato no podrá ser traspasado a otra persona sin el consentimiento expreso y por escrito de "El Ministerio".

DECIMATERCERA: Las dudas y controversias de cualquier naturaleza que pudieran suscitarse con motivo de este Contrato y que no sean resueltas amigablemente por las partes, serán decididas por los Tribunales competentes de Venezuela, de conformidad con sus leyes, sin que por ningún motivo ni causa puedan ser origen de reclamaciones extrajeras.

En prueba de conformidad, se firman tres ejemplares de un mismo tenor y a un solo efecto, inutilizándose las estampillas en el que queda en poder de "El Ministerio", en Caracas, a los siete días del mes de agosto de mil novecientos cincuenta y dos.

Coronel Luis Felipe Llovera Páez,
Ministro de Relaciones Interiores.

Michel Frochot
Gerente

CINE GUBERNAMENTAL PRODUCIDO POR OHW

TITULO	FECHA	TIPO DE MATERIAL	DATOS COMPLEMENTARIOS
Venezuela se prepara para un Gran Festival Deportivo	4/12/51 Fecha de Aparición (FA)	Noticario	Dirigido por Hamilton Wright Jr. Filmado por: Joseph Gibson. Foto fija: Michel Frochot. 35 mm. 500', silente. Noticario oficial del Gobierno de Venezuela (NOG) N° 1.
Pequeños Juegos Olímpicos en Venezuela	13/12/51 (FA)	Noticario	NOG. N° 2.
Carreras Pedestres en los Juegos Olímpicos en Venezuela	20/12/51 (FA)	Noticario	NOG. N° 3.
Campeonato de Toros Coleados en Venezuela	7/2/52	Noticario	NOG. N° 4.
Venezuela construye un Centro Super Rockefeller	12/6/52 (FA)	Noticario	NOG. N° 5.
Autopista Caracas-La Guaira	3/7/52 (FA)	Noticario	NOG. N° 6.
Venezuela Gradúa sus "West Pointers"	21/7/52 (FA)	Noticario	NOG. N° 7.
Industria Petrolera de Venezuela	29/8/52 (FA)	Noticario	NOG. N° 8.
Venezuela Inaugura su Primera Feria Nacional	25/9/52 (FA)	Noticario	NOG. N° 9.
Cuatro Años de Obras Públicas	8/12/52 (FA)	Noticario	NOG. N° 10.
Juegos Deportivos Bolivarianos	27/8/52 (FA)	Documental	
Excmo. Sr. coronel Pérez Jiménez elegido Presidente	11/1/53 (FA)	Noticario	NOG. N° 11.
Entrevista de los Presidentes de Colombia y Venezuela	30/3/53 (FA)	Noticario	NOG. N° 12.
Venezuela Tiene un Nuevo Presidente	23/4/54 (FA)	Noticario	NOG. N° 13.
Semana de la Patria	16/7/53	Noticario	NOG. N° 14.
Horizons Unlimited / Horizontes sin Límites	30/10/53 (FA)	Documental	35mm, 16mm, blanco y negro, 20 minutos.
Bolívar Bonanza	Oct. 1953 (FA)	Documental	Co-producción OHW y Universal International Pictures Co., Inc. 35mm., blanco y negro, 10 min.
Bonus Land / Tierra de Bonificación	Oct. 1953 (FA)	Documental	Narrada en inglés por Antoine Tex. Realizada por Universal Films. Color, 11 minutos
Actividad de la Ciudad en Acción	30/11/53 (FA)	Noticario	NOG. N° 15.
Caracas en marcha	Nov. 1953 Fecha de Realización (FR)	Documental	
Inauguración de La Autopista Caracas-La Guaira	7/12/53 (FA)	Noticario	Dirigido por Hamilton Wright Filmada por Harry Walsh Foto fija: Milton Mead y Hamilton Wright TV NOG. N° 16. 545', silente (fine grain lavender).
Inauguración del Hotel Tamanaco	14/12/53 (FA)	Noticario	NOG. N° 17.
Fabulous Venezuela / País Maravilloso	1953	Documental	16mm., color, 20 minutos.

TITULO	FECHA	TIPO DE MATERIAL	DATOS COMPLEMENTARIOS
Spotlight on Caracas / Panorama de la Caracas Moderna	22/8/53 Estreno en cine — 4/1/54 Estreno en tv.	Documental	Producido por MRI. Dirigido por Hamilton Wright Jr. Fotografía: Joseph Gibson y Fred Porret. Editor: Milton Mead. 35mm., 16 mm., blanco y negro, 20 min.
Avenida Urdaneta	11/1/54 (FA)	Noticiario	NOG. N° 18.
January 10, 1954: President Opens Supermarket	12/1/54 Fecha Colección Hearst (FCH)	Noticiario	35mm., 92', silente.
South America Opens Largest Iron Mine	26/1/54 (FA)	Noticiario	35mm., 143', silente.
South America's Biggest Boom Town	3/2/54 (FCH)	Noticiario	116'
Tenth Inter-American Meeting Opens	3/3/54 (FA)	Noticiario	35mm., 128', silente.
Dulles Calls for Extinction of Communism	5/3/54 (FA)	Noticiario	Co-producción OHW y Ejército de los Estados Unidos. 35mm., 185', sonido.
March 1, 1954: Inter-American Conference	6/3/54 (FA)	Noticiario	Realizado por Gibson y Payne para OHW. 1550'
Dulles Asks All Americas to Unit Against Red Peril	10/3/54 (FCH)	Noticiario	Realizado por Payne y Snyder para OHW.
2 March 1954: Delegates Pay Tribute to Bolívar	17/3/54 (FCH)	Noticiario	Realizado por Gibson para OHW. 300'.
Aerials of University	30/3/54 (FCH)	Noticiario	300'.
Caracas Carnival Parade	30/3/54 (FCH)	Noticiario	400'.
Caracas, Venezuela Views	25/3/54	Noticiario	200'.
March 3, 1954: Inter-American Conference-Caracas	12/4/54 (FCH)	Noticiario	Realizado por Joseph Gibson. 270'.
March 4, 1954: Pérez Jiménez Greets Delegates to Caracas	22/4/54 (FCH)	Noticiario	Realizado por Joseph Gibson. 100'.
Parades Mark Fatherland Week	13/7/54 (FCH)	Noticiario	16mm., 62', silente.
December 10, 1954: Venezuela Builds City of Tomorrow	21/12/54	Noticiario	350'.
December 6, 1954: New Destroyer for Venezuela! / Dedicación del Destructor "Zulia"	18/12/54 (FCH)	Noticiario	80'.
Democracy on the March in Venezuela	2/8/54 (FCH)	Noticiario	700'.
October 7, 1954: Huge Cattle Drive in Venezuela	12/10/54 (FCH)	Noticiario	525'.
November 15, 1954: U.S. Bestows Highest Award on Pres. Pérez Jiménez! / El Presidente de Venezuela es Condecorado por los EE.UU.	27/11/54 (FCH)	Noticiario	100'.
November 27, 1954: International Shooting Match! / Campeonato de Tiro en Caracas	6/12/54 (FCH)	Noticiario	900'.
September 3, 1955: Teen-Agers Learn Bull Fighting	13/10/55 (FCH)	Noticiario	400'.

TITULO	FECHA	TIPO DE MATERIAL	DATOS COMPLEMENTARIOS
July 11, 1955: Venezuela Displays Anti-Communist Strength!	19/7/55 (FCH)	Noticiario	350'.
Bountiful Sea / Dádivas del Mar	11/3/55 (FA)	Documental	Blanco y negro, 10 minutos.
Face to The Future	4/3/55 (FA)	Documental	Producido por OHW para la Oficina Nacional de Información y Publicaciones (MRI).
Dinámica de un Ideal	1955 (FA)		Documental Realizado por Manuel Vicente Tinoco. Distribuido por OHW.
Las inauguraciones de Importantes Obras Nacionales en Diciembre de 1954	1955 (FA)	Noticiario	
La Industria de la Pesca de Sardinas en Venezuela	1955 (FA)	Noticiario	
Forjadores del Mañana	1956 Fecha de realización	Documental	
December 3, 1955: Miracle in The Andes. Booming Venezuela Celebrates Fantastic Progress!	30/1/56 (FCH)	Noticiario	605'.
Venezuela Celebrates 145 Years of Independence	13/7/56 (FCH)	Noticiario	35mm., 32', silente
Workers Rush to Complete Largest Earth Dam in South America... Venezuela	1/6/56 (FCH)	Noticiario	35mm., 132', silente.
Venezuela Oil Reserve May Ease Dependence on Middle East	30/9/56 (FCH)	Noticiario	16mm., 34', silente.
"Little Suez" Canal Brings Tankers to Oil Site	18/12/56 (FCH)	Noticiario	16mm., 30' silente
President Jiménez Opens 5-Mile Long Funicular... Venezuela	17/1/57 (FCH)	Noticiario	16mm., 50', silente
President Jiménez Inaugurates World's Largest Earthen Dam	3/1/57 (FCH)	Noticiario	46'.
December 30, 1956: Biggest Earthen Dam	14/3/57 (FCH)	Noticiario	70'.
"Iron Mountain" Gives Amazing yield... Venezuela	12/9/57 (FCH)	Noticiario	35mm., 95', silente.
It's ore Inspiring	14/11/57 (FCH)	Noticiario	76'.
July 1957: Venezuela Celebration: 146 Venezuela Birthday, Stroessner Visit, Parade	22/11/57 (FCH)	Noticiario	200'.
Venezuela Expands Vast Oil Production	30/8/56 (FCH)	Noticiario	157'.
La Carretera	1957 Fecha de realización	Documental	Dirigido por Hamilton Wright Fotografía: Fred Maveler, Bernard Dresnerd. Edición: Irwing Schcter. Producción: OHW en colaboración con la Dirección Nacional de Información del MRI 16mm., blanco y negro, sonido óptico, 400'.

CRONOLOGÍA DEL CINE ARGENTINO

MARIO GALLINA.

1896. Se realiza la primera exhibición cinematográfica con vistas de Lumière, en el teatro Odeón, de Buenos Aires.
1897. El cameraman francés Eugene Py filma *La bandera argentina*, documental de muy corta duración.
1900. Casa Lepage produce el primer noticiario profesional.
-Inauguración del Salón Nacional, primera sala especializada.
1908. Después de que la producción se limita a noticieros y documentales, el cameraman italiano Mario Gallo realiza el primer filme argumental: *El fusilamiento de Dorrego*.
1910. El cine registra los festejos del centenario de la Revolución de Mayo.
1914. Enrique García Velloso inicia el camino hacia el largometraje con *Amalia*
1915. *Nobleza gaucha* se convierte en el primer gran éxito de público.
-Debut como director de José A. Ferreyra, quien realiza varios filmes en la etapa silente entre los que se cuentan: *El tango de la muerte*, *La chica de la calle florida*, *La gaucha*, *La costurerita que dio aquel mal paso*.
1916. Carlos Gardel hace su primera aparición en la pantalla con *Flor de Durazno*.
1917. Federico Valle -figura consular de este período- produce *El apóstol* (Quirino Cristiani-Andrés Ducaud-Taborda), primer largometraje de dibujos animados en el mundo.
1919. Horacio Quiroga inaugura la crítica especializada en *Caras y Caretas*.
1922. Ferreyra incorpora una orquesta de tango a la proyección de su filme *La muchacha del arrabal*.
1931. Primera entrega cinematográfica con sonido óptico: Eduardo Morera estrena diez cortometrajes con canciones interpretadas por Gardel.
-Se conoce *Muñequitas porteñas*, de Ferreyra, primer largometraje con el sistema Vitaphone de sincronización discográfica.
1933. Nacimiento del cine sonoro óptico: *Tango* (Luis Moglia Barth) y *Los tres berretines* (Equipo Lumiton), producciones inaugurales de Argentina Sono Film y Lumiton, respectivamente.
1934. José Gola instaura el estilo actoral cinematográfico en *Mañana es domingo* (Ferreyra).
1935. Incorporación de cinco directores que dejarán huella: Mario Soffici, Daniel Tinayre, Manuel Romero, Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía.



Hugo del Carril, Aída Luz y Horacio Priani en *Pobre mi querida madre* de Homero Manzi y Ralph Papplier. 1948.

1936. Inicio directriz de Luis César Amadori con *Puerto Nuevo*.
-*Ayúdame a vivir* (Ferreyra) erige a Libertad Lamarque en estrella indiscutida de América Latina y la convierte en columna vertebral de la incipiente industria cinematográfica argentina.
1937. Crecimiento de la producción. Treinta estrenos, entre los que sobresalen: *Los muchachos de antes no usaban gomina* y *Fuera de la ley* (Romero), *Viento norte* (Soffici), *La fuga* (Saslavsky), *Mateo* (Tinayre).
1938. Romero estrena *La rubia del camino*, primera comedia sofisticada de nuestro cine y Elías Alippi y Leopoldo Torres Ríos anticipan el intimismo en *Callejón sin salida* y *La vuelta al nido*, respectivamente.
-Proveniente de la radio, Niní Marshall debuta en *Mujeres que trabajan* (Romero).
-Se afianza Luis Sandrini con *El canillita y la dama* (Amadori).
-Soffici toca el tema social en *Kilómetro 111*, con Pepe Arias.
1939. Saslavsky aúna calidad y popularidad en *Puerta cerrada*, con Libertad Lamarque
-Brillante cabalgata de la música popular en *La vida es un tango* (Romero).
-Luego de su experiencia en Hollywood, el director chileno Carlos Borcosque se

- suma a nuestro cine con *Alas de mi patria*, aportando valiosas innovaciones de tipo técnico-formal. Su segundo filme, ... *Y mañana serán hombres*, sobre la problemática de la rehabilitación de delincuentes juveniles, solidifica su posición en la pantalla.
-Triunfa la comedia familiar porteña: *Así es la vida* (Francisco Mugica) y el drama social-folklórico: *Prisioneros de la tierra* (Soffici).
1940. Carlos Hugo Christensen apela a la novelística argentina para su auspicioso debut en *El inglés de los güesos*.
1941. Sensibilidad, humor y buen gusto en *Los martes, orquídeas* (Mugica), que establece como estrella a Mirtha Legrand.
-Fundación de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.
-Estreno de *El cura gaucha* (Lucas Demare), producción inaugural de Artistas Argentinos Asociados.
1942. Cincuenta y siete estrenos.
-Alto nivel en tres títulos de Alberto de Zavalía: *La maestra de los obreros*, *Concierto de almas* y *Malambo*.
-Romanticismo y encanto en *Su primer baile* (Ernesto Arancibia).

-*La guerra gaucha* (Demare); épica histórica en el filme clásico argentino por excelencia.

1943. Situación crítica por falta de película virgen, derivada de problemas originados por la Segunda Guerra Mundial.

-Consecuencia de Soffici con la temática nacional: *Tres hombres del río*.

-Christensen rompe fórmulas y encara el desafío erótico en *Safo, historia de una pasión*.

1944. Se promulga un decreto de exhibición obligatoria de filmes argentinos.

-Enrique Muñón hace una brillante corporización de Domingo Faustino Sarmiento en *Su mejor alumno* (Demare).

1945. *La dama duende*: ambiciosa empresa artística de Saslavsky.

-Acción y reciedumbre folklórica en *Pampa bárbara* (Demare y Hugo Fregonese).

-Gran lucimiento de Libertad Lamarque y Hugo del Carril en números musicales de *La cabalgata del circo* (Soffici).

1946. Libertad Lamarque inaugura formalmente el doloroso camino del exilio en el cine argentino.

-Dos éxitos populares de Romero: *El diablo andaba en los choclos*, con Sandrini y *Adiós, pampa mía*, con Alberto Castillo.

-Christensen pega otro audaz salto: *El ángel desnudo*, con Olga Zubarry.

-Fregonese rompe convencionalismos e incluye un ballet de más de diez minutos de duración en *Donde mueren las palabras*.

1947. El decreto de protección al cine argentino se convierte en la ley 12.999.

-Carlos Schlieper entronca fantasía y realidad en la comedia brillante: *El retrato*.

1948. Enaltecimiento del melodrama con gran despliegue técnico, magnífica escenografía e inolvidable pareja estelar - Zully Moreno y Arturo de Córdova- en *Dios se lo pague* (Amadori).

-Autenticidad y emoción popular en *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos).
- Excentricidad policial de Christensen: *La muerte camina en la lluvia*.

1949. Auge de películas de bajo presupuesto.

-*Avivato* (Enrique Cahen Salaberry) se transforma en uno de los más grandes éxitos cómicos del cine argentino.

-Sobresalen *Apenas un delincuente* (Fregonese), *Vidalita* (Saslavsky) y *Almafuerte* (Amadori).

1950. Cincuenta y seis estrenos locales.

-Resurge el género popular con dos legítimas muestras: *El último payador* (Ralph Pappier-Homero Manzi) y *La barra de la esquina* (Julio Saraceni).

-La maestría de Schlieper en la comedia sofisticada: *Cuando besa mi marido y Arroz con leche*.

-Brillantez en la comedia policial: *La vendedora de fantasías* (Tinayre).

-Debuta Leopoldo Torre Nilsson con *El crimen de Oribe*, en codirección con su padre, Torres Ríos.

1951. La enjundia dramática de Demare en *Los isleros*, con veraces composiciones de Tita Merello y Arturo García Buhr.

-Melodrama, esteticismo y Laura Hidalgo: *La orquídea* (Arancibia).

1952. *Las aguas bajan turbias*, valerosa mirada social y humana de del Carril.



Nini Marshall en *Divorcio en Montevideo*, de Manuel Romero.

-Suspense entre el bien y el mal: *Si muero antes de despertar* (Christensen).

-Buena conjunción de Román Viñoly Barreto y Narciso Ibáñez Menta: *La bestia debe morir*.

-Constelación de estrellas y excelente nivel técnico de Tinayre en *Deshonra*.

1953. *Un ángel sin pudor*: deliciosa y atípica comedia de Christensen.

-Crónica neorrealista a la argentina y notable labor de Mario Fortuna: *Dock Sud* (Tulio Demicheli).

-Se impone Lolita Torres con *La mejor del colegio* (Saraceni).

1954. Primera edición del Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata.

-Soffici y la literatura argentina: *Barrio gris*, de Joaquín Gómez Bas.

-Lograda biografía deportivo-religiosa: *El cura Lorenzo* (Augusto César Vatteone).

-Primera labor autónoma de Torre Nilsson: *Días de odio*, sobre cuento de Jorge Luis Borges.

-Evocación histórica de Amadori en *El grito sagrado*.

1955. Romanticismo y sensibilidad en el debut de Fernando Ayala: *Ayer fue primavera*.

-El magnetismo y la expresividad comunicacional de Sandrini en *Cuando los duendes cazan perdices*.

-Primer largometraje en color: *Lo que le pasó a Reynoso* (Torres Ríos).

-Golpe militar derroca al peronismo: retornan los artistas exiliados y comienza la proscripción para una nueva tanda de figuras. Se enfrentan distintos sectores. El cine argentino se fragmenta.

1956. Se sanciona la nueva ley de cine.

-Hugo del Carril acierta con el melodrama romántico: *Más allá del olvido*.

-Éxito de *Después del silencio*, alegato antiperonista de Demare.

1957. Sólo quince estrenos.

-*La casa del ángel* inaugura la "etapa Torre Nilsson".

1958. *Rosaura a las diez* y Soffici o cómo llevar una novela al cine.

-Excelente crónica del machismo porteño: *El jefe* (Ayala).

-Sobresalen *Una cita con la vida* (del Carril), *Procesado 1040* (Rubén W. Cavalloti) y *Alto Paraná* (Catrano Catrani).
-Se estrena *El trueno entre las hojas*, filme inicial de la dupla Armando Bó-Isabel Sarli.

1959. Torre Nilsson consolida su estilo con *La caída*.

-Demare vuelve a la problemática social-folklórica con *Zafra*.

-*He nacido en Buenos Aires*: gran éxito popular de Francisco Mugica.

1960. Fuerte presencia de Torre Nilsson: *Fin de fiesta y Un guapo del 900*.

-Renovación de formas expresivas: *El crack* (José A. Martínez Suárez), *Shunko* (Lautaro Murúa), *Los de la mesa diez* (Simón Feldman), *Río abajo* (Enrique Dawi).

-Aparecen los dos volúmenes de "Historia del Cine Argentino", de Domingo Di Núbila, de lectura imprescindible para cineastas y aficionados.

1961. Torre Nilsson consolida su internacionalización con *La mano en la trampa*.

-Innovaciones narrativas en *Alias Gardelito* (Murúa), *Tres veces Ana* (David José Kohn), *El centrofoward murió al amanecer* (René Mugica), *Libertad bajo palabra* (Alfredo Bettanin).

-La épica de Demare y la fuerza dramática de Olga Zubarry: *Hijo de hombre*.

1962. Martínez Suárez y la nueva manera de reflejar la idiosincracia argentina: *Dar la cara*.

-Fiel clima borgiano en *Hombre de la esquina rosada* (René Mugica).

-"La crema de la intelectualidad": *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn) y *La cifra impar* (Manuel Antin).

1963. Ayala alcanza su mayor altura: *Paula cautiva*, con Susana Freyre y Duilio Marzio.

-Tinayre aúna multiestelar elenco y picardía erótica en *La cigarra no es un bicho*.

1964. Hugo del Carril y la gran revista musical porteña: *Buenas noches, Buenos Aires*.

-Sorprende *La herencia* (Ricardo Alventosa).

1965. La gran revelación: *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio).

-Lograda radiografía de un cantante nuevaolero en *Pajarito Gómez* (Kuhn).

-Cómo llevar el teatro al cine: *El reñidero* (Mugica).

-Gran despliegue de producción en *La pérgola de las flores* (Viñoly Barreto).

-La alegría, el romanticismo y la nostalgia: *Ritmo nuevo y vieja ola* (Enrique Carerras).

1966. Con *Hotel alojamiento* y *Villa Delicia, playa de estacionamiento, música ambiental*, Ayala y Viñoly Barreto,

respectivamente, continúan la línea erótica-picaresca abierta por Tinayre.

1967. El vuelo poético y la locura creativa de Favio: *El romance del Aniceto y la Francisca*.

1968. Torre Nilsson accede al éxito masivo con *Martin Fierro*.

-Incorporaciones de Héctor Olivera (*Psexoanálisis*) y Juan José Jusid (*Tute cabrero*).

1969. Debut de Hugo Santiago (*Invasión*) y Alberto Fischerman (*The players versus ángeles caídos*).
-La gris cotidianeidad en un filme notable: *El dependiente* (Favio).
-Acercamiento de Antin a la literatura gauchesca: *Don Segundo Sombra*.
-Crónica intimista sobre la juventud marginada y gran labor de Ana María Picchio en *Breve cielo* (Kohon).
-Sandrini reverdece laureles en *El profesor hippie* (Ayala).

1970. *La fidelidad*: interesante y atípico filme de Jusid.
-Estreno de *Juan Lamaglia y señora*, ópera prima de Raúl de la Torre.

1971. Auspiciosos debuts de Mario David (*El ayudante*), María Herminia Avellaneda (*Juguemos en el mundo*) y Mario Sábato (*Y que patatín y que patatán*).
-La clandestinidad del cine político: *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino).



Lolita Torres en el episodio "Ola eterna" de *Ritmo nuevo y vieja ola* de Enrique Carreras, 1965.

1972. Recreación de un pasado discutido: *Juan Manuel de Rosas* (Antin).
-Apuntes de corrupción y violencia en *La mafia* (Torre Nilsson).

1973. Masiva respuesta del público para *Juan Moreira* (Favio).
-Se destacan *Los siete locos* (Torre Nilsson) y *Paño verde* (David).
-La censura cede y se estrenan *La hora de los hornos* y *Operación masacre* (Jorge Cedrón).

1974. *La tregua*: debut de Sergio Renán y candidatura al Oscar.
-El cine argentino y el público, otra vez juntos: *La gran aventura* (Emilio Vieyra), *Boquitas pintadas* (Torre Nilsson), *La Patagonia rebelde* (Olivera), *Quebracho* (Ricardo Wullicher), *Gente en Buenos Aires* (Eva Landeck).
-Trilogía de sexo, locura y muerte en *La Mary* (Tinayre).
-La censura ataca de nuevo: asume Miguel P. Tato.

1975. *Mi novia, el ...* (Cahen Salaberry), acertada crónica humorística sobre el machismo y el "medio pelo" argentino.
-La actuación en el cine: *Una mujer...* (Juan José Stagnaro).
-La vuelta del humor porteño: *Los chantas* (Martínez Suárez).
-Gran labor de Marilina Ross en *La Raulito* (Murúa).

-Valorables logros en *La hora de María y el pájaro de oro* (Kuhn) y *Los días que me diste* (Fernando Siro).
-Nazareno Cruz y el lobo: bello y poético homenaje de Favio al radioteatro.

1976. Golpe militar: prohibiciones, exilios y censura.
-Agudeza y sutil humor negro en *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (Martínez Suárez).
-Prohibición para *Piedra libre*, obra póstuma de Torre Nilsson, estrenada más tarde con cortes.

1977. Baja el nivel de calidad y producción.
-Buenos intentos en *El soltero* (Carlos F. Borcosque), *¿Qué es el otoño?* (Kohon), *Crecer de golpe* (Renán) y *Un toque diferente* (Hugo Sofovich).

1978. Hace su ingreso Adolfo Aristarain con *La parte del león*.

1979. Impacto de crítica y público: *La isla* (Alejandro Doria).

1980. Excelencia de de la Torre en *El infierno tan temido*.
-*Los miedos*, curioso filme de Doria, digno de revisión.

1981. Debuts de María Luisa Bemberg (*Momentos*) y Eliseo Subiela (*La conquistada del paraíso*).
-Gran suceso de *Tiempo de revancha* (Aristarain).
-Buen nivel en *De la misteriosa Buenos Aires* (Fischerman, Wullicher y Oscar Barney Finn).

1982. Continúa el bajo índice de producción.
-Destaque de *Señora de nadie* (Bemberg), *Últimos días de la víctima* (Aristarain), *Los pasajeros del jardín* (Doria), *Plata dulce* (Ayala).
-*Volver*, interesante ópera prima de David Lipszyc.

1983. La censura comienza a ceder: *El arreglo* (Ayala), *El desquite* (Juan Carlos Desanzo), *Espérame mucho* (Jusid), *Los enemigos* (Eduardo Calcagno), *La república perdida* (Miguel Pérez), *No habrá más pena ni olvido* (Olivera).

1984. En democracia, se deroga la ley 18.019 (conocida como "de censura").
-*Asesinato en el Senado de la Nación* (Jusid): retrato histórico de aliento con grandes interpretaciones.
-Ética y solidaridad: personajes de *Darse cuenta* (Doria).

-Inteligencia y madurez en *Camila* (Bemberg).
-El nivel sube: *Noches sin lunas ni soles* (Martínez Suárez), *Gracias por el fuego* (Renán), *En retirada* (Desanzo), *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin).

1985. *La historia oficial*: gran denuncia dramática de Puenzo.
-Oscar Martínez y Eva Franco en conmovedor viaje interior: *Contar hasta diez* (Barney Finn).
-Egoísmo e insolidaridad en clave de tragicomedia: *Esperando la carroza* (Doria).

1986. *La historia oficial* gana el Oscar a la Mejor Película Extranjera.
-*El exilio de Gardel* (Solanas), *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate), *Miss Mary* (Bemberg), *La película del rey* (Carlos Sorín), *La noche de los lápices* (Olivera): aperturas temáticas y premios internacionales.

1987. Impacto sobre la condición humana en *Hombre mirando al Sudeste* (Subiela).
-La identidad, la patria y el desarraigo: *Made un Argentina* (Jusid).

1988. Presencia de nuestro cine y récords de premios en festivales internacionales.
-Gran metáfora poética de Solanas en *Sur*.

1989. Descenso de la producción: trece estrenos.
-Auspicioso debut de Víctor Dinenzon en *Abierto de 18 a 24*.

-Un viaje hacia adentro: *La deuda interna* (Miguel Pérez).
-Rigor dramático y notables trabajos de Liv Ullmann y Cipe Lincovsky en *La amiga* (Jeannine Meerapfel).

-La vuelta del esteticismo en *Nunca estuve en Viena* (Antonio Larreta).

1990. Se acentúa la crisis: sólo once estrenos.

-Comicidad y emoción en homenaje al teatro: *Flop* (Eduardo Mignona).

1991. Baja producción y escaso público.

1992. Diez estrenos.
-Cuando el cine dice algo: *Un lugar en el mundo* (Aristarain).
-El fantástico mundo de Subiela en *El lado oscuro del corazón*.

1993. Espectacularidad popular en *Gatica*, "El Mono" (Favio).

-*De eso no se habla*: extraña y atrapante obra póstuma de Bemberg.
-Notable respuesta del público joven: *Tango feroz* (Marcelo Piñeyro).

-Integridad y rigor narrativo en *Un muro de silencio* (Lita Stantic).

1994. Debiilitamiento general.

1995. Comienza a incentivarse la producción.

-Buen cine en rescate de los ejemplos: *Casas de fuego* (Juan Bautista Stagnaro).
-Propuestas interesantes: *Hijo del río* (Ciro Cappellari), *Fotos del alma* (Diego Musiak), *Patrón* (Jorge Rocca).

1996. El nivel en ascenso: *Al corazón* (Sábato), *El verso* (Santiago Carlos Oves), *El dedo en la llaga* (Alberto Lecchi), *Sotto voce* (Mario Levin).

-Atreverse a la leyenda y el mito: *Eva Perón* (Desanzo), con vibrante y creíble Esther Goris.

-Historia de amor con grandes actuaciones de Federico Luppi y Norma Aleandro: *Sol de otoño* (Mignona).

-Sorprende *Moebius* (trabajo colectivo de la Universidad del Cine).

-Después de veintiseis años, se recupera el Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata.

1997. *Martin (Hache)*: crudeza y verdad en gran filme de Aristarain.

-Excelente ópera-prima de Eduardo Milewicz: *La vida según Muriel*.
-El personal estilo de Alejandro Agresti en *Buenos Aires viceversa*.

-Aliento artístico de nivel: *El sueño de los héroes* (Renán).

-Masivos éxitos de público: *La furia* (Juan Bautista Stagnaro), *Comodines* (Jorge Nisco) y *Dibu, la película* (Carlos Olivieri-Alejandro Stoessel).

(El presente trabajo fue seleccionado para formar parte de la Exposición del Cine Argentino, presentada en el Teatro Auditorium, dentro del marco del XIII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina, 1997).

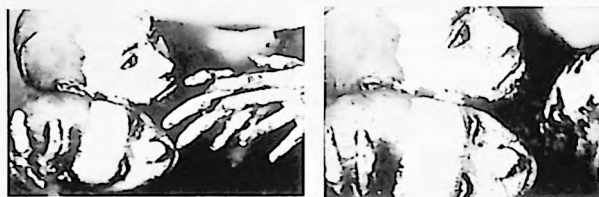
Nan González: *La naturaleza poética del video*

BENJAMÍN VILLARES PRESAS

Experimentar con la imagen audiovisual requiere, ante todo, la capacidad de ver con una perspectiva diferente las formas, los objetos y los personajes, más aún que recursos técnicos; necesarios irremediable y felizmente, pero la esencia del proceso creativo se encuentra en las ideas, en su efectiva articulación y transmisión. En el panorama de la creación audiovisual en Venezuela Nan González ocupa un puesto pionero y destacado ya reconocido por todo el medio de las Artes Visuales, debido a la constancia, acierto e inteligencia de su obra, cuyas características principales son la experimentación con escasos recursos técnicos, la presencia constante de los sentidos, la estética de la naturaleza y la gran habilidad para combinar e imbricar diversidad de medios como el performance, la fotografía, la ambientación, la instalación y el video en una propuesta artística experimental de la sensorialidad. A propósito de ello nos comenta la propia artista desde la perspectiva de una experiencia que ya sobrepasa la veintena de años y que enriquece definitivamente la visión que podamos tener sobre el desarrollo del Video Arte en nuestro país.



Del barro vienes, del barro vas, 1995, video instalación. II Bienal Barro de América, MACCSI, Caracas.



Ramón López y Roberto Hackshaw.



Yeni y Nan "Simbolismo de la cristalización, hombre - sal II", 1985-86, Museo de Arte La Rinconada.

Benjamín Villares: *Quisiera que nos dieras una opinión general, desde tu perspectiva particular sobre el desarrollo del proceso del Video Arte desde sus inicios en Venezuela. ¿Consideras que ha pasado diversas etapas?*

Nan González: Yo estoy trabajando el Video Arte desde 1979, han habido varios artistas que han trabajado en esto desde hace tiempo, uno de los primeros que hizo Video Arte, en el tiempo que yo comenzaba a hacerlo, fue Carlos Castillo que casi nunca se nombra, él trabajo muchísimo en eso. Luego vinieron una serie de artistas nuevos que tú los conoces: José Antonio Hernández-Diez y muchos artistas plásticos ó que provienen del medio cinematográfico que se les facilitó el trabajo de la imagen y utilizaron el video como parte de la obra. El Video Arte aquí se inicia con Margarita D'Amico, ella fue la promotora del movimiento norteamericano y los latinos que estábamos trabajando aquí, fue la primera que abrió la puerta con el evento que organizó en la Universidad Central en 1976. Después en la Sala RG, cuando la dirigía Miguel Miguel se realizaron dos bienales de Video Escultura, estaban

El vuelo del cristal, videoinstalación, 1991, Museo de Bellas Artes de Caracas.



Sammy Cucher, José Antonio Hernández-Díez y yo en la primera. En la segunda estaban Nela Ochoa, Leonor Arraiz y nosotros tres de nuevo, es un grupo muy reducido.

B.V.: *¿Estas haciendo Video Arte desde el principio ó comenzaste con alguna otra manifestación artística?*

N.G.: Yo empecé haciendo performance, en el 70 con Yeny. Estuvimos trece años trabajando juntas el arte conceptual, nos formamos en Inglaterra, en la Chelsea School y en la Central School of Art, luego nos fuimos a Francia, yo estudié cine y fotografía allá. Llegamos a Venezuela y comenzamos a realizar un fuerte trabajo de 10 años en performance hasta que nos separamos, después empecé yo sola a hacer videoinstalaciones.

yo quería era trabajar el arte conceptual, pero yo era totalmente formal, incluso di quince años de clases de dibujo anatómico.

B.V.: *Tomaste la vía del arte conceptual porque te daba mayores posibilidades de expresión.*

N.G.: En la época en que estábamos en Inglaterra me interesó mucho el conceptualismo y el performance en pleno auge, en ese tiempo estaba también allí Diego Barboza, Pedro Terán. Realizamos conjuntamente varios eventos importantes en Trafalgar Square que están registrados en varios libros. En la Chelsea realizamos también varios eventos de performance y llegamos con una serie de trabajos para presentarlos aquí. Nacimiento, intervenciones en agua, en la que nos metíamos en unas bolsas de agua en la Galería de Arte Nacional. Fuimos a la bienal de Sao Paulo, a Medellín etc. Fue un

Patricia Villa.



Nan González



Ramón López y Roberto Hackshaw.



Yeny y Nan "Simbolismo de la cristalización, hombre - sal II", 1985-86, Museo de Arte La Rinconada.

B.V.: *¿Como llegaste a diferenciar esos medios Performance y Video Arte?*

N.G.: Yo estoy formada en las Artes Plásticas, soy dibujante e hice un postgrado en gráfica y en fotografía en Inglaterra y Francia, lo que pasa es que me metí en un taller experimental y me di cuenta que lo que

movimiento importante después de que llegamos de Londres. Todo esto lo hice junto a Yeny, a los trece años de estar trabajando juntas yo sentí la necesidad de una separación a nivel intelectual, desarrollarme sola, y allí empieza el trabajo mío en video. Yeny nunca trabajó en video, ella hizo performance y tiene su trabajo

Ramón López y Roberto Hackshaw.



conceptual aparte, muy bien resguardado, haciendo mucha investigación.

B.V.: *¿Podrías ser catalogada como videoartista?*

N.G.: Artista conceptual y videoinstaladora; es más, yo soy una artista integral, porque trabajo el Video Arte,

la Videoinstalación, Fotografía intervenida y el Dibujo.

Soy conceptualista pero no soy una videoartista nada más.

B.V.: *Trabajas con todos los medios disponibles ya que, para el arte conceptual lo fundamental son las ideas.*

N.G.: Exacto, yo pienso que soy una artista de arte avanzado.

B.V.: Entonces, ¿Por qué tienes cierta preferencia por el video. El medio video tiene ciertas ventajas sobre los otros, cuáles son esas ventajas y por qué el medio te atrae tanto?

N.G.: Naturalmente, para mí la imagen es importantísima y con el video yo puedo desarrollar un concepto claro, me siento como plena de lo que estoy realizando. La tecnología me interesa mucho y por supuesto el video está incluido dentro de eso, además por que es rápido, está ahí, está totalmente definido lo que es, es tan sencillo como eso, yo no soy complicada.

B.V.: Tus trabajos están más enfocados hacia el aspecto estético, juegas mucho con la transformación de la imagen.

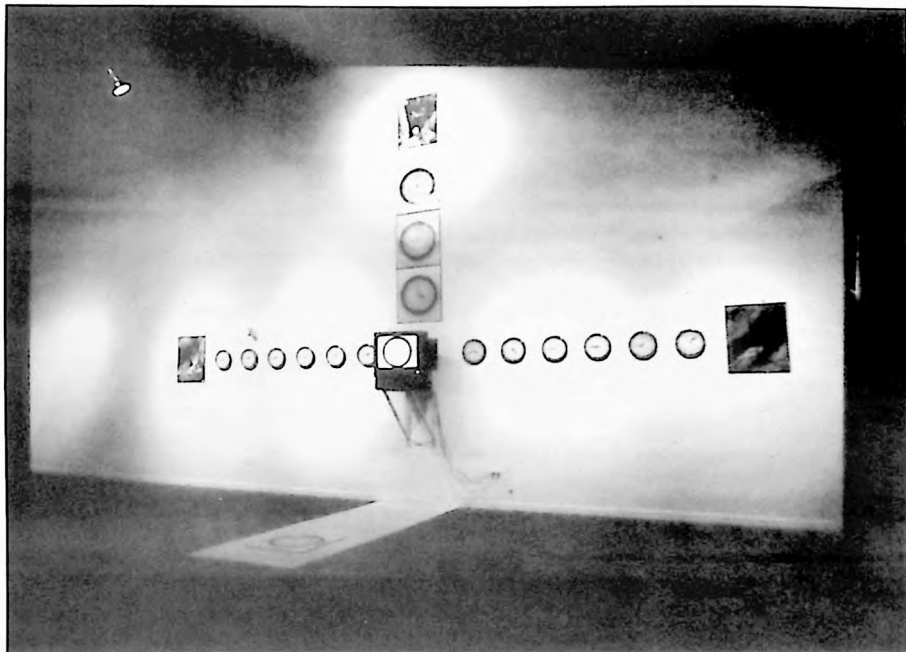
N.G.: Exacto, Siempre con una línea estética de limpieza en todas las obras, dependiendo también del concepto, pero siempre llevándolo a ese terreno de limpieza y de estética.

B.V.: ¿En tu trabajo con el Video Arte, has tenido etapas ó una línea directa sin muchas transformaciones?

N.G.: He tenido una línea evolutiva, etapas he pasado porque he tenido etapas en mi vida y esto se refleja en mi obra, generalmente tiene que ver algo con mi evolución interior ó con una vivencia que me haya marcado, estoy ligada a eso, no me lo puedo zafar.

B.V.: No puedes, ni quieres. ¿No te interesa hacer videos distanciados?

N.G.: No, me interesa que estén involucrados con mi vida, con lo que he vivido, con lo que voy aprendiendo,



Códigos del Tiempo, 1994. Video Instalación, sala "Romulo Gallegos".

diendo, con lo que voy creciendo y con lo que voy envejeciendo también.

B.V.: ¿Tú podrías describir, someramente, esas etapas evolutivas. dirígete más hacia el punto de vista técnico más que el conceptual ya que conocemos que te enfocas más hacia el aspecto estético y de trabajo de la imagen, y que tienen que ver con tus experiencias personales por lo que tus temáticas deben ser tan diversas como videos tienes realizadas?

N.G.: Yo trabajo de una forma muy sencilla, no es nada sofisticado, no utilizo equipos de alta tecnología. Trabajo con Video 8 y HI 8, todas las ediciones las hago yo, lo que pasa es que tengo una serie de formas como transformar la imagen en un pequeño estudio en mi casa. He logrado efectos muy buenos sin la necesidad de altas tecnologías, las que se pueden apreciar en *Proceso de un pensamiento* y en *El vuelo del cristal* en los que

desarrollé conceptos casi exactamente como los estoy imaginando; son muy complicados ó de una sencillez total, pero no tengo efectos avanzados de edición ni me he metido en algún estudio, todo lo he hecho en mi casa. Con *Proceso de un pensamiento* me gané un premio en Berlín, y el efecto lo realicé con un doble montaje con el objeto directo y en pantalla.

B.V.: Tú evolución tiene que ver con cierta facilidad que te vas procurando de medios técnicos.

N.G.: Claro, yo he pasado de una cámara de Super ocho a una de Video 8, después a una HI 8 y me mantengo en ese formato por que es muy difícil utilizar otro de notable mejor calidad por los costos, para un artista conceptual no es tan sencillo mantener el trabajo.

B.V.: ¿Alguna institución te ha dado apoyo o todo tu trabajo lo has desarrollado por tu cuenta?

N.G.: Todo mi trabajo lo he desarrollado solamente yo, tuve el apoyo de una institución cuando fui becada por tres años en Inglaterra y Francia; pero del resto no, todo lo he hecho como un bachaco, poco a poco. Ahora voy a abrir mi primer taller de Videoinstalación y Video Arte, en mi estudio, reuniré doce alumnos, harán un trabajo en equipo y se hará una exposición.

B.V.: Háblanos un poco sobre tu relación con los museos, lugares en los que, fundamentalmente se muestran tus trabajos.

N.G.: Me ha ido muy bien, estoy en casi todas las colecciones de los museos, estoy en buenas colecciones privadas. Mi obra es adquirida, cada vez más valorada y mejora constantemente en cuanto a precios.

B.V.: ¿Con respecto a la proyección internacional, una artista multimedia, integral total como tú, que tipo de salida tiene; siendo ten-

dencias que me consta son muy bien recibidas en el exterior. Que dificultades has encontrado para salir y que recibimiento ha encontrado allá tu obra?

N.G.: Hace unos años yo no tenía ningún tipo de dificultades, estaba invitada por el CONAC a las bienales de, por ejemplo, de Sao Paulo o París representando a Venezuela en la parte de Arte Conceptual, era más fácil, pero ahora está todo mucho más difícil. Yo he mandado mis trabajos fuera individualmente a instituciones y museos y he tenido respuestas positivas a largo plazo; no tengo una persona que me represente y se lleve los videos y negocie como se pueden exhibir, y en la situación que se encuentra en estos momentos el país es



Naturaleza muerta, video escultura, 1993. Museo de Artes Visuales Alejandro Otero.

muy difícil que un artista constantemente este viajando y mostrando su trabajo; siempre me llaman y me dicen, mira Nan, hay un festival, tú puedes enviar tal o cual video, han salido muchos trabajos pero te puedo jurar que yo no sé que ha pasado con eso. En cuanto al recibimiento del público, cuando he tenido conocimiento, ha sido muy positivo.

B.V.: ¿Con respecto a estas artes multimedia no te parece que hay una gran ignorancia, partiendo de los mismos "conocedores" de las artes en los diversos medios ó mundillos, no solo en el "plástico", sino también en el cinematográfico, etc. Por qué estas artes integrales tienen que ver con todos esos medios pero al mismo tiempo no pertenecen a ninguno, a veces es como más sencillo trabajar con algo que ya está como más resuelto?

N.G.: Sí, eso es, lo que estas diciendo, eso es.

B.V.: ¿Y que solución tiene eso?

N.G.: Como es posible que en Venezuela no haya un museo que se encargue

N.G.: Como 25 trabajos

B.V.: ¿Tu trabajo tiene algo que ver con la narrativa convencional cinematográfica?

N.G.: Nada que ver, mis imágenes son totalmente estéticas y cada imagen maneja su concepto claro. El cine no me interesó, borre absolutamente todo lo que estudié, jamás hice un guión, ni una película, se como hacerlas, fue parte de mis estudios, porque quería conocer todo el proceso, pero me di cuenta de que no



El sueño, 1997. video instalación, Museo de Arte Contemporáneo de Arte de Maracay Mario Abreu.

me funcionaba, es muy lento, es todo un proceso que se lleva mucho tiempo para ver el resultado de lo que quieres; en cambio el video me lo da casi de inmediato, el video para mí es casi como escribir, puedes leer inmediatamente, rápido. Me parece que el video es mucho más intelectual que el cine, un concepto que inmediatamente se plasma.

B.V.: Tus videos no son narrativos de ninguna manera.

N.G.: No me interesa, no creo que la imagen necesariamente requiera de una narración para expresar lo que se está dando en el momento, el concepto que se está dando.

B.V.: Tanto la idea como la emotividad, porque incluye ambas.

N.G.: Claro, una imagen te conmociona, puede hacer

sentir muchísimo o absolutamente nada.

B.V.: Vamos a hablar de tus referencias, por ejemplo, del arte conceptual y del video ¿cuáles serían?, porque, para tomar una vía alterna a la narrativa cinematográfica has tenido que tomar otros parámetros referenciales.

N.G.: He tenido artistas importantes que me han gustado, admirado y estudiado, pero no los tomo como referencia.

B.V.: ¿Tu trabajo no se parece al de nadie?

N.G.: Bueno, a veces hay coincidencias en imágenes, por ejemplo en *El sueño* (Nan González, 1997), con Bill Viola que para mí es uno de los mejores, él ha trabajado mucho el sueño y la inconciencia y a mí eso me interesa muchísimo, es uno de mis artistas preferidos, he realizado muchos trabajos que tocan aspectos que el también ha manejado, el trabajo del agua, yo lo hice en performance, me metí y metí la polaroid en una bolsa de agua, trabajé todos los elementos y él también. Me encantaba Nan June Paik en una época, pero ahora no me interesa lo que está haciendo, cuando se estaba iniciando, para mí eso era lo máximo, él estaba haciendo todo un tratamiento técnico de experimentación, pero después ha tomado otro rumbo que en realidad no me interesa.

B.V.: Ese caso de evolución paralela, no influenciada, ¿se puede extender a algún otro artista en Venezuela, de un artista venezolano con otro en el exterior?, porque en el caso del Video Arte se dan mucho, evoluciones paralelas y no conectadas, precisamente por que este tipo de trabajo en Venezuela está como desconectado del medio interna-

cional que tiene toda una infraestructura

N.G.: A lo mejor hay muchas coincidencias de las que uno no se da cuenta, aunque también nos falta alguna información de lo que ocurre afuera.

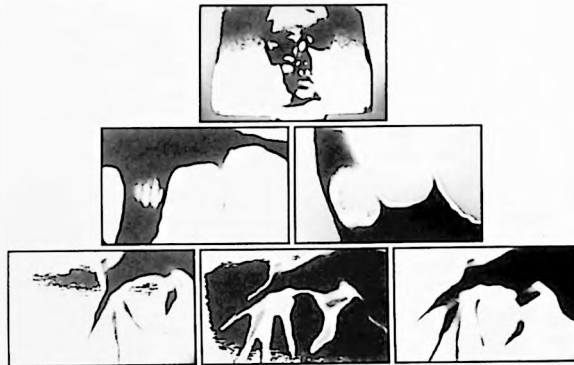
B.V.: ¿Cómo fue tu proceso para llegar a trabajar con video?

N.G.: Yo comencé haciendo fotografía, la fotografía es totalmente estática, yo quería conseguir algo que fuese más allá, que tuviera movimiento. Me compré mi cámara de Super 8, vi todas las limitaciones del proceso que era muy lento; eso ya estaba fuera de tiempo para mí. Empezaron a salir las cámaras de Video 8 que eran buenísimas y empecé a hacer experimentos, con la primera cámara hice dos videos importantes, *Proceso de un pensamiento* (1991), fue uno de ellos.

B.V.: ¿Cuál es tu postura ante el medio televisivo?

N.G.: Es algo totalmente diferente, si se llegara a mostrar alguno de mis trabajos en televisión sería en un programa cultural que se presentara Video Arte, no me molestaría, hay programas en E.E.U.U. y en Europa específicos para eso, sería bueno que aquí pasara, sería un gran enriquecimiento combinar videos de los artistas venezolanos con los de artistas foráneos, pero la televisión comercial y el Video Arte no tienen nada que ver, por ejemplo, el mismo objeto monitor, nosotros los artistas ya hemos salido de él y trabajamos con proyecciones y el espacio.

B.V.: ¿En tu trabajo actual te has planteado, no trabajar ya tanto con video, sino tener una relación, más bien con la informática?



Proceso de un pensamiento. Video-art. Museo de Bellas Artes, 1991

N.G.: No me interesa la informática, continuaré con la imagen, puede ser que en un futuro si, pero por ahora no he utilizado ese medio; a mí me parece que eso es como un hielo seco, lo veo frío, helado, congelado; a mí me gusta el mecanismo de la cámara, la edición, es otro idioma, como otra letra, otro tipo de dibujo.

Nan González (María Luisa González)

Nace en Caracas el 14 de marzo de 1956

Artista multimedia, entre 1974 y 1980 estudia Artes Plásticas, Fotografía y Cine en Caracas, Londres y Cannes, en 1977 inicia su actividad expositiva, durante 10 años trabaja con Yeny (Jennifer Hackshaw) con la que realiza gran cantidad de trabajos, en su mayoría performances hasta 1987.

Entre sus exposiciones, podemos destacar:

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1977 "MÁGENES". Óleo y dibujos. Galería CONAC Pro-Venezuela.
- 1977 "DIBUJOS". Nuevas proporciones. Casa de Bello, Caracas.
- 1977 "NACIMIENTO". Performance Art, Chelsea School of Art, Londres.
- 1978 "CUERPO MATERIA". Performance Art, Chelsea School of Art, Londres
- 1979 "NACIMIENTO I y II" Instalación y Performance Art, Galería Universitaria de Arte Angel Boscán UCV Caracas.
- 1980 "PRESENCIAS". Performance Art Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 1981 "INTEGRACIONES EN AGUA" Performance Art Galería de Arte Nacional Caracas.
- 1983 "TRANSFIGURACION ELEMENTO TIERRA" Instalación Performance Art, Video Art y Fotografía. Sala Mendoza Caracas.
- 1986 "SIMBOLISMO DE LA CRISTALIZACION HOMBRE- SAL II" Museo de la Rinconada, Caracas.
- 1988 "OM INTERIORIDAD DEL HOMBRE" dibujos y fotografías, Galería Artística, Caracas.
- 1991 "EL VUELO DEL CRISTAL" Video Instalación. "EL PROCESO DE UN PENSAMIENTO" Video Instalación Museo de Bellas Artes, Caracas.

- 1992 "EL VUELO DEL CRISTAL II" Dibujos e Instalaciones. Sala de Exposiciones Embajada de Venezuela, Nigeria, Africa.
- 1994 "CODIGOS DEL TIEMPO" Galería Rómulo Gallegos, Caracas, Video Instalación, fotografía.
- 1994 "CONTRASTE" American Art Museum of Washington DC.
- 1995 "DIALOGOS DEL ALMA" Fotografías Intervencidas, Galería Félix, Caracas

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1975 "PINTURAS" Galería de Arte Saleta, Caracas.
- 1975 "CONFLICTOS, CONCLUSIONES, RELACIONES, EXPRESIONES" Sociedad de Arte Lorenas, París.
- 1978 "PINTURAS" V Salón de Artistas Jóvenes, Caracas.
- 1979 "POLAROIDS INTERVENIDAS ARTISTAS VENEZOLANAS DE HOY CAYC, Argentina.
- 1979 "CONCEPTO" Pinturas y Fotografías, VI Salón Nacional de Artistas Jóvenes, Salón de Arte CANTV, Caracas.
- 1979 "SILENCIO BLANCO" Primer concurso para mujeres pintoras, Galería de Arte CONAC, Caracas.
- 1979 "FOTOGRAFÍAS INTERVENIDAS" Salón de Arte Arturo Michelena, Valencia., Venezuela
- 1980 "ARTE ARTISTICA" Performance Art, Arte Bipedo, Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 1981 "SIMBOLISMO DE LA IDENTIDAD" Performance Art, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas.
- 1981 "ACCION DIVISORA II" Performance Art, Festival Internacional de Teatro, Sala Juana Sujo, Caracas.
- 1982 "INTEGRACIONES CONTEMPLATIVAS" Performance Art, Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 1982 "AUTOLOGICA DE AGUA+AIRE" Instalación y Video, Salón Arturo Michelena Valencia, Venezuela.
- 1983 "AUTOPRETRATO" V Festival de Teatro Galería de Arte Nacional, Caracas
- 1985 "HOMBRE Y SAL" III Salón de Artistas Jóvenes, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas.
- 1987 "HOMBRE PROCEDENCIA NATURAL" Museo de la República, Perú.
- 1988 "ESENCIA M" Instalación y Video Art, Salón Nacional de Arte Plásticas, Caracas.
- 1989 "EL CORDON DE ORO" Intervención de la naturaleza. II Bial de Arte de Guayana, sección de Arte Efímero, Guayana, Ciudad Bolívar.
- 1990 "TIEMPOS" Esculturas, Salón de Escultura, Banco Central de Venezuela.
- 1990 "PANORAMA DE LAS ARTES VISUALES DE VENEZUELA EN LOS 80" GAN, Caracas.
- 1991 "TIEMPOS SOBRE CUERPOS" Instalación, Video Art y fotografías. Museo de Bellas Artes, Caracas.
- 1992 "EN HONOR AL TIEMPO". Video e Instalación, III Bial Nacional de Guayana, Museo Jesús Soto, Guayana.
- 1992 "UN BRINDIS AL UNIVERSO" Simposium de Arte, Centro de Arte-Baie-Saint Paul, Canadá.

- 1992 "INTEGRACIONES CONTEMPLATIVAS" Bial de jóvenes Artistas Paris, Museo de Arte Moderno, Paris.
- 1993 "CONGREGACION DE PERLAS" Instalación in Situ, Bial de Escultura Francisco Narvaez, Margarita.
- 1993 "LA CASCADA" Arte Ecológico. Fundación Pampero, Caracas.
- 1993 "NATURALEZA MUERTA" Video Escultura. "ENTRE ESPINAS" Instalación. Paralelo 11 Museo Alejandro Otero, Caracas.
- 1993 REFLEXIONES ECOLOGICAS" Instalación y video escultura. "MEDITACION SOBRE UN AVE UN VUELO AL ALMA". Fundación Jardín Botánico de Venezuela, Galería Plaza Cubierta, Caracas.
- 1994 "CONTRASTES". American Art Museum of Washington DC.
- 1994 "ENTRE ESPINAS" Y "CODIGOS DEL SILENCIO". Salón de Artes Visuales, Arturo Michelena, Valencia, Venezuela.
- 1994 "UNA VISTA AL ORINOCO" III Bial Nacional de Arte de Guayana.
- 1995 "LA POETICA DEL VIENTO" Video Instalación, Salón Aragua, Maracay.
- 1995 TECNIO FIA "NATURALEZA VIVA", Video e instalación. "PROCESO DE UN PENSAMIENTO" Fotografía y Video Art, Caracas.
- 1995 "DEL BARRO VIENES DEL BARRO VAS" Video Instalación. III Bial Barro de América, MACSI, Caracas.
- 1996 "TE ESTOY MIRANDO" Salón Nacional de Aragua, Video Instalación, Maracay.
- 1997 "LOS PASOS DE LA TIERRA". Escaperlonia, Museo de Bellas Artes de Caracas.
- 1998 "CODIGOS DEL TIEMPO". Longitud de Onda, Museo Alejandro Otero.
- "GUSANO DE LUZ" III Bial Barro de América Roberto Guevara, Nucleo 3 Museo Alejandro Otero.
- "EL JARDIN DEL TACTO" Instalación, Sala PDVSA, Puerto La Cruz.
- Invitación 56 Salón Arturo Michelena, Ateño de Valencia.
- Invitación Premio Mendoza 1998.

RECOMPENSAS

- 1978 Beca para cursar estudios de Postgrado en la Chelsea School of Art, Londres, Inglaterra.
- 1979 Estudios Avanzados de Fotografía y Cine en la Escuela de Fotografía Avanzada, Cannes, Francia.
- 1985 Primer Premio en el III Salón Nacional de Jóvenes Artistas, MACSI, Caracas.
- 1988 Mención de Honor por la Instalación "ESENCIA M" GAN, Caracas.
- 1992 Primer Premio al Arte Efímero, III Bial Nacional de Guayana, Ciudad Bolívar.
- 1997 2 Premios Categoría Tridimensional, Video Instalación (The Dreams), Salón Nacional de Arte Aragua.

DISPONGA USTED DE LAS CÁMARAS

PATRICIA KAISER

HABLEMOS DE FÚTBOL, HABLEMOS DE FRANCIA 98.

Cada cuatro años, el mundo se detiene en el suspiro de un gol. Para nosotros los venezolanos, el mundial es tan sólo un espectáculo, ya que nuestro seleccionado jamás nos representa en tan importante competencia. Aún así, como buenos ciudadanos, apelamos a Brasil o la tierra natal de nuestros padres, para empatarnos en la fiesta futbolística.

Por supuesto que las televisoras aprovechan para ganar unos buenos puntos de rating, jugándose el todo por el todo. Unos apuestan a los comentaristas, otros a la tecnología, pero todos al fin y al cabo, transmiten la misma y única imagen: el partido. Entonces, ¿qué busco yo como espectador, para preferir tal o cuál canal?

1.- Un, dos, tres: RCTV.

Si usted es de los que vio el mundial por Radio Caracas, entonces no vio el mundial. RCTV apostó más por la "simpatía" de sus narradores, que por la sapiencia de sus comentaristas. Lázaro y Jahirzinho, combi-

naron sus estilos para presentarnos una narración, no del partido, sino de lo que ellos disfrutaban y piensan del partido. Vale la pena mencionar, que la inversión hecha por los gerentes de Bárcenas en Jahirzinho, fue dinero en jarra rota; porque el exjugador brasileño, si algo no ha aprendido en la vida, es a hablar español. Sin embargo, reconocemos su esfuerzo en la tonada a dúo con Lázaro.

2.- Mejor imposible: Venevisión.

El equipo de Venevisión, invirtió más en la experiencia de sus narradores y comentaristas, así como en tecnología. Con un equipo en Francia, conformado por Cristóbal Guerra, Daniel Chapella, Carlos Horacio Moreno y Fernando Arreaza, la narración del canal cuatro, fue de 5 estrellas. Lástima que no podamos decir que fueron imparciales en sus comentarios. Terrible experiencia la del juego USA-Irán, donde más allá del evidente dominio iraní -imposible de ocultar pues la televisión es audiovisual- el personal de Venevisión insistía en el poderío norteamericano. Igual ocurrió con los partidos de los nigerianos, en donde el color de la piel, influyó de manera evidente en los favoritismos. Esperamos que en futuro, actitudes como estas no se repitan.

Detalle particular y desagradable: el reloj cada diez minutos, con la canción de Venevisión.

3.- Sports Televisión y Canal 8.

Venezolana de Televisión hizo la mejor inversión posible, en cuanto a talento se refiere: Andrés Salcedo, Paco Varela y Reyes Álamo.



Después del triunfo, la alegría del equipo francés.



El arquero Taffarel.

Un trío inimitable y desbordante. Salcedo, el poeta. Paco Varela, el narrador de la emoción, y Reyes Álamo, el comentarista informado.

Este equipo, más allá de explicar las jugadas, apuntó al historial de cada jugador. Para nadie es secreto que en las ligas europeas, es donde se mide la calidad y el talento de los jugadores. Descubrir quiénes y para quién jugaban los diversos deportistas del mundo, es la mejor y más útil información posible. Sobre todo en el caso de las selecciones debutantes, llenas de rostros por nosotros desconocidos. O incluso, los cambios de última hora, como el caso de Bierhoff, quien ahora milita en el Milán. Para los espectadores, quedó resuelto entonces el misterio de los abrazos efusivos entre juga-

dores de disímiles procedencias.

4.- Los comentaristas locales: por el fin de las antesalas.

Tanto RCTV como VV, apuntaron por el replay virtual. Cada quien con su propio staff de comentaristas, intentó de la mejor manera posible, que el espectador pudiese reconocer mejor las tácticas empleadas por los distintos equipos. Sin embargo creemos que demasiados expertos reunidos en un mismo lugar, más que aclararle al espectador las jugadas, lo hace perderse en tanta información táctica y numérica, que a la hora de disfrutar el partido, no vale nada.

Enormes explicaciones de las virtudes y defectos de cada selección, que a la hora del juego, y sobre todo del resultado, se venían abajo por la evidencia. Hacer pronósticos no es fácil. Hablar de los defectos de un equipo, cuando éste va perdiendo, es una salida cómoda y poco profesional. Sobre todo cuando en tres días seguidos Italia, Argentina y Alemania, se vinieron abajo ante equipos de "menor trayectoria".

Abogamos por unas antesalas más cortas, menos repletas de predicciones y más objetivas en sus apreciaciones. Igual recomendación para los innumerables resúmenes, que acabaron con la programación regular. Y que seguramente llevaron a más de un fanático a cambiar de canal. Si bien, a todos nos gusta el fútbol, no nos gusta las 24 horas. Felicidades a los campeones.



Amaneció de golpe de Carlos Azpúrua.

Amaneció de golpe, 100 años de perdón, Piel, Hamsun, Ciudad en tinieblas, Cenizas del paraíso, Oscar y Lucinda, Ridículo, Mi vida en rosa, El jaguar, ¡En guardia!, K, Grandes esperanzas, Secretos del poder, El señor de los caballos, Perdidos en el espacio, Impacto profundo, Sólo una noche.

AMANECIÓ DE GOLPE

Según la leyenda, hace unos treinta años el dirigente chino Chou En Lai al ser preguntado por los alcances de la revolución francesa respondió: "Aún es muy pronto para decirlo". En esta perspectiva, analizar una película como *Amaneció de golpe* requiere ante todo de un doble ejercicio de distanciamiento respecto a dos polos de potencial peligro: el primero es la lectura del golpe en sí a menos de siete años de producido, el segundo es apartarla del vendaval electoral.

Lo cierto es que la primera sorpresa es que la película posee una estatura propia. La misma se deriva de un inteligentísimo guión que logra que más que de una película "sobre" el golpe, podamos hablar de una película "en torno" al golpe. Si aceptamos como punto de partida que este ha sido el hecho político más relevante de los últimos treinta años (eco de otro hecho social, tres febreros antes), parece a primera vista lúcido el abordarlo a partir de una serie de personajes cuyas vidas sólo tienen en común el vivir en una misma ciudad y padecer, a distintos niveles una democracia que algún graffitti lúcido definió como "hardcore". Porque estas vidas, que Cabrujas logra escamotear al arquetipo, enfrentan el golpe con una inmediatez para la que los anteriores años de molición no los había preparado.

El mecanismo dramático que nos mantiene interesados durante casi dos horas está ahí. Los espectadores saben de qué se trata y pueden reconocer reacciones de aquella madrugada de 1992. De la extrañeza pasan a constatar que algo nuevo ocurre y de ahí a tomar posiciones en base a su perspectiva de los hechos. En otras palabras, la película no aborda el golpe como crónica ni como denuncia, mas bien, elabora a partir del golpe un primer atisbo de lectura según la percepción que de él tienen personajes que no están muy lejos del espectador. La sutileza está en los años transcurridos. Los protagonistas tienen una reacción inmediata de la que el espectador puede distanciarse gracias a la ventaja del tiempo. Hay una trampa dramática, tan inteligente como lícita. La sorpresa que nos sacudió a todos aquella madrugada se transforma, vicariamente en madurez. El espectador disfruta de la ventaja que lleva sobre los personajes y al recrear esas horas lo hace sabiendo el final de la historia y los revolcones posteriores de ese final.

Hay un elemento común a casi todos los personajes. Todos

se encuentran en un punto pivotal de sus vidas, en todas las vidas un elemento extra golpe va a cristalizar. Un negocio de dudosa legalidad, un matrimonio que se quiebra, una enfermedad sorpresiva o una noche erótica en un contexto fuera de lo común son algunos de los elementos que hacen que esas vidas vayan a cambiar, golpe o no golpe. Los hechos militares aterrizan entonces sobre un grupo de seres que buscan (o sufren) un vuelco en sus vidas potenciando esos cambios y obligándolos a verlos en una perspectiva distinta e impensada. El film da en el blanco otra vez. El protagonista secreto de la película es el hastío y su contraparte, el cambio, que todos desean pero al que todos temen. Planea sobre toda la obra una duda fundamental: ¿qué hubiera ocurrido con esas decisiones si no hubiera habido un golpe? El "tedium vitae" de un sistema, impregna también a la población y el golpe viene a sacudir todas y cada una de esas formas de ver la vida.

No es extraño que la última muerte sea la del loco que ha dicho incoherencias durante toda la noche. El orden restituido requiere una ofrenda y esta no puede ser otra que la de quien ha propuesto una ruptura total con la realidad circundante. Tal vez sea arriesgado empujar el simbolismo hasta el límite, pero es cierto que ese ser que es pura verbalidad es irreductible a la derrota. Dicho de otro modo, sacudidos como están por lo que acaban de vivir, todos los personajes son capaces de rearmar su vida en un nuevo contexto, el personaje que compone Retes no, y por eso debe morir. En esta perspectiva podría leerse políticamente la película como un alegato en favor del pragmatismo que, en los tramos finales de la campaña, el otrora comandante golpista parece exhibir. De acuerdo a esto, el film reencontra la lógica retrospectiva tan a menudo citada. El golpe no logró su objetivo militar estratégico pero sí un objetivo político envidiable. Demostrar que un giro dramático podía tener un país adormecido políticamente. Dicho esto, la aparente asepsia política del film desaparece como por arte de magia. A la anotada falta de toma de partido se le superpone la sorpresa de descubrir que lo impensado puede ocurrir y que puede provenir de donde menos se lo esperaba. Es aquí donde está la pólvora del film. En el descubrir de los protagonistas que las crisis que padece son pequeñas comparadas con la vorágine que se avecina, en leer el golpe como una posibilidad de cambio real, imprevista hasta entonces y en el

hacerle saber al espectador que lo que hemos visto del 92 hasta acá proviene de lo ocurrido en esa madrugada.

Es falso pensar que la película no abra juicio sobre los bandos en pugna y que la falta de un mensaje explícito borre la existencia de uno implícito. Es algo obvio anotar que el bando insurrecto está visto con una pátina de romanticismo del que carecen las fuerzas leales, pero la lectura política más profunda está en esa concepción reveladora del golpe, como (¿única?) forma de potenciar un cambio radical en el país.

Dicho esto se nos permitirá una reflexión extracinematográfica. El buen o mal "rating" de un gobierno, su prestigio o desprestigio no pueden, no deben justificar una acción de fuerza fuera de los marcos jurídicos establecidos. Elevar a la categoría de héroes a soldados rebeldes tomando como solo argumento sus buenas intenciones o la degradación moral de un gobierno legalmente constituido hace pensar en caminos al infierno que con un escalofrío este crítico recuerda haber visto transitar por otros uniformados al sur de Venezuela hace veinte años. Se aducirán diferencias de signo político. Son meramente cosméticas. Es una reiterada costumbre de la historia el contaminar los fines con los métodos seguidos para su consecución. Confundir el ansia de cambio que la película anota, con el endoso al golpe (aún entre líneas) es un salto cualitativo que es imposible digerir, en contra de las encuestas y del embesamamiento de buena parte de la izquierda por el hoy candidato. Porque aunque hoy el comandante se vista de suez, las dudas quedan.

Es una ironía trágica que la película sea el último guión firmado por José Ignacio Cabrujas. No es exagerado pensar que una de las grandes causas de la crisis del modelo político que tiene en el golpe del 92 su expresión más violenta hasta la fecha es la falta de espíritu crítico que Cabrujas exhibía con el humor como parachoques. Es injusto que este post mortem al modelo venga en forma de lápida. El cine venezolano no se merecía su ausencia, pero se sabe que la muerte es injusta.

HÉCTOR CONCARI

Amaneció de golpe. (Venezuela, 1998). Dirección: Carlos Azpúrra. Guion: José Ignacio Cabrujas. Idea original: Tulio Hernández y Carlos Azpúrra. Colaboración al guion: Jacobo Penzo. Fotografía: Adriano Moreno. Sonido: Victor Luckert. Música: Luis Paniagua (España). Montaje: Sergio Curriel. Dirección de Arte: Raúl de la Suez. Escenografía: Oscar Samperes. Steady Cam: Bradley Hrubuska (Canadá). Efectos especiales: Reyes Abades (España). Producción ejecutiva: Carlos Azpúrra, Henrique Vera y

Alfredo D'Ambrosio. Dirección de producción: Consuelo Delgado. Intérpretes: Ruddy Rodríguez, Daniel Lugo, Héctor Myerston, Dalila Colombo, Elba Escobar, Asdrúbal Meléndez, Yanis Chimiras, Elizabeth Morales, Beatriz Santana, Gabriel Retes, Ruth Puebla, Elisa Escámez, Mirha Borges, Cecilia Martínez, Carlos Villamizar, Karl Hoffman, Raul Fraire, Victor Guica, Gonzalo Cubero, Vicente Tepedino, Frank Spano, Manuel Aranguiz, Lourdes Elizarrarás, José Gabriel Retes, Lucila Balzarretti. Duración: 1 h. 30. Distribuidora: Cinematográfica Blanca. Estreno: 16/9/1998.

100 AÑOS DE PERDÓN

El último filme de Alejandro Saderman nos permite reencontrarnos con la esencia de lo que en años anteriores se identificaba como *cine nacional*. Este filme evidencia una línea temática y estética que le dio a la producción cinematográfica nacional un lugar en nuestra cultura, y que este año parece retomarse con el estreno del filme de Carlos Azpúrra *Amaneció de golpe*, tendencia ésta que constituye el modelo más sólido, acabado y auténtico que ha parido nuestra convulsiónada historia cinematográfica contemporánea. Lo cual nos hace pensar que el proceso que marcó un filme como *Cuando quiero llorar no lloro* en 1973 aún está en marcha, con las transformaciones propias del tiempo y de las circunstancias.

100 años de perdón se inscribe así dentro de una tendencia que sigue apostando al naturalismo, que mantiene un estrecho vínculo con el referente y que muestra sin complejos la preferencia por ciertos temas vinculados a los problemas sociales, políticos y criminales de nuestro entorno, que sigue siendo, en términos generales, el cine que ha llevado más gente a las salas comerciales a ver *cine nacional*.

Este giro que reflejan filmes como *Amaneció de golpe* y *100 años de perdón* nos alienta, porque, de alguna manera, refleja el fracaso de aquella tendencia que amenazaba con marcar la década de los noventa: la del cine para festivales, distanciado de nuestro entorno, la del cine negado a mirar al país. En buena medida, el primer golpe contra ese cine hecho por *turistas* lo dio la película de José Novoa *Sicario*, película que no me atrevería a defender en sí misma, pero a la que le reconozco el mérito de saber asumir ciertas claves del cine comercial, sobre todo aquella de mostrar una conciencia comunicacional, de asumir sin tapujos que se quiere cautivar a determinado



100 años de perdón de Alejandro Saderman.

público, de asumirse, en definitiva, como un producto comercial y no como un producto artístico y pretencioso cuyo objetivo es la trascendencia. Y es por ello que todavía uno queda perplejo cuando recuerda la numerosa lista de premios internacionales que el film obtuvo en su momento. Creo que esto se explica por el oportunismo de su realizador quien se propuso echar un cuento que pudo ocurrir en cualquier lugar de Latinoamérica, según la concepción de los foráneos, y de insistir al mismo tiempo, ya pensando en el público venezolano, en reflejar -forzosamente- la realidad del vecino país colombiano. En fin, ello forma parte del negocio.

En todo caso, hay que subrayar que *Sicario* y *Amaneció de golpe* son, hasta ahora, los títulos que logran llevar de nuevo gente a las salas comerciales a ver cine nacional. Situación que merece una reflexión aparte, pero que es de vital importancia señalar aquí, no sólo por lo que económicamente representa para la supervivencia de la institución del cine venezolano, sino porque garantiza las mínimas condiciones culturales que debemos cubrir como país. Recordemos que el largometraje de ficción tiene un papel protagónico en este proceso, ya que es el que lleva a cuantas gran parte del peso de la institucionalización de lo que, aún hoy, reconocemos como cine nacional.

El filme de Saderman adquiere especial interés fundamentalmente porque posibilita la conexión con un proceso, con la his-

toria de la ficción cinematográfica venezolana. El filme no debe entenderse como un fenómeno aislado, como parte del coletazo de lo que se inicia en los setenta.

100 años de perdón refleja la consolidación de un modelo que entre los años setenta y ochenta encontró la tendencia más radical en el cine basado en hechos reales, a través de películas como *Crónica de un subversivo latinoamericano* (Mauricio Walerstein, 1975), *Soy un delincuente* (Clemente de la Cerda, 1976), *Homicidio culposo* (César Bolívar, 1984), *Macu la mujer del policía* (Solveig Hoogesteijn, 1987), *El Escándalo* (Carlos Oteiza, 1987), entre muchas más. Un cine que se ha empeñado en establecer un diálogo con el entorno, con el espectador que habita en este país.

Sin embargo, vemos que en la película de Saderman opera un tono distinto que hacía mucho tiempo no se manejaba en nuestro cine, como es el género de la comedia. Lo cual lo distancia, en cierta medida, con el cine basado en crónica roja. Si bien existen unos cuantos rasgos que conectan a *100 años de perdón* con un cine estructuralmente realista, como son: el tratamiento de circunstancias que retratan una realidad cercana en el tiempo y que reúne personajes de la vida pública, colocando en primer plano a los medios de comunicación, e involucrando a grandes sectores de la vida nacional, se observa que el tratamiento dado a estas circunstancias y sus protagonistas no se hace tras la búsqueda de narrar los hechos "tal y como

ocurrieron", ni pretendiendo esclarecer o señalar lo que los medios de comunicación no se atrevieron a presentar al gran público.

Ante un tema como el de la crisis financiera de 1994, el film de Saderman actúa libremente sin el ingenuo propósito de reconstruir fielmente los acontecimientos, ni intentar establecer esa inútil y fastidiosa perspectiva sociológica que busca delimitar las causas y los efectos. Saderman elige la crisis que generaron los banqueros prófugos como escenario de una serie de situaciones y de anécdotas, en cierto modo inverosímiles, logrando llevar a la superficie, por una vía menos esquemática y más espectacular, una reflexión que intenta transmitir la frustración de un grupo social que ve perplejo su propia devaluación.

Así, observamos como en *100 años de perdón* están presentes unos cuantos recursos ya vistos en nuestro cine, como son: la presencia de ciertos estereotipos de nuestra cultura actual y el papel protagónico de los medios de comunicación, especialmente el televisivo. Los personajes por su parte, están divididos en dos grupos distinguiéndose por su tratamiento. El film se hace cómplice de un grupo Valmore (Daniel Lugo), Vicente (Mariano Alvarez), Horacio (Orlando Urdaneta), Rogelio (Aroldo Betancourt), que guían la historia y junto con ellos se le abre un espacio a su cotidianidad y a ciertos rasgos que describen, a grandes pinceladas, su dimensión humana. Son per-

sonajes creíbles, extraídos de la clase media caraqueña, cuya perspectiva dominará al film, permitiendo una rápida identificación con los mismos.

Y aunque la película no se esmera en profundizar el carácter que tiene a estos hombres, la historia no se ve afectada por ello, situación que se explica porque muy a pesar de la presencia de cinco actores archiconocidos en nuestro medio, *100 años de perdón* no es un film para actores, aquí se logra un estupendo equilibrio entre cada uno de los personajes resaltando el espíritu de un colectivo, no de un héroe ni de un divo. Por otro lado, muy distanciado del grupo protagonista está el mundo exterior, allí entran en juego unos cuantos personajes anónimos, se recurre a ellos a través de la selección de ciertos estereotipos: la joven secretaria: asistente de cascos ligeros, la reportera comprometida, el anciano trabajador, el indolente reportero estrella, el gordo bueno y simpático, etc. Estos conviven con la presencia de ciertos personajes públicos a los cuales accedemos a través de su caricatura: el banquero corrupto, el jefe de la policía... En este sentido, contribuye eficazmente la escogencia de los actores (un Cayito Aponte de banquero prófugo es perfecta), y muy especialmente vemos los efectos de la cultura televisiva, la cual ejerce un rol determinante en la historia, ya que el film se propone exacerbar la imagen que tenemos de estos personajes de la vida pública. Aquí se observa que al asumir ciertos estereotipos creados por la televisión, no sólo se aprovecha la verosimilitud que gracias a los medios los espectadores le confieren al discurso, sino también se pone en evidencia la falta de ética que caracteriza particularmente a aquellos espacios destinados a informar y transmitir los hechos tal y como sucedieron. Este último aspecto es muy importante porque generalmente el cine venezolano incorpora a los medios de comunicación para afianzar ese vínculo con el referente, pero pocas veces se permite ironizar sobre el mismo.

La película de Saderman se encuentra muy distante de su primer largometraje *Golpes a mi puerta*, un film que muchos admiramos y que obviamente responde a otras motivaciones por parte de su realizador, sin embargo nos atrevemos afirmar que hay un plano en que los dos filmes se conectan. Porque en esencia *100 años de perdón* es una película nostálgica, que se aferra a la solidaridad como única vía de escape, que muestra a unos seres

dispuestos a todo para cambiar sus destinos. Y si bien la película ofrece una salida que sólo responde al ideal de la sobrevivencia, deja en primer plano el fracaso, la impotencia y la fragmentación de un grupo social que un día tuvo y ahora poco le queda.

ISABEL GONZÁLEZ

100 AÑOS DE PERDÓN (Venezuela, 1998). *Dirección:* Alejandro Saderman. *Guión:* Carlos González, Luis Zekowicz y Henry Herrera. *Fotografía:* Hernán Toro. *Director de Arte:* Marcelo Pont Vergés. *Montaje:* Giuliano Ferrioli. *Música:* Julio d'Escriván. *Sonido directo:* Stefano Gramitto. *Preparación actoral:* Ada Noceti. *Producción:* Alejandro Saderman. *Productor Asociado:* Joachim Ortman. *Productor ejecutivo:* Antonio Llerandi. *Jefe de Producción:* Liz Mago. *Asistente de dirección:* Belén Orsini. *Sonido Dolby Stereo:* Soundtrack, New York. *Laboratorio:* Futuro Films. *Interpretes:* Orlando Urdaneta, Daniel Lugo, Aroldo Betancourt, Mariano Álvarez, Elluz Peraza, Flavio Caballero, Armando Gota, Alicia Plaza, Manuel Salazar, Cayito Aponte, Dad Dager, Francisco Guinot. *Duración:* 1 h. 42. *Estreno:* 21/10/1998.



Indhira Serrano y Gabriel Blanco en *Piel* de Oscar Lucien.

PIEL

De muchas fuentes puede escucharse esa afirmación que asegura la inexistencia de cualquier problema de índole racial en nuestro país; la memoria colectiva una vez más decide olvidar esa historia de lucha de clases iniciada a mediados del Siglo XVI por el Negro Miguel de las minas de Buria, en favor de esa ignorancia que nos mantiene sumisos, la típica actitud del "aquí no ha pasado nada" que cada vez nos aleja más de nuestros últimos vestigios de identidad. ¿Es qué acaso la confrontación entre clases -o debería decir "castas"- ya terminó? Sí es así ¡que viva la ejemplar armonía de nuestra existencia!

Resulta que esa pasión cariñosa del venezolano, el pacífico mestizaje, justifica el constante negro "inofensivo" que circula en todos los estratos sociales y promociona los medios. En los periódicos algunas personas tienen nombre mientras al resto sólo se les califica de negros, en las telenovelas los negros se encargan de divertir en su torpeza, y en el cine... Hasta cuando debe experimentar uno eso de sentarse frente a la pantalla y ver a gente negra como cachifos atemorizados, inútiles guardaespaldas, o a las clases marginales más inconscientes que nunca; pero aún, presenciar una degradante piñata de "rial" como si fuera un acto de justicia, o a un señor al que llaman mandinga: "ese negrito cree acaso que tiene los ojos azules". Sin duda existe un problema

cuando bodrios lo suficientemente malos, que incluyen además este tipo de comentarios escudados en el sempiterno "aquí no hay racismo", se autodenominan las mejores películas del cine venezolano. Señores, a finales de 1998 ya somos bastantes los que nos negamos a participar en el engaño. Eso de "considerada por la crítica nacional..."; falso, absolutamente falso.

Por el otro lado una película en apariencia menos ambiciosa, como *Piel*, consigue demostrar la vigencia de la sencillez al manifestarse desde un principio como un filme dirigido a un tipo de espectador específico, para luego trascender expectativas; sabiamente se supo escoger el camino contrario al de la vanagloria arrogante. Debo reconocer que la promoción me hizo desconfiar al principio, sólo después de ver la película fue que comprendí la legitimidad de su publicidad, ya que el tema intenta repercutir principalmente en ese sector juvenil mayoritariamente influenciado por los prejuicios sociales. Para esto se recurre a la utilización de situaciones un tanto estereotipadas, de chistes familiares, de eventos que hacen recordar a los negocios del Sambal en que se practica el acorralamiento por apariencias, o a los locales de Las Mercedes que se reservan el derecho de admisión de un modo tan particular. El lugar común consigue ser reflexivo al apuntar hacia la hipocresía de los estratos "intelectuales" que promueven la

inexistencia de la intolerancia racial; los conflictos dentro del círculo familiar protagonista, la supuesta "ternura" con la que un personaje justifica el peligrosamente cómico comercial de detergente. Es destacable cómo a través de un humor, afortunadamente desprovisto de obvias intenciones didácticas, se logra pasar de una serie de eventos graciosos comprometidos con la anécdota, a un planteamiento válido acerca del rol de las diferencias raciales en el estrato social retratado por el filme; se trata de un buen balance entre entretenimiento y conciencia.

Los primeros minutos son de ajuste; después de acostumbrarse al tan peculiar estilo actoral de la película, la misma fluye a través de dos tercios en los que el esquema de la sucesión de episodios enmarcados en la relación de la pareja protagonista, se hace coherente con el discurso planteado por el filme. La película decae en su último tercio, cuando se sustituye la comedia por el drama, y lo episódico por una trama convencional apoyada en el conflicto del embarazo aparente. En esta parte el lugar común es despojado de la virtud reflexiva con la que hasta entonces podía asociarse, pasa a ser un elemento únicamente funcional con respecto a la anécdota; deja de ser efectivo en su seriedad; es entonces cuando la trascendencia temática es dejada de lado. Es una lástima que se cierre el filme con una imagen que derrumba la la-

bor de superar prejuicios acometida durante la primera hora; el chiste del semental negro arroja por la borda la mayoría de las reflexiones acometidas.

A pesar de todo *Piel* es una película que se recuerda, después de su visión, como un filme que cumple a cabalidad con su misión de entretener, consiguiendo además fomentar en su público el cuestionamiento de algunas prácticas erróneamente consideradas benignas. Ciertamente el calificativo de ingenuo puede ser tomado en cuenta al describir el filme; pero se trata de una ingenuidad en todo caso consciente, a través de la cual se fundamenta una coherencia reflexiva en el discurso; algo a lo que otras recientes películas venezolanas ni remotamente se han aproximado. En definitiva un filme sin pretensiones eficazmente concebido.

FLORENCIO PAIVA

Piel (Venezuela, 1998). *Dirección:* Oscar Lucien. *Guión:* Oscar Lucien, Blanca Strepponi, Armando Coll. *Fotografía:* Cezary Jaworsky. *Dirección de Arte:* Diego Risquez. *Música:* José Vinicio Adames. *Montaje:* Leonardo Henríquez. *Sonido:* Stefano Gramitto. *Producción:* Lucien Films C.A. *Productor ejecutivo:* Antonio Llerandi. *Interpretes:* Indhira Serrano, Gabriel Blanco, Eileen Abad, Luke Grande, Andreina Blanco, Sara Sanders, Ana María Pagliacci, Cleotilde de Billings, Juan Manuel Montesinos. *Distribución:* Dilox. *Duración:* 1 h. 30. *Estreno:* 23/9/1998.

HAMSUN

Hasta ahora no sabíamos mucho del cine noruego. Es sólo gracias a las muestras organizadas en la Cinemateca Nacional, tanto la de 1997 conformada por unos seis films e igual número de cortometrajes de reciente producción, como la presentada en junio de este año dedicada al escritor premio Nobel, Knut Hamsun que hemos podido apreciar parte de esta cinematografía europea que nos ha mostrado un considerable nivel de calidad. Contrario a lo sucedido con el cine de otros países escandinavos como Suecia o Dinamarca, cuya primera edad de oro se ubica durante el período mudo, el cine noruego no ha destacado lo suficiente como para convertirse en un auténtico competidor de aquéllos tanto dentro como fuera de sus fronteras. Sin embargo, desde hace por lo menos unos diez años esta cinematografía ha mantenido un promedio de 12 títulos anuales, y su presencia internacional ha sido importante: al menos en 1987 y en 1995 una película noruega ha sido postulada al Oscar como mejor film en lengua extranjera.

Una personalidad polémica

Uno de los baluartes de la cultura noruega ha sido la obra del escritor Knut Hamsun, a la que se agrega la polémica y el escándalo por haber sido simpático del régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Más allá de sus indiscutibles capacidades artísticas con la pluma, Hamsun como personaje viene a ser un individuo en sí sumamente interesante para cualquiera que desee contar su vida desde cualquier medio. Nada más que por su condición de testigo de su tiempo al haber tenido el privile-

gio de observar grandes acontecimientos como lo fueron el paso de un siglo a otro, las dos guerras mundiales y un ordenamiento mundial que se mantendría por varias décadas hasta la caída del comunismo a finales de los ochenta, bastaría para dotarlo del suficiente romanticismo propio de un personaje cinematográfico.

Nacido en 1859, Hamsun publica su primera novela en 1890, *Hambre*; tenía 31 años. No dejará que termine el siglo XIX sin antes haber publicado cinco novelas más y cuatro obras dramáticas; esto es a razón de una por año, una fecunda producción que se mantendrá hasta por lo menos mediados de los años treinta, como novelista, ya que Hamsun tiene una vasta obra como articulista de la prensa diaria, de hecho sus escritos a favor de Alemania y del régimen nazi, eran bastante recurrentes y una prueba irrefutable de su colaboracionismo con las fuerzas del régimen invasor.

La bendición de la tierra fue publicada en 1917, era la decimo cuarta novela escrita por Hamsun; tres años más tarde el autor recibía el Premio Nobel, motivo suficiente para que la obra fuera llevada al cine por el actor Gunnar Sommerfeldt, quien también escribió el guión y produjo el film. *La bendición de la tierra* (*Markens Grode*, 1921) que se constituye así en el primer film noruego basado en una obra de Hamsun, aunque se tiene información de dos adaptaciones rusas y una checa sobre novelas de este autor a principios de siglo. Es también el film de Sommerfeldt el que inicia la primera oleada de películas basadas en la obra del autor noruego. Otro actor, perteneciente al Teatro Nacional de Oslo, Harald Schwenzen, realizaría en

1922 la primera versión de *Pan* (*Pan, Fem akter og en epilog*), con rodaje en Nordland (Noruega) y Argelia. Luego en 1923, en Suecia, el destacado director John W. Brunius, rueda *Fuertes voluntades* (*Harda vilje*. En *nordlandskomed*) adaptación de la novela *Soñadores*, con la que finaliza esta primera oleada de películas adaptadas de obras de Hamsun.

Quizás sea por lo difícil de llevar a cabo unas historias que transcurren en un pasado algo costoso de reproducir, lo que en principio es todo un reto para cualquier estudio noruego; quizás sea, también, por su apoyo al nazismo o por lo difícil que ha resultado la transposición a la pantalla del universo del autor, lo cierto es que pasarán varias décadas antes de que se vuelva a adaptar a Hamsun al cine en su propio país. Precisamente será durante la Alemania nazi, en cuyo seno hay una evidente admiración por la obra de este autor, cuando se versionen *Victoria* (Carl Hoffman, 1935) y otra *Pan* (*Pan, Das Schicksal des leutnants Thomas Glahn*, Olaf Fjord, 1937).

Más tarde, ya en la Alemania Occidental se rodará *El capítulo final* (*Das letzte kapitel*, Wolfgang Liebeneiner, 1961) y en Suecia *Corto es el verano* (*Kort är sommaren*, Bjarne Henning-Jensen, 1962), una nueva versión de *Pan*. Pero será en la propia Noruega donde se realice la adaptación cinematográfica más célebre y lograda de las novelas de Hamsun, *Hambre* (*Sult/Svält*, Henning Carlsen, 1966), su protagonista Per Oscarsson obtuvo el premio al mejor actor en el Festival de Cannes.

A finales de la década de los setenta habrá dos producciones sobre novelas de Hamsun: *Misterios* (*Mysterier*, Paul De Lussanet, 1978), coproducción franco-holandesa, y otra versión de *Victoria* (1979), coproducción sueca-alemana dirigida por el destacado cineasta Bo Widerberg.

Los ochenta vieron una nueva adaptación de *Victoria* (Olgerd Dunkers, 1988) producción de Lituania y *Vagabundos* (*Landstrykere*, Ola Solum, 1989). En lo que va de la década de los noventa se han llevado a cabo tres adaptaciones -*El telegrafista* (*Telegrafisten*, Erik Gustavson, 1993), *Dos plumas verdes* (*Pan*, Henning Carlsen, 1995) y *Un aire tan claro* (*Un air si pur*, 1997), una producción francesa de Yves Angelo- además de dos films sobre la vida del autor: *El enigma de Knut Hamsun* (*Gaten Knut Hamsun*, 1996), de Bentein Beardson, basada en la biografía

escrita por Robert Ferguson, y *Hamsun*, (1997), de Jan Troell, basada en *El juicio contra Hamsun*, por Torkild Hansen.

Suerte cinematográfica

Pero a pesar de tan recurrente interés del cine por la obra de Hamsun, según los expertos, ha sido difícil trasladar a la pantalla el sentido y el clima exactos expresados por el autor en sus escritos. Para Oystein Rottem, crítico e investigador literario noruego, "La genialidad de Hamsun está basada en gran medida en el lenguaje y el estilo. El problema al adaptar a Hamsun es encontrar expresiones visuales adecuadas para los especialísimos ambientes que Hamsun logra transmitir a sus lectores con su estilo literario. Si descontamos *Hambre* de Carlsen, ninguna de las películas ha logrado superar este problema con completo éxito. La mayoría de los realizadores de cine ha utilizado la trama o la historia de una novela de Hamsun como base para una película que refleja poco de la profundidad, ironía y ambigüedad de los personajes del escritor. Muchos guionistas y directores se han visto atraídos por las historias que cuenta Hamsun: las tristes historias de amor con los románticos héroes forasteros, o los retratos de los distintos grupos sociales con sus diversos episodios y sus vivaces personajes. De todos modos soy de la opinión de que hay otras facetas de la narrativa de Hamsun que pueden hacer su obra atractiva para el realizador de cine serio, y son estas facetas, la ironía y los juegos de palabras, las que hacen imposible filmar su obra sin a la vez "traicionarle".

Para el historiador de cine noruego Trond Olav Svendsen, "los problemas existen a varios niveles. El Hamsun que conocemos por las novelas de la última década del siglo pasado, *Hambre*, *Misterios*, *Pan* y *Victoria*, es un observador de los esfuerzos del alma; estas novelas son informes sobre mundos no inmediatamente visibles para el ojo de la cámara. Enfocan el mundo subjetivo de los protagonistas y los extraños devaneos del alma; por tanto exigen gran cantidad de ingenio por parte del director. En cine, estos procesos deben hacerse visibles (o audibles) a través de modos o métodos narrativos que a menudo son extraños para el lenguaje "normal" del cine, y requieren gran precisión para ser llevados a cabo".

Dos ejemplos

Hambre, de Carlsen fue un éxito en su momento, el film es la



Max von Sydow y Ghita Norby en *Hamsun* de Jan Troell.

transcripción fiel de una novela autobiográfica que abarca una etapa particular de la vida de Hamsun, su época inmediatamente anterior a su partida hacia los Estados Unidos, en donde vivió entre 1882-1884 y 1886-1888. En su aparente hilo argumental un periodista sin trabajo, sin nada de dinero y sin nada en el estómago, deambula por las calles de la ciudad de Cristianía. Viendo la ciudad, observando a sus transeúntes, evadiendo a algunos conocidos, ocultando con suma dificultad su indigencia, exhibiendo, en fin, una soledad que golpea al espectador, en un viaje a los límites de la supervivencia del ser humano como ente social.

El film fue rodado en blanco y negro, un trabajo memorable del operador Henning Kristiansen, además de la creación importante del actor Per Oscarsson en cuanto al protagonista, perdido, ofuscado por el hambre y sin ninguna salida a la mano, a pesar de su talento para la escritura. El film, como la novela, nunca intenta explicar la situación a la que ha llegado su protagonista, tampoco éste parece querer encontrar una solución real a su situación. Hay dos momentos en que el espectador parece advertir que aquello es el resultado de una decisión propia del personaje, más allá de su mala racha: Un amigo le invita a comerse algo en un restaurant y él rechaza la proposición levantándose de la mesa y desapareciendo ante el desconcierto del otro; por otro lado, su interés por la chica a la que sigue y llega a cortejar se desvanece casi sin darnos la más mínima explicación. En fin un viaje alucinatorio de un alma sin rumbo y sin sentido.

Otra cosa es *El telegrafista*, de Gustavson, un canto a la vida y una exploración amablemente crítica hacia cierto período histórico, principios de siglo, donde imperaba cierto sentido conservador de costumbres y posiciones ante la vida. El protagonista, el telegrafista Ove Rolandsen, sirve como termómetro de medición de este pequeño pueblo en donde se enmascaran los deseos y las pasiones verdaderas y donde, además, los intereses del poderoso mercader local van a encontrar el justo oponente que, no obstante, se constituirá posteriormente en su salvador. El film posee aspectos ingeniosos como la forma de ir hacia atrás para echarnos todo el cuento: el protagonista en una fiesta observa, detalla, una pintura en donde está él mismo sentado al lado de un viejo; al enfocar el cuadro, sobre cuya imagen van los créditos del film, éste va desdibujándose en regresión has-

ta quedar sólo el cuadro en blanco. De allí se va al principio de todo: Ove como simple telegrafista, desvergonzado picafior, cuyo único sueño es inventar una nueva cola de pez. En su ayuda llegará el azar: un premio a su talento le servirá para igualarse a su oponente. De nuevo aquí como en *Hambre*, destaca la corrección formal de la que hace gala Gustavson durante todo el film y el extraordinario trabajo fotográfico, esta vez de Philip Ogaard, que hace del paisaje parte importante de la trama. El film es entretenido, perfectamente actuado, en una palabra, espléndido, y responde perfectamente al sentido de la novela, "escrita para entretener a un gran número de lectores ávidos de novelas de las regiones del Norte..."

Hamsun: dos visiones

Dos recientes biografías de Hamsun han sido llevadas a la pantalla. La primera *El enigma de Knut Hamsun*, de Baardson, abarca 75 años de la vida del escritor, intentando retratarlo primero como un aventurero ansioso por convertirse en un gran escritor y luego como un viejo casi aplastado por su pasado, sus posturas políticas y su intransigencia hacia los demás. La segunda *Hamsun*, de Troel, abarca por el contrario la vida del escritor desde la Segunda Guerra Mundial, a manera de llevar su postura con respecto al invasor y las consecuencias que esto le acarrea. De hecho la película se inicia con una escena en la cual una niña le increpa su colaboracionismo con el enemigo. Evidentemente los resultados son distintos en ambas películas. El film de Baardson termina siendo más anecdótico y más predecible, en cambio el de Troel demuestra una vez más su ingenio para no caer en la acusación fácil o en la desmitificación tan comunes cuando se trata de llevar a cabo biografías de personajes históricos. La objetividad basada en la dignidad interna de los personajes en juego, que en éste ya no es únicamente el escritor sino, además, su esposa, también una mujer integra a pesar de su colaboración con los alemanes, es el sentido que se desprende de *Hamsun*. Troel mantiene una serena mirada a un personaje complejo, polémico, ambivalente que no simpatiza mucho con el teatro pero se casa con una actriz y ha escrito obras teatrales; que simpatiza con los nazis pero defiende el derecho de Noruega a conservar su identidad como nación lo que lo lleva a enfrentarse con el mismísimo Adolf Hitler. Una última observación: es la forma en que Troel puntualiza

algunas escenas con la presencia del cinematógrafo, indiscutible testigo fiel de los grandes acontecimientos mundiales, y en este caso de algunos acontecimientos de la vida del escritor, como su visita a Alemania, su entrevista con Hitler... Todo el film, a lo largo de sus dos horas y media de duración, está marcado por la presencia de ese gran actor que sigue siendo Max von Sydow en una de las creaciones más memorables que puedan verse últimamente en el cine escandinavo.

PABLO ABRAHAM

Fuentes: Las citas de este artículo fueron extraídas de Knut Hamsun: una filmografía (Catálogo), Instituto Noruego de Cine, Departamento de Producción y de Relaciones Internacionales, Oslo, 1997.

Hamsun (Dinamarca, Suecia, Noruega, 1996). Dirección: Jan Troell. Guión: P.O. Enquist, basado en *El juicio contra Hamsun*, por Torild Hansen. Fotografía: Jan Troell. Montaje: Ghita Beekendorff y Jan Troell. Producción: Nordisk Film Produktion A/S. Merkur Film A/S. Interpretes: Max von Sydow, Ghita Norby, Sverre Anker Ousdal, Erik Hivju, Per Janson, Anette Hoff, Gard B. Eidsvold. Duración: 2 h. 40. Estreno: 1/6/1998.

CIUDAD EN TINIEBLAS

Ciudad en tinieblas es un film de ciencia ficción y bajo esos términos debe verse y entenderse. Es también un film de ciencia ficción "noir" por tener elementos policíacos. Es el segundo largometraje de Alex Proyas. Su anterior *El Cuervo* aún no lo he visto: no puedo opinar. No busquemos la lógica en la trama siguiente:

- Los "Extraños" -posiblemente extraterrestres- invaden una ciudad que a la medianoche todo se vuelve inmovil.
- John Murdoch se despierta (estaba en la bañera de un hotel) y comprueba que ha matado a una prostituta.
- El Dr. Schreiber le llama y le informa que es su psiquiatra.
- Aparece el inspector Burstead encargado de dilucidar el crimen.
- Murdoch, amnésico y telekinético, se encuentra con su esposa Emma que lo reanima en su confusión.
- Murdoch busca Shell Beach, lugar donde creció. Nadie sabe cómo dirigirlo.

Lo que importa en el film de Proyas es la ambientación y la atmósfera donde circulan sus personajes. El tiempo no está especificado -podría ser el siglo XXI- pero los automóviles y la ropa indica que serían los 1940. Los "ex



Kiefer Sutherland y Rufus Sewell en *Ciudad de tinieblas* de Alex Proyas.

traños" que asemejan figuras de Nosferatu, sabemos que representan una mente colectiva y que el Dr. Schreiber (Kiefer Sutherland) es su único aliado en esa ciudad a quien utilizan para realizar experimentos entre los cuales figura la de mezclar las memorias de los habitantes, unas con otras. De ser así los "extraños" podrían penetrar hasta el alma de los habitantes. (Recordemos *Hasta el fin del mundo* de Wim Wenders cuando Jeanne Moreau, ya ciega, se la trataba con aparatos para almacenar en su mente todas sus memorias pasadas y la de otros).

A raíz de los experimentos del Dr. Schreiber, la paranoia y la esquizofrenia se torna por ende, colectiva. (No sabemos cómo reacciona el resto de la población, suponemos que son ya zombies). El único cuya mente se rebela contra dichos experimentos es Murdoch (Rufus Sewell, con gran parecido con el cantante Chayanne).

Ciudad en tinieblas rinde tributo a muchos films: *Brazil* de Terry Gilliam, *Metropolis* de Fritz Lang y *Blade Runner* de Ridley Scott por su puesta en escena. También introduce el tema de la sicología (alusiones a Freud), como a los laberintos atormentados de Kafka.

Estos ejercicios en estilo sostienen una trama que nunca decae pero el estilo predomina sobre la consecución de un enfoque que se va diluyendo en el camino, pues el film no apoya sus propósitos. (El inspector Burstead (William Hurt) empieza teniendo interés en su búsqueda pero decae al final, por inconsistencias en el guión).

Ciudad en tinieblas hubiera sido un film más satisfactorio si esa atmósfera lúgubre, subterránea, no fuera interrumpida por escenas grandilocuentes y platóricas de efectos especiales y quedarán, como en el caso de *Gattaca* en un film de ciencia ficción más sobrio sin demasiada parafernalia visual.

El film es también una apología en contra de las mentes colectivas (la globalización?) donde el individuo es apenas un microcosmos pues Murdoch es el factor de contraparte que se enfrenta a todo un sistema que domina a la ciudad sin nombre y de allí podría deducirse que, si todo ocurre en la mente de Murdoch, el individuo es lo que al final de cuentas triunfa. Como también triunfa el amor, que todo lo vence, según el OMNIA VINCIT AMORE, de Virgilio. Murdoch es redimido por el amor de Emma (Jennifer Connelly) cuando se encuentran en Shell Beach. (El cli-

ché, oscuridad o el ejército del mal versus luminosidad o el bien retibuido es obvio). Bajo este aspecto, *Ciudad en tinieblas*—un film no comercial— recoge los aspectos de un héroe épico, pero en destreza mental.

LUIS SEDGWICK BÁEZ

Ciudad en tinieblas (Dark City). (Estados Unidos, 1998). Dirección: Alex Proyas. Guión: Lem Dobbs, David S. Goyer. Fotografía: Dariusz Wolski. Música: Trevor Jones. Producción: Andrew Mason y Alex Proyas. Intérpretes: Jennifer Connelly, Kiefer Sutherland, William Hurt, Rufus Sewell, Richard O'Brien, Ian Richardson. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 1 h. 35. Estreno: 15/7/1998.

CENIZAS DEL PARAÍSO

El tercer film del argentino Marcelo Piñeyro se convirtió en el más taquillero en 1997 en su propio país, un signo más de esa especie de resurgimiento de esta cinematografía durante los últimos años. Pero el éxito de *Cenizas del paraíso* no se ha quedado en un fenómeno local. En los festivales en donde se ha presentado (San Sebastián o Biarritz) ha despertado un entusiasmo considerable; y esto es tanto por lo atractivo que resulta el film en general como obra del género policial, que por lo verdaderamente nuevo que en apariencia puede ofrecer. Piñeyro anteriormente había hecho *Tango feroz* (1993), nunca exhibida entre nosotros, y *Caballos salvajes* (1995), una especie de *road movie* que padecía de un romanticismo ramplón insufrible y que pretendía hablar forzosamente de la Argentina de Menem. En *Cenizas del paraíso* como en sus anteriores títulos, trabajó Piñeyro con Aida Bortnik (guionista de *La historia oficial*) en la elaboración del guión; y ciertamente es este el primer punto destacable del film. Ante el aparente asesinato de una joven, Ana, hija de un poderoso industrial, se lleva a cabo una investigación policial sobre el asesinato y las verdaderas causas que condujeron a este hecho. Esta investigación da pie para armar un rompecabezas en donde los saltos atrás y las pistas del presente conforman una estructura dinámica y entretenida que seduce al espectador. Dividida en cinco partes el film va esclareciendo los hechos a través del recuento centrado en los personajes principales: Alejandro, el fotógrafo de prensa; Nicolás, el médico; Pablo, el abogado; cada uno por separado se acusa de ser

el asesino de Ana, una chica enredada sentimentalmente con Alejandro y Nicolás y la que descubre finalmente la verdadera cara de su padre. El film se desvía por la vía de la objetividad, no desea ofrecer diversos puntos de vista subjetivos sino el determinado comportamiento y actitudes de diversos personajes atrapados en un juego de pasiones, odios, procedimientos y artimañas propias de un mundo construido en base al uso del poder. De esta forma Piñeyro pretende hacer una radiografía más o menos crítica de cierta clase social argentina, la del poder económico y la que, por ende, se ha adueñado del país, ofreciendo al mismo tiempo, y desde el punto de vista legalista (la investigación del juez Makantasis sobre las actividades del industrial Muro, primero, y la de la jueza en la muerte de Ana, después) cierta condena a esos mecanismos y a la corrupción que se mueve a ese nivel social.

Son evidentes, entonces, las pretensiones de alcance universal que exhibe *Cenizas del paraíso*: su trama puede estar ocurriendo en cualquiera de nuestros países. Lo que hace destacable la labor de Piñeyro es la forma cómo hace sumamente convincente todo el cuento, aunque no sea primordial el hecho de que el espectador pueda identificar los personajes y situaciones relacionadas con determinada realidad. En sentido general, el policial ha sido realista en la medida en que nos revela la existencia de un mundo violento, corrupto, impuro, en una palabra "pecaminoso", pero en donde cristianamente los buenos y los malos tienen sus premios o castigos, respectivamente, en su justa medida. Que la corrupción se mueve con su carga de drama y tragedia en las altas esferas de la sociedad y de que la ley debe estar por encima de estos hechos, eso ya lo sabemos. El interés de Piñeyro ha sido el de construir un atractivo policial con el material a su disposición y como policial la frase "Los ricos también sufren" pareciera poder resumir la esencia de *Cenizas del paraíso* en la medida en que Piñeyro no abandona una mirada, aunque objetiva, con cierto grado de solidaridad hacia los Makantasis: nótese cómo se destaca esa contagiosa camaradería y afecto masculinos (la escena del cumpleaños del juez es la mejor representación) existente entre Makantasis padre y sus hijos y cómo por elementos externos (Muro y su hija) todo se hunde en la tragedia: la muerte del juez y de Ana y el castigo de los tres hermanos que ilustra su descenso cada vez más hacia la oscuri-

dad, aunque quizás se trate éste de un recurso demasiado reiterativo como comentario concluyente de un relato que ya se ha encargado de decirnoslo contundentemente.

Aún contando con un excelente montaje que jamás deja decaer el interés, el film deja algunos pequeños cabos sueltos: ¿qué pasa finalmente con la intervención del abogado "Babosa" Martínez, el rival de la jueza Teller interesado en apartarla del caso?, ¿qué conexiones tiene con Muro?, ¿qué consecuencias tiene la llamada que recibe Teller del Ministro con respecto al caso en cuestión? Estos interrogantes sin embargo no repercuten en la globalidad del film que se destaca además por el magnífico trabajo interpretativo de sus actores.

PABLO ABRAHAM

Cenizas del paraíso (Argentina, 1997). Dirección: Marcelo Piñeyro. Guión: Aida Bortnik y Marcelo Piñeyro. Fotografía: Alfredo Mayo. Música: Osvaldo Montes. Sonido: Carlos Abate. Montaje: Juan Carlos Macías. Dirección de arte: Jorge Ferrari. Producción: Patagonik Film Group, Arteam Argentina y Buena Vista International. Productor ejecutivo: Ricardo Wullicher. Intérpretes: Héctor Alterio, Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia, Alejo García Pintos, Daniel Kuznieka, Leticia Brédice, Nicolás Abedes, Horacio Roca, Rita Cortese, Emilio Bardi, Roberto Baldi, María Fiorentino, Monica Scapparone, Chela Ruiz, Jorge Marrate. Duración: 2 h. 20.

OSCAR Y LUCINDA

Al comienzo vemos, por efecto de cámara, una pequeña iglesia de madera desplazándose en medio del campo. Por asociación pictórica y literaria nos recuerda el barco encontrado en medio de la selva en *Cien años de soledad*. Tal inicio magnífico se va tornando confuso—cual rompecabezas deshilachado— que puebla una historia platórica de hechos que ayuda a la confusión. Más aún, la puesta en escena, admirable como abarrotada de cosas, inclina a convertir a *Oscar y Lucinda* en un film barroco, por usar un término que no se aplica a la época. Estamos a mediados del siglo XIX. El relator en off y que nunca se lo ve (Gregory Rush, el de *Shine*), narra la historia de su bisabuelo, Oscar Hopkins (Ralph Fiennes) y su relación con Lucinda Leplastier (Cate Blanchett), en una historia de jugadores: el uno compulsivo, la otra obsesiva. De Oscar sabemos que creció en un ambiente del más craso puritanismo en el



Cate Blanchett y Ralph Fiennes en *Oscar y Lucinda* de Gillian Armstrong.

sur de Inglaterra cuyo padre, un pastor, le prohibía hasta comer budín de Navidad, por considerarlo un producto satánico y que sólo Belcebú podía darse ese lujo. Ante tales circunstancias, Oscar se rebela y encuentra solaz en la parroquia de otros pastores anglicanos. Al culminar sus estudios en Oxford, emigra a Australia. (Todos estos acontecimientos aparecen en la pantalla con tal rapidez que no podemos digerir con calma la acción, más aún, nos desorientan por un manejo confuso de la trama).

Pasemos ahora a nuestra amiga Lucinda. El guión (de Laura Jones, basada en la novela original de Peter Carey) no detalla mucho de su niñez, salvo pinceladas vagas. Es una rica heredera, emigra también a Australia, conoce a Oscar en el barco y compra en Sidney una fábrica de cristales. Gillian Armstrong, la directora, irrumpió en el campo cinematográfico internacional con *Mi brillante carrera*, ganadora de múltiples premios y que lanzó a Judy Davies como la joven empecinada y liberada (igual que la Lucinda actual) que arremetía contra viento y marea ante los prejuicios de la sociedad para hacer valer su inclinación hacia la literatura y defender los valores intelectuales de la mujer.

El film de Gillian Armstrong, admirable en varios aspectos: fotografía (de George Simpson), dirección de arte -casi una superproducción en términos australianos- podría haber sido un gran film. Por qué? Por una historia plena de posibilidades, de sugerencias. Por qué no lo es? Por algunas condicionantes que la impiden: una estructura que la hace confusa y deshilachada (algunos films de Fellini tienen esta particularidad pero al finalizar comprobamos que todo tiene su razón de ser, conformando un todo estupendo). En *Oscar y Lucinda* se discurre tanto tiempo en aspectos banales, periféricos,

que se van ramificando en un árbol abigarrado de cosas y casos. El guión aparece débil, los personajes no están lo suficientemente delineados para entender sus emociones, sus reacciones y su relación entre ellos. Uno intuye, pero esto no debería ser el caso por la intención primigenia del guionista, cuyo guión no está planteado bajo esos términos. Por último, una dirección tan lineal, desprovista de relieve, algo que estamos viendo últimamente (*Primary Colors*, de Mike Nichols), donde lo dramático no obtiene la dimensión necesaria y es tratado como si fuera una comedia (aunque *Oscar y Lucinda* no apunta hacia este último aspecto) y el espectador reacciona acorde.

Oscar y Lucinda es también la historia de una desmesura, de un reto entre ambos personajes (que no es más que un juego) de transportar una iglesia de cristal hacia una zona aislada de todo. La expedición debe sobrellevar obstáculos geográficos, a través de mares, ríos y montañas (por momentos las montañas se asemejan a nuestros tepuyes de la Gran Sabana. Rodolfo Izaguirre exclamó, y con razón, que el film se parece al *Fitzcarraldo* de Herzog en la odisea de transportar un barco a través de la selva).

El final, con reminiscencias de *El piano* de la neozelandesa Jane Campion, pero no tan feliz, nos trae al personaje Oscar que muere en su ley, con su ideal hundido en las profundidades del agua. Qué decir de las actuaciones? Como el atormentado Oscar, Ralph Fiennes convence quizás por poseer un rostro pre-rafaelista, fantin-latour-esco, (pinturas y pintores de amores contrariados), con gestos plenos de debilidad pero con rencor acumulado. Para colmo, Oscar no comunica -quizás por su educación excesivamente puritana- sus emociones hacia Lucinda y bajo esta perspectiva el espectador los ve deambular de la ceca a la meca

en el film sin sentir emoción. Es la obsesión y la compulsión hacia el juego que los une, el amor que se confunde y se diluye en el juego. Mejor proyecta su rol Cate Blanchett, con rasgos físicos en el rostro similares a Diane Wiest, enérgica, segura de sí misma e incapaz de consumir su amor por Oscar.

A Gillian Armstrong le faltó audacia para asumir este reto, más aún, fuego interno que hiciera estallar y sacudir a sus personajes de una modorra -producto de la dirección- a fin de emocionarnos y parcializarnos con ellos.

LUIS SEDGWICK BÁEZ

Oscar y Lucinda (Australia, 1997). Dirección: Gillian Armstrong. Guion: Laura Jones. Basada en la novela original de Peter Carey. Fotografía: Geoffrey Simpson. Reparto: Alison Barrett, Kathleen Mackie. Vestuario: Janet Patterson. Música: Thomas Newman. Montaje: Nicholas Beauman. Producción: Robin Dalton, Timothy White. Intérpretes: Ralph Fiennes, Cate Blanchett, Ciaran Hinds, Tom Wilkinson, Richard Roxburgh, Clive Russell, Billie Brown, Josephine Byrnes, Barnaby Kay, Barry Otto, Linda Bassett. Duración: 1 h. 50. Distribución: Difox. Estreno: junio 1998.

XIV FESTIVAL DE CINE FRANCÉS

La llegada del festival de cine francés se ha convertido para los espectadores de cine, en todo un acontecimiento. Sin duda este evento representa la única posibilidad de poder apreciar comercialmente un conjunto de obras tan disímiles entre sí, pero igualmente representativas de la cinematografía francesa de hoy.

Ridículo de Patrice Leconte nos transporta al Versalles de 1780. Grégoire Ponceludon de Malavoy, un joven ingeniero preocupado por la salud de los campesinos de su región, necesita la ayuda del rey para poder realizar los trabajos de saneamiento de sus tierras y así evitar las muertes que producen la contaminación de las aguas. Para lograr sus objetivos y ser tomado en cuenta, deberá hacer gala de su destreza en el manejo de las palabras; cosa que por demás, hace sin mucho esfuerzo. A partir de ese momento Ponceludon se introduce en un mundo complejo dominado por la intriga, el chisme y obsesionado por ridiculizar a la persona que carezca de gracia e ingenio. Se trata pues, de un film sugestivo y de muy buena factura, ganado desde un principio por una interesante historia acerca del "Ingenio", en una época en la que su hábil manejo era pasaporte para las más altas esferas sociales. Leconte contrapone la humanitaria vida de Ponceludon, sensible y generoso con su pueblo, y además enamorado de Mathilde de Bellegarde, joven sedienta de conocimiento científico, con la frivolidad de la corte de Versalles. Es a partir de este contraste que se construye el film, que además adquiere posibilidades rítmicas interesantes gracias a cuatro momentos clímax recreados por las participaciones de Ponceludon en la corte, y que representan, en orden de intensidad emocional creciente, el desmejoramiento del protagonista: Ingenio-auge-caída-ridículo. Este descenso del personaje le permite un crecimiento interno, suficiente para echar en cara de la corte la verdad sobre una sociedad hipócrita preocupada por la apariencia.



Ridículo de Patrice Leconte



El Jaguar de Francis Veber



¡En guardia! de Philippe de Broca

Mi vida en Rosa de Alain Berliner nos cuenta la historia de Ludovic, un niño de siete años que se siente niña, y cómo esta situación impide a su familia la convivencia dentro de un entorno social incomprensivo y hostil. Sin duda, una de las películas más originales del festival que se introduce en el complicado mundo de la sexualidad infantil. *Mi vida en rosa* asoma de la mano de una dirección sobria y delicada sobre el tratamiento de un tema profundo, no exento de caer en las manipulaciones más extremas; a pesar de estar contada de la forma más convencional, la película atrae por esa manera particular de enfocar los entornos en los que se desarrollan las acciones, por un lado el mundo irreal de Ludovic, fantástico y mágico gracias a una impecable dirección de arte, y por otro, el mundo real conformado por la casa, el vecindario y la escuela, destacados por una fotografía colorista a extremos hiperrealistas. Berliner trastoca las claves del drama sin que por ello se deje sentir la angustia y el sufrimiento de una familia desesperada; quizá sea esta la característica principal del film, el rechazo de todo rasgo sensiblero, que permite una posición inteligente de parte del realizador.

Basada en la obra de uno de los más populares cultivadores del género de novela de folletín *Le Bossu* (*El jorobado*) de Paul Féval, *¡En guardia!* de Philippe de Broca narra la historia de amor y venganza emprendida por el caballero Lagardère para reivindicar a la joven Aurore como única y legítima heredera de la fortuna de su padre; para ello se valdrá del conocimiento aprendido al lado del duque de Nevers, cuya estratégica estocada, un golpe de es-

pada entre los ojos de sus adversarios, representaba la jugada más temida por los espadachines de la región. El filme se apega a su fuente primaria, la novela de imaginación, capricho y fantasía, sin importar el paso del texto en papel al texto en imagen; es por ello que vemos escenas con resoluciones extremadamente fantásticas que rozan lo inverosímil. El resultado es una obra que contrasta el tinte sangriento de su comienzo; la masacre del Duque de Nevers por parte de los hombres de Gonzague, con el tinte rosáceo del final; el regodeo amoroso entre Aurore y el caballero Lagardère.

Escrita y dirigida por Francis Veber, *El Jaguar* cuenta la historia de una extraña relación entre un indígena del Amazonas (Wanú) y un joven francés (Perrin), establecida gracias a un encuentro fortuito en el ascensor de un hotel parisino. Wanú presiente que Perrin es el elegido para asignarle la responsabilidad de una difícil misión en el corazón de la selva amazónica, y le

encomienda su alma para salvar a su pueblo. Veber apuesta por una historia sencilla y harto comercial para conquistar al gran público, acostumbrado seguramente a las aventuras americanas, y vaya referencia, cuando Hollywood ha sabido imprimirle la emoción a este género que proporciona al espectador el goce de jugar. *El Jaguar* carece de suficientes elementos para convertirse en un filme de aventuras, precisamente por limitar al máximo las posibilidades de enfrentarse a lo desconocido y maravilloso. Su acción principal está centrada en el simple desplazamiento físico del protagonista hacia un lugar distinto para entablar relaciones irrelevantes: un tímido contacto con la selva, un débil enfrentamiento con las etnias, y un encuentro amoroso, vacío y superficial. Al final, esa acción interior del personaje, liberación/escape/encuentro, propia de este tipo de films, resulta un poco menos que creíble.

K, de Alexandre Arcady narra las peripecias del detective de

policía Sam Bellamy (Patrick Bruel) para resolver el extraño caso en el que está envuelto su amigo y protector Joseph Katz (Pinkas Braun). De nuevo una película que persigue los patrones del cine americano; en este caso, del policial, en *K*, detective y espectador saben quién es el asesino y lo que importa es conocer cuáles fueron las causas que propiciaron el crimen; sin embargo, esta motivación sigue siendo superficial, pues a medida que se desarrollan las acciones, los giros argumentales van cambiando el rumbo de la investigación. El resultado es una película turbia que peca en el abuso de los elementos estratégicos que el género pueda brindar, omisiones gratuitas que desconciertan a los espectadores y un entorno político confuso que entorpece el seguimiento de la historia principal.

OMAR PÉREZ

Ridículo (*Ridicule*). (Francia, 1996). Dirección: Patrice Leconte. Guion: Remi Waterhouse, con la colaboración de Michel Fessler y Eric Vicaut. Fotografía: Yves Cape. Sonido: Paul Laine. Música: Antoine Duhamel. Vestuario: Christian Gasc. Producción: Gilles Legrand, Frédéric Brillion, Philippe Carcasonne. Intérpretes: Charles Berling, Jean Rochefort, Fanny Ardant, Judith Godrèche, Bernard Giraudeau. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 1 h. 40. Estreno: 20/5/1998.

¡En guardia! (*Le Bossu*). (Francia, 1997). Dirección: Philippe de Broca. Guion: Philippe de Broca, Jean Cosmos y Jérôme Tonnerre, basado en la novela de Paul Féval. Fotografía: Jean-François Robin. Sonido: Henri Morelle. Música: Philippe Sarde. Vestuario: Christian Gasc. Producción: Patrick Godeau. Intérpretes: Daniel Auteuil, Fabrice Luchini, Vincent Perez, Marie Gillain, Philippe Noiret, Claire Nebout, Jean-François Stevenin, Didier Pain, Yann Collette. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 2 h. Estreno: 20/5/1998.

El Jaguar (*Le Jaguar*). (Francia, 1996). Dirección y Guion: Francis Veber. Fotografía: Luciano Tovoli. Sonido: Pierre Lorrain. Música: Vladimir Cosma. Vestuario: Jacqueline Bouchard. Producción: Alain Poire. Intérpretes: Jean Reno, Patrick Bruel, Harrison



Mi vida en rosa de Alain Berliner

Lowe, Patricia Velásquez, Danny Trejo. *Distribución:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 1 h. 40. *Estreno:* 20/5/1998.

Mi vida en rosa (Ma vie en rose) (Francia, 1997). *Dirección:* Alain Berliner. *Guion:* Chris Vander Stappen, Alain Berliner. *Fotografía:* Yves Cape. *Música:* Dominique Dalcan. *Sonido:* Ludovic Henault. *Vestuario:* Karen Muller Serrau. *Producción:* Carole Scotta. *Interpretes:* Michèle Laroque, Jean-Philippe Ecoffey, Helene Vincent, Georges Du Fresne. *Distribución:* Cinematográfica Blanca. *Duración:* 1 h. 28. *Estreno:* 20/5/1998.

K (K) (Francia, 1997). *Dirección:* Alexandre Arcady. *Guion:* Antoine Lacomblez y Alexander Arcady. *Fotografía:* Gerry Fisher. *Música:* Philippe Sarde. *Producción:* Ribert Benmussa. *Interpretes:* Patrick Bruel, Pinkas Braun, Isabella Ferrari. *Distribución:* Cinematográfica Blanca. *Estreno:* 20/5/1998.



Robert de Niro y Ethan Hawke en *Grandes esperanzas* de Alfonso Cuarón.

GRANDES ESPERANZAS

Grandes esperanzas es el más reciente filme del cineasta mexicano Alfonso Cuarón, siendo su segunda producción financiada por capital norteamericano. El visionamiento del filme, en nuestro caso, ocasionó la experimentación de sentimientos y juicios contradictorios causando la escritura de esta breve reseña. La historia comenzó de la siguiente manera: salimos de la sala de proyección con la sensación de haber visto una buena película pero con el convencimiento de que se trataba de un filme estereotipado, abundante en personajes mal contruidos, carente de un guión sólido, entre otras características que examinaremos más adelante. Esta aparente contradicción nos remitía a cierta reflexión: en el filme de Alfonso Cuarón existe un profundo divorcio entre el plano de la expresión y el plano del contenido, o en otros términos, entre la forma y el fondo. La historia se centra en la figura de Finnegan Bell abarcando ciertos momentos de su infancia, adolescencia y mayoría de edad; a su vez éste constituye tanto el punto de vista del filme como su narrador explícito. Desde su inicio, el personaje (ya adulto) interviene a través del artificio ampliamente convencionalizado del narrador en off cruzando sus comentarios a lo largo del filme. La historia comienza a estructurarse entonces a partir de dos líneas principales: la "idílica" historia de amor entre Finn y Stella, y la "apasionada" relación del joven por la pintura. Ambas serían

al parecer las principales líneas narrativas del filme, y en su globalidad *Grandes esperanzas* es el desarrollo de dichos núcleos temáticos. Sin embargo, estas líneas narrativas a medida que el filme se desarrolla van relacionándose más íntimamente para luego estrecharse hasta convertirse en un solo núcleo. La primera escena del filme, narra el encuentro de Finnegan con Arthur (Robert de Niro), un reo prófugo de la justicia que lo obliga a traer unas cizallas para cortar las cadenas que mantienen sus pies unidos. Desde este momento, nosotros espectadores conocemos la "pasión" de Finn por dibujar ya que entre sus preciados objetos cotidianos se encuentra un estuche dibujado por él en todas sus caras y que contiene lápices y colores de dibujo. Igualmente, en la primera visita que Finn realiza a Dora Dinsmoor y su sobrina, ante las incessantes demandas de la primera, el niño afirma saber dibujar y enseguida bosqueja un retrato de Stella. En este punto, ocurriendo el amor a primera vista se entrelaza el vínculo entre el deseo amoroso por Stella y el "ferviente" deseo de dibujar. A partir de este momento (inicial en el filme) se produce una sola constante narrativa que se vincula principalmente con la historia de amor entre Finn y Stella. Por esta razón, el filme le otorga el mayor peso a sus personajes convirtiéndose las diversas acciones en situaciones azarosas que un destino (posteriormente desmascarado) manejará a su completo albedrío.

Ambos personajes responden a cierta afirmación que en algún momento del film pronuncia Stella: "Somos quienes somos. La gente nunca cambia." Esto apunta principalmente al hecho de que ambos fueron labrados por un destino anticipado, por

figuras que signaron su existencia desde su infancia y que delinearón su visión de la vida. Y esta es una de las principales constantes de los personajes del filme. Nora Dinsmoor es una excéntrica millonaria sumida en un voraz alcoholismo ocasionado muchos años atrás por ser plantada al pie del altar. A partir de este hecho su vida y su "corazón" se quiebran para luego de veinte años proseguir en el continuo despecho y modelar a su sobrina para que destruya los corazones de sus futuros amantes. De esta manera "maléficamente" selecciona a Finn (un niño ingenuo, sensible y humilde) para llevar a cabo su venganza. Stella, ya adiestrada en el arte de la "seducción destructiva", atrae con un erotismo desbordante a su presa para luego abandonarla, círculo vicioso que se repetirá a lo largo de su historia amorosa. Esto nos lleva a reflexionar sobre algunos aspectos. La construcción de los personajes se torna bastante defectuosa cuando examinamos el medio del que se originan. La historia se desarrolla en un principio dentro de un pueblo pesquero en el estado norteamericano de La Florida. Sin embargo, los personajes parecen haber salido de una revista *Vogue*, haciendo alarde de una visión cosmopolita, globalizante, posmoderna. Aunque es cierto que la chica ha sido criada por una tía estafalaria y por momentos sofisticada (dentro de una casa cuya descripción erudita en un principio del filme nos informa sobre el bagaje cultural de la "familia"), es desproporcionada la utilización de códigos que tienden directamente a la construcción de una personalidad "snob" y alienada a las culturas esclavas de la moda. Pero el problema en la construcción de los personajes se encuentra esencialmente en que no responden

en ningún momento a la profundidad que se les atribuye. *Grandes esperanzas* aparentemente desea hablar de la realidad interna de un hombre "sensible", un artista, y no lo logra. Finn es un "títere" que en pocas oportunidades toma decisiones. El destino lo arrastra aleatoriamente, llevando éste una vida a expensas de otros. El mismo hecho de ser y "convertirse" en un artista plástico depende casi en su totalidad de los demás personajes. Finn pinta cuando se lo piden, de lo contrario es un personaje sin ninguna preocupación e inquietud estéticas. Y ésta uno de los conceptos que más gravemente maneja el filme. El arte se plantea casi caricaturescamente "romántico", el impulso artístico puede estar en nosotros sin que lo ejercitemos (ni siquiera viviendo), el arte es propio de personajes que ni piensan en su complejidad, ni mucho menos sienten lo que hacen. Por esta razón, la parodia que trata de hacerse en cuanto a la penetración del capitalismo en el arte (si las pinturas se cobran por centímetros o por el tiempo de su creación) se devuelve hacia el filme. Es una serpiente que se muerde la cola. Se trata de confrontar una visión "sensible" del arte con un enfoque netamente "capitalista". Nos preguntamos ahora ¿quién representa a cada instancia? Es por lo tanto, no sólo difícil de creer, la aparición del excelente trabajo del artista plástico Francesco Clemente (productor de las pinturas fuera de la diégesis) sino que el filme trate de basarse en el trabajo artístico mencionado para ofrecer una visión interna del personaje. Más que personajes, la constelación actoral de *Grandes esperanzas* está compuesta por actantes, pero actantes vacíos que evidencian el culto posmoderno por la forma y no por el fondo.

Pero lo más grave del asunto es que esto se reproduce en la totalidad del plano de la expresión. El manejo de la cámara, los encuadres, la dirección de arte, la fotografía e incluso la narración del filme constituyen un trabajo estético y plástico de gran belleza; imágenes que nos transportan a un mundo heterogéneo, convulsionado, natural, poético, tecnológico, consumista; todo esto envuelto en una banda sonora que quien visionó el filme en una sala "Dolby digital" no olvidará tan rápidamente. Pero, ¿y a qué se debe todo este despliegue? ¿Qué relación tiene con la historia que representa el filme desde un principio? Es que *Grandes esperanzas* se olvida de la narración manejándose tan sólo en la imagen. Sabemos que no,

que no se trata de un filme de Kurosawa o de Fellini, en los cuales la imagen está repleta de contenidos denotados y connotados. Nos encontramos ante una gran cáscara que no necesita peso alguno para evidenciar que está vacía, para hacernos saber que es un "paquete" bien envuelto y nada más. Pero creemos saber de donde surge este engaño.

Grandes esperanzas nos interesó principalmente porque se trataba de un director mexicano trabajando en plena industria cinematográfica norteamericana. Creemos que el filme se debilita principalmente por el hecho de que quiere ser americano, europeo y latinoamericano a la vez. El problema radica en que seguimos copiando. *Grandes esperanzas* se proyecta entonces como un filme policultural pero lo más peligroso es que se toma lo más superficial de las identidades: los estereotipos y valores narrativos de la cinematografía comercial norteamericana; la moda y los códigos expresivos de los filmes "vanguardistas" europeos; y los argumentos propios del melodrama latinoamericano. De esta manera, los distintos códigos utilizados no se trabajan en su profundidad, su esencia, convirtiéndolo a *Grandes esperanzas* en un filme de poca importancia, de pobre sustancialidad y carente de alma.

JAVIER GUERRERO

Grandes esperanzas (Great expectations), (Estados Unidos, 1997). Dirección: Alfonso Cuarón. Guion: Mitch Glazer, basado en la novela de Charles Dickens. Fotografía: Emmanuel Lubezki. Música: Patrick Doyle. Diseño de vestuario: Judianna Makovsky. Montaje: Steven Weisberg. Producción: Art Linson. Interpretes: Ethan Hawke, Gwyneth Paltrow, Hank Azaria, Chris Cooper, Anne Bancroft, Robert De Niro, Jeremy James Kissner, Raquel Beaudone, Nell Campbell, Kim Dickens, Josh Mostel. Distribución: DÍlox. Estreno: 6/5/1998.

SECRETOS DEL PODER

"El poder es el mayor de los afrodisíacos"

Henry Kissinger

La historia de estos "colores primarios" puede sonar, a primer oído, tan disparatada como la propia política norteamericana. Durante la campaña de 1992, un nutrido número de periodistas

comenzó a unirse a la caravana del candidato con menos probabilidades de llegar a ser el hombre más poderoso de la tierra. El número aumentaba a medida que la realidad parecía, por una vez, doblarse ante los designios de los demócratas y refrescar el statu quo del norte. Años más tarde, cuando la campaña era apenas el buen recuerdo que toda victoria provoca, un libro sorprendía a los lectores y, en especial, a la prensa norteamericana: *Primary Colors*, firmado por "Anónimo". La subida en la lista de *best sellers* debía su velocidad a tres factores: su tema, el obvio conocimiento de primera mano de los hechos descritos y la voluntaria profesión de anonimato de su autor, que se negaba a aparecer a pesar del éxito. Le tomó una semana a unos ociosos lingüistas determinar, a través del estilo, que su autor no era otro que Joe Klein, uno de los acompañantes de la caravana de la victoria. El escándalo fue efímero, pero intenso dado que el bueno de Klein, había negado repetidamente la autoría del libro, pecado imperdonable en uno de esos apóstoles de la verdad: los periodistas. Y como ningún éxito es completo si no termina en celuloide aquí tenemos a *Primary Colors*, la película.

La historia posterior confirmaría algo en lo que la novela y los medios de comunicación se habían regodeado. La estela de escándalo que parecía perseguir, sin jamás alcanzar, al candidato y su angelical capacidad para sortear los peores obstáculos. La película adopta un tono tal vez más distanciado, estableciendo el punto de vista de un voluntario que se une a la campaña, trayendo a la misma, su poca experiencia, su entusiasmo, candidez y condición de hijo de un líder por los derechos civiles asesinado hace tiempo. El tema prometía y al igual que la reciente *Wag the dog* (ver *Encuadre* N° 70, p.83) era una excelente oportunidad de colarse en los intersticios del poder. El libreto, que firma la talentosa Elaine May (cuando escribe y no filma) trabaja con un pie en el estereotipo conocido. Jack Stanton es una versión devaluada del magnífico americano imposable de Graham Greene, capaz de disparar los crímenes más monstruosos con una ingenuidad construida sobre altísimos ideales.

Hay un tema que subyace a este tono de sátira que el director Mike Nichols imprime desde el comienzo a través de personajes lunáticos que, irónicamente, son los encargados de entender cómo piensa el público votante. El gran tema de *Primary Colors* es la de-



John Travolta en *Secretos del poder* de Mike Nichols.

rota de los ideales. Tanto Stanton, como su esposa, y sus estrategias son sobrevivientes de la gloriosa campaña de Mc Govern, aquella derrota que en 1972 signó una generación con un mensaje claro. La mayoría silenciosa se había inclinado a la derecha y prefería proseguir una guerra a la búsqueda de una retirada honrosa que confesar una derrota evidente. La lección tardó en ser aprendida y la trastabillante presidencia de Carter terminó por dar por tierra los sueños de los niños de los sesenta. El poder implica pragmatismo y su ejercicio requiere ante todo de la demostrada voluntad de querer ejercerlo si es necesario. Sin confesarlo, y viviéndolo de una manera instintiva, Stanton personifica ese giro dramático del partido demócrata, ese dejar definitivamente de lado ideales ineficaces por tácticas mortíferas que, sin embargo, se refugian tras las máscaras del pasado. Algo falla en este dispositivo sin embargo, porque la película parece empantanarse en larguezas que no logran conectar con la mayoría de la audiencia, especialmente la audiencia no americana.

El filme ha transitado injustamente una carrera signada por la indiferencia acaso por un hecho fortuito. La realidad la ha superado. Olvidemos por un momento los escándalos de Clinton (afortunadamente incomprensibles para nosotros). La presidencia actual ha impuesto a la política un tono de desenfadado, de pragmática fresca, de zancadillas perversas al establishment desde el establishment sólo dignas de un niño travieso que desafía al peligro y juega con el posible veredicto de una mayoría que tal vez no siempre quiera serle fiel. Acaso Jack Stanton ha sido superado por Bill Clinton y la cuota de ingenuidad y de infinito placer que el contacto con el público le provoca al actor en el cine, ha sido derretida, en la vida real por el verdadero poder. Y en ese salto la película fracasa, porque el público americano sigue admirando más al éxito que a la candi-

dez. Candidez que el bueno de Mike Nichols, otro sobreviviente de los sesenta y setenta (*El graduado*, 1967, *Trampa 22*, 1970, *Conocimiento carnal*, 1971) nos vuelve a regalar, esta vez lamentando su pérdida. La candidez, como ese otro don, otrora preciado, también se pierde sólo una vez.

HÉCTOR CONCARI

Secretos del poder (Primary Colors), (Estados Unidos, 1997). Dirección: Mike Nichols. Guion: Elaine May, basada en la novela de Joe Klein. Fotografía: Michael Ballhaus. Montaje: Arthur Schmidt. Música: Ry Cooder. Dirección de arte: Tom Duffield. Sean Haworth. Vestuario: Ann Roth. Producción: Mike Nichols para Universal/Mutual Film Co. Interpretes: John Travolta, Emma Thompson, Billy Bob Thornton, Kathy Bates, Adrian Lester, Maura Tierney, Larry Hagman, Diane Ladd, Paul Guitfoyle, Rebecca Walker, Caroline Aaron, Tommy Hollis, Rob Reiner, Ben Jones, J.C. Quinn, Allison Janney. Distribución: Cinematográfica Blanca. Duración: 2 h. 23. Estreno: 17/6/1998.



El señor de los caballos de Robert Redford.

EL SEÑOR DE LOS CABALLOS

Robert Redford es uno de los iconos de mayor relieve en la cultura audiovisual de las últimas décadas. De esa envidiable posición se han ocupado tanto su imagen de galán benéfico y reflexivo, o los aportes como director -incluida *Gente como uno (Ordinary People)*, 1980) que le propiciara un Oscar-, o su proyección mundial a través del Sundance Institute, sólida institución cinematográfica con la que respalda al cine independiente internacional.

Ahora se exhibe *El señor de los caballos (The Horse Whisperer)*, su más reciente incursión

como autor y, por vez primera en dualidad, como protagonista de la historia. Con guión de Erick Roth y Richard Lagravenese, a partir de la novela homónima al título original, escrita por Nicolás Evans, Redford es responsable de un encontronazo de las dos orillas del hombre norteamericano contemporáneo: a un lado, la urbanidad extrovertida, superficial y elocuente de la editora Annie MacLean (Kristin Scott Thomas); al otro, la rispidez ayescente, mediatubunda y cautelosa de Tom Booker (Redford) y de los suyos en Montana.

Fuertes estímulos de imagen y sonido, provenientes de un montaje alardoso que exhibe sin reticencias ni escamoteos la crudeza del accidente de la niña Grace MacLean y su caballo Pilgrim, se constituyen en el detonador de este melodrama. La niña, llevando una prótesis ortopédica que no oculta su indefensión espiritual y el equipo, indomable en la oscuridad del retablo que disimula su desfiguración, impelirán a la señora MacLean hasta las más diversas fuentes de información sobre caballos, buscando la pista que devuelva la calma al animal y a su dueña. Así tropieza con un reportaje sobre Booker, que bien pudiera ser el exorcista que lo resuelve todo, aunque este hombre de campo prefiera hacer su vida de rutina y declinar la invitación que le hace la editora a Nueva York, con todos los gastos cubiertos.

El portazo feminista que le da fuerzas a Annie para remolcar un trailer por todos los caminos posibles con Pilgrim sedado hasta Montana y en compañía de una Grace escéptica, despiertan la curiosidad del caballista, que apeleará a su paciencia rural, al desespero de la mujer de ciudad, y a la esperanza casi perdida de la niña, para redomesticar al animal herido.

Fuera de sus escenarios, sin congestiones automovilísticas, cierres de ediciones, bullicio ni smog, y sólo con el repiqueatear mínimo de su teléfono móvil hasta que es despedida de la publicación, Annie va despertando dentro suyo lo que era lógico en estas circunstancias de *roman* decimonónica: la apatencia sentimental del rudo hombre que sabiamente maneja ya sus destinos. Mientras, Grace recupera su fe en la vida, y Pilgrim su docilidad de antaño. Castillo de naipes que alerta hasta a la cuñada de Tom (Diane Wiest) y a punto de desplome con la llegada del esposo, Robert MacLean (Sam Neill) casi desaparecido de la narración por

la fosforescencia de Annie, y por arbitrio o descuido del realizador.

Algo que atenta contra el vigor dramático de *El señor de los caballos* es su excesivo metraje, que pesa menos de haberse utilizado en pos de la progresión narrativa, y no tanto en escenas que vuelven sobre lo mismo sin guardar proporciones con su peso en la historia. Por el contrario, es de agradecer la epicidad de la partitura, cónsona a cada situación, que acompaña a la cámara aérea por locaciones oxigenantes, propias de aquel Robert Redford de su juventud, egresado de arte pictórico en París y Florencia.

Así como es de reprochable la duración del filme y algunas escenas reiterativas, es de destacar la resolución que toma la mujer, ante la posibilidad abierta de vivir junto al hombre de rancho. Cuando el espectador confía en un final de tantos, por su rostro debe haber sentido el cubo de agua fría que es el adiós que nunca dijo Annie MacLean, a quien podía haber sido su compañero.

Efectiva y plausible manera de reforzar una presunción que se tiene al llegar a la sala de cine: un Redford convencido de que de aquel sex-symbol, playboy, aventurero, "sneaker", que un día fue, sólo queda hoy el erosionado y juicioso *cowboy*, que no se resiste, como Clint Eastwood y otros, a perder su primacía presencial de aquel entonces.

JULIO CÉSAR AGUILERA

El señor de los caballos (*The Horse Whisperer*). (Estados Unidos, 1997). Dirección: Robert Redford. Guión: Eric Roth y Richard Lagravenese. Basado en la novela de Nicholas Evans. Fotografía: Robert Richardson. Música: Thomas Newman. Vestuario: Judy L. Ruskin. Montaje: Tom Roll. Producción: Robert Redford, Patrick Markey. Intérpretes: Robert Redford, Kristin Scott Thomas, Sam Neill, Dianne Wiest, Scarlett Johansson, Chris Cooper. Distribución: Diox. Estreno: 15/7/1998.

PERDIDOS EN EL ESPACIO

Es durante los sesenta cuando la televisión logra desplazar definitivamente al cine como entretenimiento de masas. No serán ya las películas ni las estrellas cinematográficas los objetos idolatrados por multitudes, lo serán ahora las series televisivas alrededor de las cuales se formarán legiones de seguidores semanales a todo lo largo de los Estados Unidos. Entre el infinito número de estos productos, cuya variedad de planteamientos temáticos

y de personajes, dirigidos a todos los gustos y a todas las edades, no eran otra cosa que el resultado de la herencia dejada por los otrora exitosos géneros cinematográficos, algunos de los cuales se encontraban para ese entonces en plena decadencia (el western, el musical, el fantástico), llegaron a destacarse, al menos por su popularidad, dos series pertenecientes a la ciencia-ficción: *Viaje a las estrellas* (*Star Trek*) y *Perdidos en el espacio* (*Lost in Space*). A lo largo de toda la década el cine irá perdiendo terreno al tiempo que más y más hogares cuentan con algún aparato de televisión, un fenómeno que se extenderá hasta la segunda mitad de los setenta cuando la industria del cine experimente un resurgir multitudinario de cara a nuevas estrategias de comercialización y a la creación de nuevos héroes y temas. El cine fantástico tendrá parte importante en este resurgimiento.

Precisamente el fenómeno de las adaptaciones al cine de las viejas series televisivas comenzó prácticamente con la ya citada *Viaje a las estrellas*. En efecto, la legendaria creación de Gene Roddenberry, surcaba el firmamento de las salas de cine en 1979, diez años después que había sido cancelada su transmisión en la pequeña pantalla, en un momento en la que la ciencia-ficción estaba en su apogeo. El salto, pues, o mejor dicho "la resurrección", no pudo haber sido mejor: la empresa ha generado hasta ahora nueve largometrajes y una nueva serie de televisión. Pero ¿qué de nuevo ofrecía *Viaje a las estrellas*, dirigida por Robert Wise? Claro está que se trataba de un juguete caro y pretendidamente sofisticado que exhibía una más alta tecnología en efectos especiales, aparte de contar, para nostalgia de muchos, con la presencia de los actores originales, que lucían, no obstante, algo envejecidos, además de demostrar que la popularidad de la serie estaba aún vigente.

Todo este preámbulo nos sirve para decir más o menos lo mismo de la versión para el cine de *Perdidos en el espacio*, de Stephen Hopkins. Se ha dicho en repetidas oportunidades que el film no tiene mucho que ver con la serie original como sí, en el caso de que la hubiera tenido, todo el asunto hubiese resultado de mejor calidad. Es evidente que el film se aleja bastante de la serie no sólo por la sofisticación de sus 600 efectos especiales (es en esto, en lo técnico, lo que más o menos va lo de la calidad) que contrasta con los rudimentarios recursos y escenarios de estudio

con los que se hacía la serie, sino por sus protagonistas, todos ellos muy actuales, al menos dos de ellos grandes estrellas: William Hurt y Gary Oldman. (Imagínense, hubiese sido imposible, por ejemplo, poner a la arrugada Verónica Carwhite en el papel de la Judy, la hija doctora de John Robinson, o de resucitar al desaparecido Guy Williams, por cierto ¿se acuerdan que también este actor era el protagonista de *El Zorro*, otro hito importante de la televisión de los sesenta?)

Pero ¿qué de nuevo ofrece el film no ya con respecto a la serie sino con respecto al tan desalentador cine fantástico actual? Sí, se ofrece mucha acción, mucho peligro, enfrentamientos con seres interplanetarios y hasta viajes a través del tiempo, además de contarnos cómo la Familia Robinson después de ser escogida como familia "modelo" para colonizar a otros planetas se pierden en el espacio por culpa de las maquinaciones del Dr. Smith, y más allá, también, de la creación de un Zachary Smith (Oldman) más comedido y más calculador, pero no menos malvado, en franco contraste con el plumífero Dr. Smith de la serie, prácticamente no se ofrece más nada en el terreno argumental. La única "ambición" de verdadero valor en el film es el impacto visual, la sorpresa del siguiente efecto especial, cuya trepidante encadenación, uno detrás del otro, sirven exclusivamente para aturdir al espectador, nunca para emocionarlo ni para inquietarlo. Así, *Perdidos en el espacio* es, sorprendentemente, un film frío donde el director -bastante experto en proyectos tan irrelevantes como *Depredador 2* y *Cazadores nocturnos* (*The Ghost and the Darknes*, 1996)- sólo cumple su papel de poner sin mucho esfuerzo a moverse y a trabajar a sus actores, sin preocuparse por crear algo más allá de lo que el elemental guión propone, éste incapaz de darle corporeidad a la gran mayoría de sus personajes, todos navegando en la más completa superficialidad, con ejemplos que rayan en la estupidez total, véase la figura de la esposa-mamá Robinson, o la inútil presencia de la adolescente Penny; lo demás, eso sí, lo hace el departamento de efectos especiales, todo un regocijo de tecnificación y de impacto, véase, si no, el momento en que quedan suspendidos cuando la nave entra a la velocidad de la luz, o a las voraces arañas atacando a los Robinson. Pero, por otro lado, ¿qué me dicen de ese feo muñeco espacial que no cumple ninguna función realmente importante y es al mis

mo tiempo uno de los efectos menos logrados?

Si se tienen ánimos de comparar, la serie todavía se transmite por cable, así como otras tantas pertenecientes a los sesenta y setenta, para deleite seguramente de sus treintañeros seguidores. Pero volviendo al film y la forma como se resuelve el "argumento", en donde la familia ahora reunida escapa de la muerte al destruirse el planeta en el que ha estado varada, todo el asunto parece extraído del cine norteamericano más conservador que quepa imaginar y cuyo ejemplo más reciente fue el período de Ronald Reagan, durante el cual buena parte de los films producidos por Hollywood se dedicó a proclamar, por ejemplo, la defensa de diversas instituciones sociales entre ellas a la familia como tal, y al espíritu patriótico y, por ende, militar de los Estados Unidos. Con respecto a lo primero, todo indica que los Robinson son una familia en vías de descomposición por culpa de la ausencia afectiva y física del padre, lo que evidentemente se resuelve al final cuando el padre es por fin capaz de comprender su rol como tal; en cuanto a lo segundo, pues, son perceptibles los rasgos de héroe militar que posee sobre todo el Mayor Don West, ente guardián de comprobada efectividad en la seguridad de la familia, recuérdese que con una de sus trepidantes acciones de rescate en el espacio se abre el film.

Pero todo esto no tiene la mayor importancia. A veces a algunos films les queda bien la falta de ambiciones, lamentablemente no es el caso de *Perdidos en el espacio*, un título que, a pesar de estar consciente de su elementalidad, se agrega al montón de films insustanciales (fantásticos, comedias, dramas titánicos o no...) que padecemos ya demasiado a menudo. Y debido al éxito de la fórmula no va a ser difícil esperar las debidas secuelas.

PABLO ABRAHAM

IMPACTO PROFUNDO

A tan sólo dos años del nuevo milenio, estamos frente al caos habitual que suele propiciarse al fin de una era, en medio de ese ambiente juega un papel importante el desafío a las patéticas premoniciones y el reto a las múltiples interpretaciones de los textos bíblicos y más aún del temido Apocalipsis. La destrucción como elemento imprescindible para dar paso a una renovación de la humanidad, se ha convertido en tema de incontables narraciones y películas, pero en los últimos años Hollywood ha prestado especial atención a estas historias, llenas de acción en las que pequeños poblados, grandes metrópolis, o continentes enteros, corren el riesgo de desaparecer a causa de una fuerza que el hombre no puede controlar.

Siguiendo a la literatura, podríamos estar ante un género apocalíptico que se presenta enfrentándonos a cada una de nuestras debilidades y fortalezas, en cuanto a lo físico, pero también en lo espiritual y moral. Si bien este tipo de films funciona a veces como una especie de catarisis al colocarnos frente a un peligro inminente y explotar el temor, no podemos olvidar que con algunas variantes de presupuesto y calidad, se trata de la misma fórmula preconcebida, que generalmente se traduce en éxitos de taquilla y que quizá está perfilando la nueva estética de la industria cinematográfica estadounidense.

De ese modo, ya hemos visto en la gran pantalla los efectos devastadores de terremotos como el de *Escape de Los Angeles*, la desolación que dejó *Twister*, *Volcano* o *Dante's Speak*; también la angustia de virus mortales que aíslan al hombre como en *12 Monos* o *Epidemia*; o a extraterrestres con poderes sobrenaturales que atacan para conquistarnos como en *Día de la Independencia*. Este año tenemos con *Godzilla*, a la reaparición de un enorme monstruo que destruye a Nueva York o en *Armagedón* e *Impacto Profundo*, las consecuencias del choque con la tierra de un asteroide o un cometa.

En *Impacto Profundo* todo comienza con la observación de las estrellas que realiza un joven aficionado y un grupo de expertos. Sin querer el muchacho, Leo Beiderman, nota la presencia del extraño visitante que se aproxima hacia la tierra: un enorme cometa. Paralelamente está Jenny Lerner, una periodista que siguiendo el caso de un supuesto escándalo sexual en el gobierno, se topa nada menos que con la primicia del inminente fin de la hu-



Impacto profundo de Mimi Leder

manidad. Estos dos personajes aislados, tienen sus propios conflictos personales y sentimentales, que se intensifican con la cercanía del día fatal, que en imágenes nos remite a la referencia del juicio final. Una vez que se da a conocer la noticia del destino de la humanidad, se señala que sólo hay refugio seguro para un millón de personas menores de cincuenta años y los favorecidos se escogerán al azar en una lotería pública. A ese drama, se une simultáneamente la tensión de una misión especial que a riesgo de su propia vida, se embarcará en un vuelo espacial para destruir al cometa o por lo menos minimizar su impacto.

En esta historia los sentimientos tienen un papel protagónico, cada personaje en los distintos roles que les toca desempeñar, debe desprenderse de sus seres queridos, de sus casas, recuerdos, mascotas... de todo, para prepararse ante la incierta nueva vida o ante la muerte. Es posible que tal crisis, provoque el llanto a más de un espectador, pero no existe la posibilidad de términos medios. En ocasiones el filme resulta sentimental y melodramático hasta el cansancio, por ejemplo entre los frecuentes conflictos entre padres e hijos, primero el de la periodista con su padre, el final a su lado y el destino de la madre enfrentada a la vejez; por otra parte está el reto para la pareja de adolescentes y la separación de la muchacha y su familia, la entrega del bebé y hasta la despedida de cada miembro de la misión espacial de sus hijos. Para algunos puede resultar innegable el hecho de ser un filme dirigido por una mujer como Mimi Leder, conocida por dirigir para el cine un trabajo como *El Pacificador* y para la televisión capítulos de *China Beach*, *La Ley de los Angeles* o *E.R. Sala de Emergencia*.

El tema planteado en *Impacto Profundo* no es novedoso en la historia del cine, pues diversas fuentes nos remiten a *El Cometa* (1910), inspirada en el Halley. También se inscriben dentro de la misma tendencia filmes de la década de los treinta como *El fin del mundo* (1930) y *Deluge* (1933); de los cincuenta tenemos a *Cuando los mundos chocan* (1951, de Rudolph Maté); en los sesenta *El día que la tierra se convirtió en fuego* (1961, de Val Guest) o *Gorath* (1964); y en los setenta *Meteoro* (1979, de Ronald Neame), en la que Sean Connery y Natalie Wood debían evitar que un asteroide se estrellara contra Nueva York, esto con la colaboración de los Estados Unidos y la desaparecida Unión Soviética, naciones que pasan por alto sus diferencias políticas para emprender la salvación de la humanidad.

En esta oportunidad la fuerza no está representada en el colectivo, sino en una nueva figura dentro del cine hollywoodense de los últimos años, se trata del presidente de los Estados Unidos, quien como vimos en *Día de la Independencia*, en *Avión presidencial* y ahora en *Impacto Profundo*, se perfila como el nuevo héroe norteamericano, dejando a un lado las hazañas y peripecias de los musculosos ídolos o de los muñecos robotizados que tanta popularidad han tenido entre el público. Entre las características más interesantes de este nuevo héroe indudablemente está su carácter, decidido, honesto, fuerte, con importante credibilidad y aceptación generalizada entre su pueblo, con don de mando, líder, pero en ocasiones con habilidades especiales para manejar aviones, utilizar armas y en excelentes condiciones físicas. En *Impacto Profundo* estas últimas características no son tan explotadas, como en los dos primeros

filmes mencionados, y para muchos el toque distinto y hasta insolito es el presentar a un hombre negro como primer mandatario norteamericano, en esta ocasión encarnado en Morgan Freeman. Lo cierto es que con su sola presencia que al principio llama a desconcertar a más de uno, logra unir a todo un pueblo. Sin duda, este elemento puede llevar a una reflexión interesante sobre esa imagen del líder estadounidense que también puede relacionarse con la de la realidad, sobre todo considerando la amplia difusión de estas películas.

Otra constante en este tipo de filmes, es el desenlace, en este caso se destaca: "Los mares suben... las ciudades caen LA ESPERANZA SOBREVIVE", esta conclusión que teje de nuevo estrechas relaciones con ese sentido apocalíptico ya mencionado, nos habla de destrucción pero como etapa de transición con una nueva era, posible gracias a la fe y la unión, quizá recordando el refrán popular de que "la esperanza es lo último que se pierde". Con un poco de especulación podríamos incluso pensar en la época que nos toca vivir en la cual se habla del peligro de armas químicas y biológicas y son comunes los ensayos nucleares, vemos como a través de un mensaje como ese, parece decirse que en medio del caos y la crisis, está la esperanza que nos viene de la mano de todos esos valores y líderes del centro imperialista del globo, los cuales serían capaces de reconstruir al mundo si es necesario. Una vez más notamos como el cine se convierte en medio y mensaje de todo un sistema ideológico.

LORENA PINO MONTILLA



Nastassja Kinski en *Sólo una noche* de Mike Figgis

SOLO UNA NOCHE

Luego de una inconstante filmografía que incluye títulos tan dispares como *Stormy Monday* (1988), *Internal Affairs* (1990), *Liebestraum* (1991), *Mr. Jones* (1993) y *The Browning Version* (1994), Mike Figgis logró llamar la atención de público y crítica con *Leaving Las Vegas* (1995), un pesimista retrato sobre el alcoholismo por el que recibió sendas nominaciones al Oscar como mejor guionista y director. Sin embargo, su más reciente film *One Night Stand* (1997), una fábula sobre la infidelidad en los 90, parece llevarlo de regreso a sus disímiles andanzas. El film se inicia con una sobresiva síntesis narrativa en la que su protagonista: Max Carlyle (Wesley Snipes), habla directamente a cámara y se presenta como un exitoso afroamericano director de cuñas publicitarias residente en Los Angeles, que se encuentra de paso en New York para visitar a un viejo amigo: Charlie (Robert Downey Jr.), un coreógrafo homosexual diagnosticado con HIV. Durante su estadía, Max conoce a Karen (Nastassja Kinski), una rubia y sensual científica alemana "diseñadora de cohetes espaciales", con quien pasa sólo una noche, antes de regresar con su esposa: la asiática Mimi (Ming-Na Wen) y sus dos hijos.

Ante una propuesta dramática tan básica y telenovelesca: "¿Descubrirá Mimi que Max le ha sido infiel?" o "¿Volverán a encontrarse Max y Karen?", al guionista-director no le queda otro remedio que "abultar" el relato. Es entonces cuando desaparece la síntesis para dar paso a la distensión narrativa a través del desarrollo de una forzada sub-trama; la enfermedad de Charlie, perso-

naje que llega en algún momento a convertirse prácticamente en el protagonista de la película. Después de todo, Figgis necesita que transcurra un año en su historia para poder llevar al clímax a su de otra forma impotente conflicto narrativo. Resulta evidente su indecisión a la hora de optar por una de sus dos historias y, sobre todo, su torpeza y falta de reflexión a la hora de unificarlas. Por ello no resulta nada sorprendente que cuando Max y su esposa regresan a New York para visitar a un ya convaleciente Charlie, se descubra que Karen es nada más y nada menos que la esposa de Vernon (Kyle MacLachlan), el hermano mayor de Charlie, un típico "blanco" norteamericano que viene a completar junto al afroamericano, la rubia y la asiática, el cuadro completo de una especie de campaña para United Colors de Benetton, otra sub-trama que, por cierto, de manera un tanto contradictoria pretende ser denunciada ingenuamente por el propio director: la frivolidad del mundo publicitario, ¿sin percatarse él mismo? que la selección de un reparto tan "colorido" en una película tan vacía, pero con tan pretendida profundidad, no tiene otro objetivo que atraer a una audiencia más heterogénea a la cual vender su película.

Pero en este caso, podría asegurarse que el guionista-director preferiría hacerse la vista gorda ya que se encuentra muy ocupado tratando de representar el papel "políticamente correcto". Y es que de forma aparentemente liberal, Figgis pretende evadir el tópico racial implícito en la relación entre sus dos personajes principales: a estas alturas presuimos que Max y Karen. Sin embargo, su cautela a la hora de justificar dicha relación no hace sino revelar más de un rasgo "racionalmente conservador". La tinta negra de una pluma fuente es el motivo por el cual Karen decide invitar a Max a su habitación de hotel para que éste se cambie de camisa. A pesar de la evidente atracción que surge entre ambos, para Figgis no parece ser suficiente motivo para consumar la relación. Son necesarios una Convención de la ONU, un embotellamiento de tráfico en New York, un concierto de música clásica, un atraco a mano armada, un recorrido en taxi por la ciudad y una traumática pesadilla para justificar lo que en ningún momento necesitó justificación: la famosa noche, que además es el título de la película. Del desenlace y su simplista y, una vez más, ingenuo y nada sorprendente "intercambio" es preferible no hacer

ningún comentario. Después de todo, Figgis parece haberse percatado en algún momento del Frankenstein guionístico que había creado. Y la solución más original que encontró fue incluir una muy conveniente metáfora que busca, una vez más, justificar lo injustificable: "La vida es una naranja"... Whatever that means...

ALBERTO GÓMEZ DÍAZ

Sólo una noche (One Night Stand). (Estados Unidos, 1997). *Guión y Dirección*: Mike Figgis. *Fotografía*: Declan Quinn. *Dirección de Arte*: Waldemar Kalinowki. *Música*: Mike Figgis. *Montaje*: John Smith. *Producción*: Red Mullet. *Productora*: New Line Cinema. *Interpretes*: Wesley Snipes, Nastassja Kinski, Robert Downey Jr., Kyle MacLachlan, Ming-Na Wen. *Distribución*: Cinematográfica Blanca. *Duración*: 1 h. 43. *Estreno*: 1/7/1998.

Galería encuadre



Argentino W. Siso Saldívar (1998).

M I C H A E L N E W

Nacido en Trinidad en 1939. Realizó sus primeros trabajos cinematográficos en Francia e Inglaterra. Llegó a Venezuela en 1972 y se incorporó al Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, donde ha desarrollado su producción fílmica. Entre esta podemos destacar su largometraje *Cubagua*, film que obtuvo el primer premio como la Mejor Película en el Festival Cinematográfico de Manheim, Alemania, en 1987.

Michael New se ha caracterizado por mostrar la relación del hombre con su entorno, este ha sido un tema recurrente. En todas las realizaciones New ha vinculado su quehacer con la problemática latinoamericana.

Filmografía:

- 1974: *Chile, 11 de septiembre*. Cm. Doc. 12'
- 1979: *La Rosa de los Vientos*. Lm. Ficción. 80'
- 1982: *35 mm*. Cm. Ficción.
- 1986: *Cubagua*. Lm. Ficción. *Florentino y el Diablo*, largometraje en etapa de postproducción.

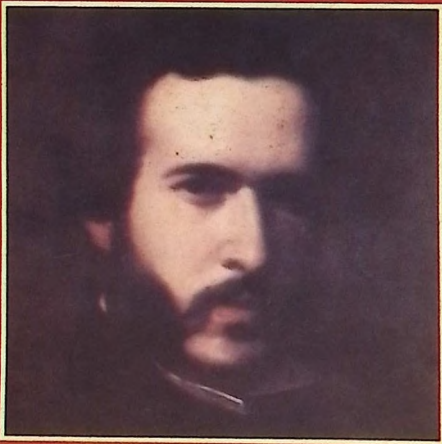


Es extraño señor Garmendia
 Para Brecht, con toda distancia
 Dicho y hecho en Venezuela
Tu bolero soy yo



AÑO LVII / ABRIL / JUNIO / 1996 / Nº 301

REVISTA NACIONAL DE CULTURA



CONAC / LA CASA DE BELLO



GUIA CULTURAL

- ADICIONES
- RECAS
- BIBLIONAUTAS
- CINE
- CONFERENCIAS
- DANZA
- EVENTOS
- EXPOSICIONES
- INFANTILES
- LIBROS
- MUSICA
- PUBLICACIONES
- TALLERES
- TEATRO
- VIDEOS

AGENDA

VI SIMPOSIO NACIONAL DEL LIBRO DE CADACIAS

SEMINARIO DE UNA PROLOGA

LOS CIUDADANOS

LARGUINCHA Y GRASA

LA SQUADRA

RESEÑA

ENTREVISTA

CONFERENCIA

RESEÑA

ENTREVISTA

CONFERENCIA

RESEÑA

ENTREVISTA