

CONAC

Consejo Nacional de la Cultura

REVISTA DE CINE Y FOTOGRAFIA

encuadre

SEPARATA

NUEVOS DESAFIOS
DEL CINE CUBANO
Paulo Antonio Paranagua



P.V.P. Bs. 50,00

31



CONAC

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

ENCUADRE: **Directora:** Carmen Luisa Cisneros. **Diagramación:** Alfonso Rondón. **Colaboran en este número:** Luisela Alvaray, José Gregorio Bello Porras, Alexandra Cariani K., Carmen Luisa Cisneros, Héctor Concarí, Ela Dines, Isabel González, Pedro Herrera, Ambretta Marrosu, Raúl Martinetto, Antonio Mendoza Wolske, Giovanna Merola, Paulo Antonio Paranagua, Eloy Pasolobo, Cristina Pérez San Luis, Lilliana Sáez, Luigi Scotto, Luis Sedgwick Báez, Paula Segovia, David Suárez, Alberto Valero.

Consejo Nacional de la Cultura: **Ministro de Estado para la Cultura y Presidente del Consejo Nacional de la Cultura:** José Antonio Abreu. **Director General:** Esteban Araujo. **Director General Sectorial de Cine, Fotografía y Video:** Ildemaro Torres. **Representantes del Presidente de la República:** **Principales:** Dr. José Antonio Abreu. Prof. Pedro Díaz Seijas. Dr. Raúl Nass. Dr. Esteban Araujo. **Representantes del Congreso Nacional:** **Principales:** Dip. Guillermo Yépez Boscán. Dr. Gustavo Arnstein. **Suplentes:** Dr. Alfredo Coronil Hartmann. Sr. Thaelman Urgelles.

Representantes del Ministerio de Educación: **Principal:** Dr. Freddy Arreaza Leáñez. **Suplente:** Prof. Luis Valero Hostos. **Representantes del Consejo Nacional de Universidades:** **Principal:** Dr. Gustavo Luis Carrera. **Suplente:** Dr. Ramón González Paredes. **Representantes de la Confederación de Trabajadores de Venezuela:** **Principal:** Sr. Manuel Reverón. **Suplente:** Sr. Joaquín López Mujica. **Representantes de las Instituciones Culturales:** **Principal:** Dr. Manuel Vicente Magallanes. **Suplente:** Sr. Joaquín López Mujica. **Representantes de las Instituciones Culturales:** **Principal;** Dr. Manuel Vicente Magallanes. **Suplente:** Sra. Romelia Arias. **Directorio:** **Ministro de Estado-Presidente del CONAC:** José Antonio Abreu. **Primer Vocal:** Pedro Díaz Seijas. **Segundo Vocal:** Raúl Nass. **Director General:** Esteban Araujo. **Secretario:** Gustavo Arnstein.

Depósito Legal: PP84-0100 Fotocomposición: Textos Eche, C.A. + 61.53.93 Impresión: Litografía Melvin Fotolito: Fernando Beade, Rafael Porras. La Revista **ENCUADRE** circula bimestralmente, editada por el Conac. Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 16. Telf.: 483.34.71 - 483.48.53 - Apartado Postal: 50995 - Télex 26323 Caracas - Venezuela. La revista **ENCUADRE** no se responsabiliza por las opiniones emitidas por sus colaboradores. Cualquier reproducción parcial o total de alguno de los contenidos de esta revista, deberá citar la fuente.

La revista **ENCUADRE** solicita estrictamente sus colaboraciones.

Fotografía de la portada: Vieri Tomaselli. **Esposa e hijos del latonero,** Barrio Carapita, sector Las Clavellinas (abril-mayo, 1991).



21



52



53



62

SUMARIO

- 2 Solveig Hoogesteijn, Presidenta de la ANAC
- 6 Carlos Flores: actor por casualidad
- 9 II Festival de Cine Infantil de Ciudad Guayana

14 GRAN ANGULAR

FOTOGRAFIA

- 17 María Teresa Boulton
- 21 De aquí a la eternidad
- 25 ¿Zonas urbanas no controladas?
- 30 La ciudad de Gasparini

PORTAFOLIO

- 33 Raúl Martinetto

LIBROS

- 45 Cine
- 46 Fotografía

CRITICA

- 48 Un sueño en el abismo
- 49 La inútil muerte de mi socio Manolo
- 50 Alucinaciones del pasado
- 51 Avalon
- 52 Bienvenido al Paraíso
- 53 Corazón salvaje
- 54 The Doors
- 55 Durmiendo con el enemigo
- 56 Estamos todos bien
- 57 Extrañas relaciones
- 58 Havana
- 58 La hoguera de las vanidades
- 59 El proceso final
- 60 Mi querido intruso
- 61 Triángulo de corrupción

CICLOS

- 62 La desesperación según Rainer Werner Fassbinder
- 73 Margaretha von Trotta

76 NOTICIERO DE LA IMAGEN

SEPARATA

Nuevos desafíos del cine cubano.

SOLVEIG HOOGESTEIJN

Nueva presidenta de la ANAC ofrece un diálogo continuo

CARMEN LUISA CISNEROS

Solveig Hoogesteijn, presidenta de la ANAC. Foto: Alejandro Toro



Las recientes elecciones de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos llevaron a la presidencia del gremio a la cineasta Solveig Hoogesteijn, convirtiéndola en la segunda mujer que dirige a la ANAC en sus diecisiete años de creada. Josefina Jordán, la conocida y sobresaliente luchadora gremial le tocó presidir la agrupación en los tiempos duros de divisiones y enfrentamientos, pero también de notables logros. Hoy, navegando en aguas aparentemente tranquilas pero con un grave receso en relación a las conquistas obtenidas en el pasado, nos preguntamos qué va a hacer la nueva directiva de la ANAC con Solveig Hoogesteijn al frente, para levantar la credibilidad de un gremio, que de combativo y abanderado de luchas por un cine nacional pasó a convertirse en una prolongación de la Cámara Venezolana de Productores de Largometraje.

—Cuando surge la división que da lugar a la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes, la primera reacción es de debilitamiento, y la pregunta que nos hacíamos era para qué la creación de Caveprol. Pienso que con el paso de los años se demostró que si es útil y hasta necesario en ciertos ámbitos del quehacer cinematográfico la existencia de una Cámara de Productores. Si la ANAC dio la impresión de estar debilitada desde entonces, eso no corresponde a un hecho real, porque ha dependido de las juntas directivas que la han presidido, pero se ha seguido trabajando con criterio e independencia. Tal vez haya estado debilitada en los dos últimos años, cuando se descuidó un poco el diálogo con los asambleístas, en primer lugar, pero obedeció a una política trazada. No fue un descuido fortuito, ya que partiendo



Foto: Alejandro Toro

de Foncine se definió una política de suma discreción que evitó el diálogo sobre la ley de cine y otros casos, porque se esperaba que los contactos a nivel ejecutivo de Julio Sosa, específicamente, iban a tener mejores resultados que los métodos tradicionales de movilización de la ANAC para llevar adelante ciertas políticas, y en eso ANAC y CAVEPROL han ido juntas. En algunos casos hay posiciones encontradas, ahora, esas posiciones encontradas, también han sido circunstanciales al devenir del hecho cinematográfico en sí.

—Después de 1975, el cine nacional acusa cierta continuidad y desarrollo garantizado por los primeros créditos, que se ve bruscamente interrumpido por la contingencia económica y la debacle que se acentúa a partir del "viernes negro". ¿Tenía el gremio cinematográfico políticas o planteamientos para enfrentar esta situación?

—En la época antes del "viernes negro" hacer cine en Venezuela era sumamente rentable. Las películas eran baratas y a pesar de tener sólo 18 millones de habitantes, podías amortizar tu deuda si tenías suerte en la taquilla, si te iba medianamente bien. Esa situación cambia a partir del "viernes negro", le achaco a ambos gremios la falta de diálogo y personalmente me culpo porque no me acerqué.

—Eres miembro de uno de ellos.

—No, yo pertenezco a ambos gremios.

—¿Y tiene sentido mantener esa dualidad?

—Yo diría que se han conciliado las políticas —a grandes rasgos— pero se han podido conciliar porque nuestro interés mutuo es el cine y lo interesante es que cuando existen dos gremios y ambos presionan ante el Congreso, instituciones oficiales, medios de comunicación, es más fuerte nuestra presencia.

—¿Cuál será tu gestión como presidenta de la ANAC?

Yo no soy presidencialista, soy sumamente democrática y no tomo decisiones sin consultar con la Junta directiva y cuando se trata de lineamientos de fondo, con el Consejo consultivo, y una más amplia con la Asamblea, que espero se haga cada dos meses.

Entre los objetivos planteados está el apoyo a la Ley de Cine, apoyo a la revisión a la Ley de derechos de autor, que ya está en el Congreso. La creación de un banco de datos de financistas y compradores potenciales extranjeros, con datos precisos sobre temáticas, proyectos que financian, etc., así como también una relación de todos los convenios culturales que haya firmado Venezuela, tanto con otros países como con organizaciones internacionales. Facilitar a los agrimiados el registro de sus guiones. La promoción del cine venezolano a nivel nacional e internacional.

Existe también la posibilidad de que la ANAC se constituya en la cobradora de los derechos de autor de las obras cinematográfi-

cas y audiovisuales que vienen del exterior y las del país.

Buscar alternativas para nuestro cine de corto y largometraje, no sólo en la gran pantalla sino en la televisión. A propósito de la televisión no existe país desarrollado donde la tv no sea la coautora y cofinancista del cine. El Nuevo Cine Alemán no hubiera existido sin el apoyo de la televisión,

Yo creo que en nuestro país se están abriendo nuevos campos, ya tenemos algunos ejemplos concretos como es el caso de **Expedición**, las miniserias y ni hablar de las telenovelas que son un fenómeno aparte.

Los autores cinematográficos deberían estudiar muy bien la situación productiva actual para hacer propuestas interesantes.



Jesús Enrique Guédez



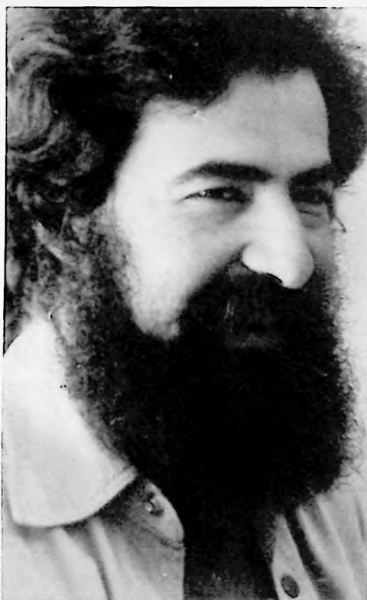
Román Chabaud (Foto: Julio Azpúrua).



Clemente de la Cerda.



Josefina Jordán (Foto: Franca Donda).



Thaelman Urgelles.



Luis Correa.

Cineastas que han presidido la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), desde su fundación en 1974, hasta hoy.

—Desde hace más de dos años los distribuidores-exhibidores no cancelan su participación del 6% al Fondo de Fomento Cinematográfico. Según una apreciación de mayo de este año, adeudan 85 millones de bolívares. ¿Qué políticas adelanta la ANAC en este sentido?

En el nuevo proyecto de Ley de Cine se estipula la creación del Centro Nacional de Cinematografía que centralizaría el hecho cinematográfico y recibiría de parte del sector distribuidor-exhibidor el 8% de la taquilla. La Ley de Cine se introdujo para su discusión y aprobación en el Congreso, el 11 de junio de este año. Hay que subrayar que fue el resultado de conversaciones y negociaciones entre distribuidores, exhibidores, Foncine, Anac, Caveprol y el Ministerio de Fomento, que duraron aproximadamente dos años y cuyo resultado es un compromiso entre todas las partes.



Jacobo Penzo.



Livio Quiroz.



Miguel Curlel (Foto: Julio Azpuru).



Oscar Lucien (Foto: Marjorie Miranda).

—¿Cómo interpretas el aporte de 10 millones de bolívares al Fondo de Fomento Cinematográfico?

Yo estoy segura que tanto el Ejecutivo, como el Ministro de Estado para la Cultura, como la Ministra de Fomento tienen un plan mayor entre manos con el cine, porque esos 10 millones fueron un puente para que Foncine pueda seguir funcionando administrativamente. En este momento vemos como se apoya la difusión cultural; pero no se puede alentar la difusión y estrangular la producción a un mismo tiempo. Creo que esa no es una política de base, que no se han tomado resoluciones definitivas y espero que este año el cine reciba 200 millones de bolívares para su producción. No sólo espero, lo aspiro y voy a pelear por ello.

Solveig Hoogesteijn (Foto: Eduardo Martínez).



Carlos Flores:

ACTOR POR CASUALIDAD

PEDRO HERRERA

En la Caracas de principios de siglo, el cine era uno de los acontecimientos que deslumbraba a la urbe metropolitana, que por entonces la constituían unos ochenta mil habitantes, aproximadamente. Es la época en la cual el *Circo Metropolitano*, que era un coso taurino, alternaba, entre otras amenidades, las peleas boxísticas, espectáculos circenses y las exhibiciones del cinematógrafo. También en aquel tiempo comienzan a circular los primeros automóviles... en fin, es la Caracas que allá por el año 1919 inaugura el *Nuevo Circo*, construido en los terrenos donde antes funcionó el Matadero Municipal; sin embargo, no todo fue innovación porque un aciago día del mes de abril, del mismo año, un devastador incendio deja en ruinas el *Teatro Caracas* que otro-



Carlos Flores, cuando se iniciaba como actor.

ra había sido escenario pleno de grandes obras de teatro y, en ocasiones, sala improvisada para las proyecciones cinematográficas.

Es en esa Caracas, cuando en el hogar integrado por Luis Flores y Cecilia Hernández de Flores nace, el 17 de septiembre de 1919, Carlos Luis Flores Hernández que más tarde se le conocería con el nombre artístico de Carlos Flores. Realizó estudios hasta el primer año de Educación Media y desde muy joven comenzó a trabajar porque su familia era de escasos recursos económicos. Llegó a ser vendedor de automóviles y con el tiempo incursionó en la actuación.

Relata Carlos Flores que entró al cine por casualidad, ya que a

Pantano en el cielo, aparecen Carlos Flores, Chuchín Marcano, Heriberto Escalona, Antonio Ellás y Alfredo Pérez.



Carlos Flores.

Sin embargo, él insistió:

—No te preocupes, nosotros te damos los diálogos... tú te los aprendes y nosotros te dirigimos.

Al principio dudé, pero luego acepté y así me inicié en la actuación, con un pequeño papel en la película.

Después pasa a formar parte del elenco de **Frijolito y Robustiana**, programa de Radio Caracas Radio que tuvo mucho éxito y fue



Carlos Flores y Marina Baura en *Sobre la misma tierra*, trabajo para televisión basado en la obra de Rómulo Gallegos.

producido e interpretado por Carlos Fernández y Ana Teresa Guinand.

Luego trabajó en Radio Rumbos y en los Estudios Universo donde grabó novelas y programas cómicos con Bertha Moncayo y Luis Peraza "Pepe Pito". Peraza escribía **Aventuras de bobito** que yo protagonizaba; eran las aventuras de un muchacho bobo de perinola, algo así como **Tontín y Tontona** que interpretaba Fernández y Guinand en **Frijolito y Robustiana**.

Carlos Flores ingresa en la televisión a raíz de su actuación en el cine, allí trabaja con Luis Salazar, Hilda Vera, América Barrios, Jorge Reyes, Marina Baura, entre otros actores de la pantalla chica.

un amigo de su vecindario, Carlos Estrada, le habían dado un papel en la película **Sangre en la playa**, pero como él no era actor sino locutor, le pidió que lo disculpara con los productores del film. En efecto, Carlos Flores fue al estudio de cine, ubicado en Los Rosales, y preguntó por el director que no era otro que Antonio Bravo, quien había venido de México para realizar una película con actores venezolanos.

—Vengo de parte de Carlos Estrada porque él está muy enfermo y no puede hacer esto.

—Que pena —contesta el director— y pensar que tenemos que rodar mañana.

Cuando me disponía a marcharme, él me dice:

¿A usted le gustaría hacerlo?

—Yo soy vendedor, no artista —contesté— le puedo vender un carro, pero no le puedo hacer una actuación.

Adiós Miami, aparecen Carlos Flores y Gustavo Rodríguez.



rectores; en mi época se destacaron Napoleón Ordosgoitti, Juan Corona y Carlos Hugo Christensen.

En la época que comencé en la actuación había entusiasmo por el cine nacional... se hacían películas con mucha mística y compenetración. Yo les digo a los actores nuevos que se preocupen por estudiar bien sus personajes, que se metan más en el papel, que se compenetren de lleno en la actuación.



Carlos Flores en una foto reciente.

En adelante, alterna su actividad actuarial en cine, radio y televisión, ésta última, siempre en los cuadros de comedias de Radio Caracas Televisión.

De los personajes que Carlos Flores ha interpretado en cine, "Tiburón", en **Al sur de Margarita**, fue el que influyó en su carácter como actor. *El interpretar ese personaje me hizo sentir tan a gusto que me animó a seguir en la actuación. Asimismo, otro de los personajes importantes que representé fue Telégrafo, en Pantano en el cielo, ambas dirigidas por Napoleón Ordosgoitti.*

Los papeles vividos por Carlos Flores en la pantalla son como un recorrido por las diferentes facetas humanas: el cómplice villano, el policía obsesionado, el detective de la Seguridad Nacional, el perverso secuestrador, el obrero de una compañía petrolera hasta el de un viejito jubilado. *Como actor me satisface trabajar en la parte característica que es la que le da fuerza al personaje protagonista.*

Del cine venezolano Carlos Flores nos dice que *tiene actores de calidad, buenos guionistas y di-*



Misión Atómica (1948).



Como actor de radionovelas, Carlos Flores interpretó diversidad de personajes.

FILMOGRAFIA

- 1946: **Sangre en la playa**, de Antonio Bravo.
- 1948: **Dos sirvientes peggrosos**, de Juan Martínez y Armando Casanova.
- 1948: **Misión atómica**, de Manuel Lara.
- 1949: **Al galope**, de Manuel del Río y Miguel S. Isava.
- 1949: **El Demonio es un Angel**, de Carlos Hugo Christensen.
- 1949: **Un sueño nada más**, de Juan Corona.
- 1950: **La Balandra Isabel llegó esta tarde**, de Carlos Hugo Christensen.
- 1950: **La Escalinata**, de César Henríquez.
- 1955: **Al sur de Margarita**, de Napoleón Ordosgoitti.
- 1956: **Pantano en el cielo**, de Napoleón Ordosgoitti.
- 1962: **Acosada**, de Alberto Dubois.
- 1964: **Pequeño milagro**, de Juan Corona.
- 1965: **Yo, el Gobernador**, de René Cardona.
- 1976: **Sagrado y Obsceno**, de Román Chalbaud.
- 1977: **El pez que fuma**, de Román Chalbaud.
- 1984: **Adiós Miami**, de Antonio Llerandi.
- 1984: **Agua que no has de beber** de Clemente de la Cerda.

II FESTIVAL DE CINE INFANTIL DE CIUDAD GUAYANA

TEXTO Y FOTOS: ALEXANDRA CARIANI K.

Ednodio Quintero se preguntaba una vez para qué servían, en realidad, los encuentros de escritores, tomando en cuenta el carácter íntimo de un oficio "más solitario que el amor", como dijera en aquella oportunidad.

Tal interrogante —nada banal, por cierto— podría ser trasladada también a encuentros de expresiones artísticas más colectivas, como el teatro, la danza o el cine, y no es extraño encontrarla flotando siempre en el ambiente de cuanto seminario, congreso, foro o festival se conozca.

Nuestra experiencia personal, luego de haber asistido a varios eventos similares tanto en Venezuela como en otros países, nos ha llevado a la conclusión de que la utilidad o provecho que se pueda extraer de este tipo de reuniones masivas es algo que se puede "palpar" más a nivel individual que general, con más repercusiones "micro" que "macro" y que difícilmente podrán valorarse en su justa medida mientras se pretenda obtener de ellas resultados inmediatos, transformaciones súbitas, grandes progresos en poco tiempo. Algo siempre queda, y ese algo puede ser desde un documento o propuesta de lo más formal, que involucre a varios países en un proyecto determinado, hasta un simple intercambio verbal o un cruce de teléfonos entre los participantes, cosas aparentemente banales pero cuya repercusión en un futuro puede ser invaluable.

Pensamos en esto a propósito del II Festival de Cine Infantil de Ciudad Guayana, celebrado entre el 21 y el 26 de mayo bajo la organización de Luisa y Federico Genolet —sus fundadores—, con el apoyo de FUNDACIN (fundación creada para darle permanencia al



Luisa y Federico Genolet, fundadores y organizadores del evento.

festival) y la colaboración de varias instituciones públicas y privadas.

Con carácter estrictamente nacional en su primera edición, este año el festival tuvo dimensión latinoamericana y su programación se desarrolló durante cinco días en base a cuatro actividades fundamentales: la exhibición de películas, videos y programas infantiles en competencia; el IV Encuentro **El Universo Audiovisual**



De Cuba vino la exposición participativa **Juego de Imágenes**.

Pequeña revancha, de Olegario Barrera arrasó con los premios en esta edición.



del Niño Latinoamericano; la exposición participativa **Juego de Imágenes** y actividades paralelas al aire libre, como proyección de películas a través del Cine Cubo y el Cine Móvil de la Universidad del Zulia y espectáculos diversos.

Una gran revancha cinematográfica

Entre las 64 producciones participantes, provenientes de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Uruguay y Venezuela, tres realizadas en el país arrasaron con los premios más importantes del evento: **Pequeña Revancha** de Olegario Barrera (Mejor Largo de Ficción, Gran Premio y Menciones corres-

vancha, Los del Galpón y Febrero parten de situaciones cotidianas, conectadas a una realidad inmediata donde los niños latinoamericanos asumen plenamente un rol protagónico y pueden identificarse a plenitud.

Tal como señaláramos hace algún tiempo con este veredicto el jurado integrado por Pablo Ramos, Fernando Laverde, Rodolfo Izaguirre, Daniel Labarca y Luis Lares (cine) y Cristina Balestra,



Tequilán, de Jorge Vivanco (Ecuador) ganó el premio del público infantil.

pondientes al Mejor Guión, Dirección, Producción y Actuación); **Los del Galpón**, programa de la Fundación del Niño dirigido por José Alcalde (Premio a la Mejor Serie Televisiva) y **Febrero** de María Eugenia Martínez (Mejor Film de Animación).

Más allá de la nacionalidad común, estos tres trabajos comparten una serie de características que rompen los estereotipados criterios con los cuales se rigen la mayoría de las producciones infantiles. Modestas a nivel de producción, realizadas en base a guiones sencillos, entretenidos y formativos a la vez, **Pequeña Re-**

Beatriz Bermúdez y **Angel Fernández** (video y tv.) demostró claramente que el cine y la televisión para niños no debe limitarse a plantear historias fantásticas, banales, dulzanas o ingenuas, recreadas en escenografías barrocas que responden erróneamente a lo que Rodolfo Izaguirre llama el "Síndrome de Morita Carrillo", una educadora muy abnegada cuya concepción del mundo infantil a través de la literatura podría resumirse en el verso *Salta, pelotica, salta*.

Un universo desconocido

Además de las proyecciones, el otro plato fuerte de este II Festival de Cine Infantil de Ciudad Guayana fue el IV Encuentro **El Universo Audiovisual del Niño Latinoamericano**, en el que convergieron especialistas de varios países para intercambiar reflexiones y experiencias pedagógicas en el área infantil.

Realizado por primera vez en Venezuela —los tres encuentros anteriores se han hecho en La Habana— allí pudimos conocer una serie de interesantes proyectos que se están llevando a cabo **con**

los niños y para los niños. Algunos de ellos se han orientado a su capacitación como hacedores de mensajes audiovisuales. Tal es el caso del Taller Municipal de Cine de Mendoza (Argentina), donde niños entre 5 y 11 años realizan íntegramente películas de animación bajo la guía de José Luis López. Otros, como el Plan De Niños (Plan Deni), persiguen estimular en ellos, según lo explicaron Cristina Balestra (Uruguay) y Marialva Monteiro (Brasil), una actitud cri-

tica y participativa frente a los mensajes, bien a través de asignaturas incluidas dentro de sus pensus de estudios o paralelamente a la educación formal. En este encuentro, coordinado por el cubano Pablo Ramos se habló, además, de algunas experiencias locales de programas infantiles como **La Ventana Mágica**, **Los del Galpón** y los trabajos de **La Mediateca de la Creatividad**.

Desmitificando el cine

Uno de los eventos paralelos más interesantes del festival fue la exposición **Juego de Imágenes**, concebida y realizada por los artistas de los estudios de películas de animación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica). A través de ella, los pequeños se acercan sencilla y entretenidamente al proceso creativo de las películas animadas, accediendo al cómo de lo que tantas veces ha visto en pantalla.

También resultó muy atractivo para los niños —y los adultos—, las proyecciones al aire libre del Cine Cubo y el Cine Móvil, dos originales inventos maracuchos para llevar el cine a cualquier parte del país. El primero consiste, como su nombre lo indica, en un cubo de lona de dos metros y medio de alto por igual de ancho. Dentro del mismo está ubicado un proyector el cual, gracias a un lente especial, hace que la película pueda verse perfectamente en una pantalla situada en la parte externa del cubo. Dos cornetas se encargan de hacernos escuchar música y diálogos, facilitando así la exhibición de películas sonoras en plazas, centros comerciales y otros lugares al aire libre. El cine móvil, además de la pantalla y las cornetas, tiene asientos transportables fáciles de adaptar al sitio donde se instale. Todo ello viaja en un camión, que ya ha visitado varias ciudades del país. Ambos son una experiencia que no sólo reivindica al cine como espectáculo masivo para todo público, sino que lo desmitifica al sacarlo del cerrado contexto de una sala de cine.

Hacia el III Festival de Cine Infantil

A pesar del escepticismo de ciertos participantes, es innegable que este II Festival de Cine



El Cine Cubo: un invento maracucho que lleva el espectáculo cinematográfico a todas partes.



Marialva Monteiro (Brasil) y Cristina Balestra (Uruguay), dos de las invitadas latinoamericanas.

Infantil de Ciudad Guayana tuvo sus repercusiones positivas.

Para los niños representó una oportunidad única de acercarse a una producción audiovisual prácticamente desconocida por la poca difusión que tienen en nuestro país las películas y videos realizados en el continente. Por otra parte, los hizo partícipes del fenómeno cinematográfico, apelando al elemento lúdico, en exposiciones como **Juego de Imágenes**.

En el caso de los adultos, los beneficios fueron otros. Profesionales de distintos países que trabajan aisladamente en el terreno de la producción audiovisual para niños o en su formación como receptores críticos y participativos, encontraron en el mismo un espacio idóneo, no sólo para intercambiar experiencias, sino para establecer contactos que ojalá sean duraderos.

Es importante destacar que a partir del IV Encuentro... se creó la Red **El universo audiovisual del niño latinoamericano**, integrado por varias comisiones de trabajo, cuyos objetivos son:

- 1) Promover la inserción de programas de formación para el uso crítico de los medios audiovisuales en contextos educativos culturales y comunitarios.
- 2) Estimular y apoyar aquellas investigaciones o proyectos que posibiliten un conocimiento de las características e impacto de las producciones audiovisuales destinadas al público infantil.
- 3) Incentivar el intercambio de producciones audiovisuales entre las distintas naciones de América Latina y el Caribe; y crear un fondo común de realizaciones, guiones y proyectos.
- 4) Fomentar las coproducciones entre distintos países como una vía para resolver dificultades económicas.
- 5) Promover y difundir la producción de materiales audiovisuales realizados por los propios niños, así como la creación de jurados infantiles que puedan evaluar tales producciones.
- 6) Reclamar el apoyo estatal y de todas aquellas instituciones nacionales e internacionales que puedan propiciar el crecimiento de la producción audiovisual destinada a los niños de nuestro continente, como alternativa ante la avalancha de materiales ajenos a la realidad latinoamericana.
- 7) Propiciar la creación de centros de capacitación en todas aquellas áreas relacionadas con el universo audiovisual del niño y el joven y apoyar los ya existentes.
- 8) Promover, a través del órgano divulgativo, que llevará el nombre de la Red, el intercambio y actualización de información para realizadores, investigadores y especialistas interesados, de un modo u otro, en el trabajo con niños y jóvenes latinoamericanos.

También se hizo en Caracas un seminario-taller sobre "Metódica de los sistemas de iniciación del niño al lenguaje audiovisual", destinado a motivar el interés para desarrollar en el país programas en esta área y promover la

creación de vínculos permanentes de trabajo entre personas y organizaciones participantes. Finalmente, se comenzaron a hacer las primeras gestiones para la aplicación del Plan Deni en Venezuela, a través de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC), con sede en la ciudad de Mérida.

Lamentablemente, por fallas organizativas y operativas, adultos y niños no tuvieron chance de intercambiar opiniones, expectativas e inquietudes. Ni aquellos pudieron asistir a la mayoría de las proyecciones —debido a los horarios— ni los pequeños estuvieron presentes en el IV Encuentro El Universo Audiovisual del Niño Latinoamericano el cual, a fin de cuentas, lo que mostró fue la visión de los adultos sobre el tema y no la de los niños. ¿Cómo reciben ellos los mensajes audiovisuales? ¿Realmente su impacto es cómo pensamos? ¿Qué es lo que realmente quieren ver ellos en cine y tv? Son algunas interrogantes que aún nos quedan pendientes y que sólo podrán ser respondidas si les damos la palabra.

El festival aún debe ajustar ciertos mecanismos para funcionar óptimamente. En este sentido es necesario que cuente con un buen jurado de selección y que se incluya, dentro de los premios, la categoría documental. De no ser así se corre el riesgo de dejar sin reconocimiento de ningún tipo excelentes trabajos como **La Otra Mirada**, video de Liliane Blaser donde se recoge un importante testimonio de los niños sobre el 27 de Febrero.

Los encuentros y festivales también sirven para eso: para detectar cada vez con mayor precisión errores que no deberán cometerse en las próximas ediciones.

ALBERTO VALERO

Chernobyl al cine

La pesadilla de Chernobyl ha sido reactivada en las pantallas mediante dos películas —una soviética, la otra estadounidense— de méritos desiguales, dirigidas al mismo objetivo: denunciar la magnitud de la desgracia y alertar contra la amenaza nuclear que pende sobre nuestras cabezas.

Cinco años han pasado desde la madrugada del 26 de abril de 1986 cuando la explosión provocada por la ineptitud de los operarios de una planta nuclear a cien kilómetros de Kiev, en Ucrania, colocó a la entonces naciente Perestrojka del presidente Gorbachov ante uno de sus peores retos.

Una nube radiactiva que, inicialmente, sólo fue detectada por estaciones de rastreo en Suecia y Alemania, dada la censura imperante en Moscú, se propagó de inmediato por toda Europa, con el consiguiente pánico y la necesidad de efectuar masivos desplazamientos desde las zonas más afectadas por la contaminación.

Chernobyl, el Alerta Final es un film del realizador británico Anthony Pages, basado en el libro del doctor Robert Gale, conocido científico de la Universidad de Los Angeles, que fue llamado a participar en las labores de curación de los millares de personas que sufrieron las consecuencias de la explosión.

La otra película es de Mikhail Belikov, **Raspad**, que puede traducirse por "colapso" o "decaencia", y centra su atención en la gente ordinaria cuyas vidas fueron definitiva y dramáticamente sacudidas por la catástrofe.

En el caso de Pages, Jason Robards personifica al multimillonario



Jason Robards y Jon Voight, en el film de Anthony Pages.

petrolero Armand Hammer, y Jon Voigt al propio doctor Gale, en sus actividades en el Kremlin a raíz del accidente, a través de un enfoque no tan comprometido y mucho menos interesante que el largometraje de Belikov.

En éste hay imágenes impactantes, fruto de la experiencia del autor, quien aprovechó la apertura del gobierno soviético para visitar los lugares de los acontecimientos y hacer de su película una denuncia apasionada, no sólo

lo del riesgo nuclear, sino de la estructura política vigente que favoreció, primero, que semejante situación se presentase; y, después, que se tratara de silenciar con los mismos procedimientos que, durante el período comunista, se utilizaron para ocultar a los ciudadanos su verdadera condición.

Belikov muestra, por ejemplo, a los altos jefes del gobierno local que intentan minimizar el peligro mientras evacúan a sus pro-

pues hasta entonces se les exigía portar placas de identificación, como animales y sus hijos eran secuestrados para que se educaran entre familias blancas.

Por su parte, Freda Glynn produce programas de radio y televisión desde la Central Australian Aboriginal Medio Association, fundada a principios de los años 80 a partir de cero, y que hoy dispone de una estación que difunde

pías familias, indiferentes a la suerte del resto de la comunidad. Así, establece un paralelo con la estructura del poder soviético que, por décadas, se apoyó en el despotismo y la mentira.

Australia busca sus raíces

El poeta Liscano se burlaba hace algún tiempo de la angustia venezolana por la búsqueda de sus raíces e indicaba que semejante preocupación no le quitaba el sueño a suecos o polacos que, sencillamente, vivían en su marco de referencia cultural e histórico. Olvidaba el polémico autor de **Nuevo Mundo Orinoco** a nuestros vecinos australianos.

En Beaubourg, Francia, una retrospectiva engloba la cinematografía de ese país a partir de 1896 y permite constatar cómo la preocupación por la minoría aborigen llega cada vez más a las pantallas locales.

Tierra de inmigrantes es Australia e incluso los nativos que se reclaman legítimos pobladores llegaron hace por lo menos cincuenta mil años. Pero es sólo cuando la Corona inglesa la designa como sitio de exilio para sus delincuentes, que se inicia en forma el poblamiento, que ha sido bastante relativo si se considera que en los ocho millones de kilómetros cuadrados apenas viven hoy doce millones de personas, de las cuales únicamente el 1.1% es aborigen.

En Beaubourg, dos corajudas militantes han servido para que el público europeo conozca hasta qué punto ha sido dura la lucha para acceder a los circuitos. La actriz-productora Justine Saunders explica que sólo en 1966, por motivos de índole política se reconoció a ese sector de la población sus derechos ciudadanos,



Jedda, de Charles Chauvel (1955).

emisiones por satélite a los territorios norteños donde habita la minoría indígena.

La retrospectiva incluye obras como **El Canto de Jimmy Blacksmith** de Fred Schepisi; **Jedda** de Charles Chauvel; **Primaveras Amargas** de Ralph Smart; **La Última Ola**, de Peter Weir, y **Marginales** de Bruce Beresford, consagrados desde ópticas muy diversas a develar la situación de este sector de la vida australiana que, sin embargo, comienza a horadar el muro de indiferencia oficial y el desprecio de la mayoría de procedencia europea.

Coppola y "El Padrino III"

La entrevista que **Cahiers du Cinema** hace a Francis Ford Coppola con motivo del tercer capítulo de **El Padrino**, proporciona un sinfín de claves para comprender mejor lo que muchos consideramos uno de los fenómenos culturales más interesantes de este siglo.

Porque la saga de los Corleone, iniciada hace veinte años, animó desde el mismo comienzo un clima de fascinación y convirtió a los personajes de Mario Puzzo en héroes y villanos de la vida real, en una *melange* cuyo ingrediente fabulatorio resultaría hoy imposible separar de la ambientación histórica que Coppola ha elaborado con suprema maestría.

No se trata de una continuación perezosa de los "padri-



Francis Ford Coppola.



La omnipresencia del Vaticano.

nos" anteriores, explica a la revista francesa, y el haber trabajado en una suerte de empresa familiar —con su padre, su hermana y su hija— lo facultó para imprimir a la trama un contenido aún más personal que el de los capítulos anteriores.

Durante mucho tiempo, Coppola supo de las andanzas de los productores, que llegaron a evaluar una veintena de versiones, a cargo de Andrei Konchalovsky y Michael Cimino entre otros, hasta que al serle presentada la propuesta, desechó la idea original que giraba sobre el Cartel de Medellín. En cambio, se dedicó a estudiar la vasta documentación sobre el Banco Ambrosiano, brazo financiero del Vaticano, cuya bancarrota produjo un previsible escándalo y un rosario de muertes misteriosas.

Deliberadamente, Coppola se planteó esta tercera parte de **El Padrino** bajo el mismo esquema de las anteriores y la imaginó como la culminación de una trilogía en la que Vito Corleone, especie de Rey Lear, acude al ocaso de su vida en el mismo entorno siciliano que había precipitado su trágica carrera.

A pesar de secuencias truculentas como el ametrallamiento de la convención mafiosa y la media hora final que yuxtapone la Opera de Milán con los últimos ajustes de cuentas del Corleone, Coppola adopta ahora un estilo griego, propio de la tragedia clásica, para el argumento intimista de su película, en la que introduce evidentes referencias a Visconti, por quien profesa una admiración superlativa.

Por todo ello afirma Joel Magny en **Cahiers...** que la saga, retrato de la historia americana contemporánea, simboliza el autorretrato

del cineasta que, como el Corleone que busca con ansiedad blanquear su reputación pero concluye con las manos tintas en sangre, trata de imponer a los Estados Unidos el "cine de autor" a la usanza europea, sólo para claudicar, finalmente, a los compromisos de producción de la maquinaria hollywoodense.

MARIA TERESA BOULTON:

¿Qué fotógrafo puede agarrar un carro para irse a la aventura ?

DAVID SUAREZ

*Una pasión por la fotografía. María Teresa Boulton; fotógrafa, crítica e investigadora, ha luchado, esa es la palabra, por difundir nuestra fotografía y aportado elementos valorativos para su apreciación. La publicación de su libro **Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea** constituye el primer intento de darle unidad formal e histórica al desarrollo de la fotografía nacional. Descartando la interpretación, el texto es la lectura y descripción de las formas expresivas de nuestros fotógrafos y asombrosamente el país fotografiado. Sensible a la realidad, discreta en los juicios y apasiona-*

da por la fotografía de reportajes sus palabras revelan el esfuerzo por darle a la fotografía un espacio en nuestra realidad cultural y la necesidad de que los fotógrafos asuman un país donde existe poca belleza.

—¿Por qué *Anotaciones* y no *Historia de la fotografía venezolana*?

—Es ese miedo mío de llamarlo **Historia de la fotografía venezolana**. Como si yo fuera a decir: Esta es la historia de la fotografía venezolana. Ese miedo siempre a definir, a decir esto es. Al final de cuentas todo es muy subjetivo.

María Teresa Boulton. **Experiencias.**



de complicidad que no existe en la década anterior.

—La década en la que participo es la de los años sesenta. Fui parte de ese mundo en un momento dado. Al país llegó mucha literatura sobre fotografía. Hubo mucha discusión, mucha pasión por la fotografía. Yo me acuerdo que en Fototeca había discusiones interminables y llegaban los libros y venían veinte fotógrafos a ver un libro que si no se vendía no importaba.

—¿Pero tú partes del análisis formal para darle unidad al libro?

—Lo primero que veo de los años cincuenta e inicio de los sesenta es esa búsqueda formal, de la cuestión de la naturaleza, del encuadre de abajo para arriba, que viene por la cámara también. Ese modo de ver el mundo es muy específico de esa época, se ve en cine, en la literatura. Es todo un mundo redondo. Y la parte de los sesenta: cae Pérez Jiménez, se despierta ese país social, la influencia del marxismo, la guerrilla. Un país en convulsión. Eso también está allí. Ahora los ochenta es el mundo del mercado, del ego, es el yo, el subconsciente. Eso también está allí.

—¿No te interesa hacer una valoración de eso?

—Yo no digo si eso es bueno o malo. Yo lo que digo es que eso está allí. A mí fundamentalmente lo que más me gusta es la época del documentalismo. Es lo que yo viví. Yo hago fotos, pero las fotos posadas, no puedo hacerlas. Para mí la fotografía es salir a la calle con la cámara y atrapar ese momento fugaz que está pasando por ahí. En eso me formé yo.

—Yo no soy una fotógrafa profesional, yo no trabajo en un estudio. Si trabajara en un estudio, con luces, quizás lograra apasionarme por ese tipo de fotografías. Para mí la fotografía es como la aventura. ¿qué es lo que vas a ver por ahí, qué es lo que va a pasar?

—Considero que esa fotografía, la de los años cincuenta intenta la definición estética de un país mientras que en la fotografía de los años sesenta es la participación vital del fotógrafo con el objeto fotografiado, un sentido

—¿No te parece que ese uso político que en los años sesenta se le dio a la fotografía frenaba la búsqueda de lenguajes personales? ¿Se dejaban arrastrar por la urgencia y el compromiso político?

—Pienso que la fotografía es un hecho entre lo de afuera y lo de adentro. Es una conjunción entre los dos. Cuando un fotógrafo se come lo de afuera la fotografía pierde algo, pierde esa tirantez entre la realidad y un ser detrás de la cámara. Cuando hay demasiada composición, cuando hay demasiado arreglo, cuando es una fotografía pintura; pintura en el sentido de que es compuesta, que no tiene nada de azar. No sé si será porque yo tengo la cultura de una época, no puedo ser de otra época. Aprendí a ver fotográficamente en esos años.

—¿Es la nostalgia por la fotografía de los años sesenta?

—Los fotógrafos de ese momento eran gente muy apasionada, obviamente tenían quince años menos. Ahora yo no veo un fotógrafo documentalista, no sé como llamarlo de otra manera, no documental sino como un estilo donde la realidad, una supuesta realidad, puede ser parte de ella. No veo a nadie haciendo exposiciones sobre eso y haciéndolo de una manera tan mística, tan reveladora y al mismo tiempo tan velada, como lo hizo Federico Fernández, o Ricardo Jiménez por ejemplo.

—Con la exposición 'El Riesgo' irrumpe el simbolismo dentro de la fotografía venezolana. Eso va a marcar notablemente nuestra fotografía...

—Los fotógrafos estaban muy fastidiados de estar haciendo esa misma fotografía, incluso el mismo Paolo Gasparini. Querían ha-

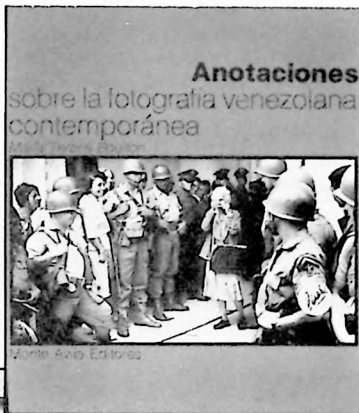
cer otro tipo de encuadres, otro tipo de presentaciones. Ya no se quería esa foto única metida dentro del marco. Aparecen los grandes murales. La fotografía se vuelve mucho más íntima, mucho más "yo", más interiorizada. Eso se vio a partir de "El Riesgo"; pero eso se estaba gestando.

En los años ochenta se da por ver muy despectivamente toda búsqueda social en la fotografía; quizás sea por la entrada a las galerías y a los museos.

—En los ochenta los fotógrafos venezolanos quieren separarse de ese pasado para emparejarse con los fotógrafos internacionales...

—Creo que el fotógrafo venezolano quiere equipararse a la fotografía comercial; fíjate que la gran fotografía en Estados Unidos de los años cincuenta, sesenta y setenta es la fotografía de reportajes, es **Life** fundamentalmente. El fotógrafo se forma a través de **Life**, es Eugene Smith, Cartier Bresson, Robert Frank. Después viene ese gran mundo de **Vogue**; ese mundo comercial de la fotografía en Estados Unidos, en Francia también; y eso cambia el mundo de los fotógrafos. El gran espacio del fotógrafo de los años cincuenta y sesenta es el espacio del reportaje. El fotógrafo héroe es el reportero, después el fotógrafo héroe es el fotógrafo de modas, es Avedon, el fotógrafo de los grandes calendarios. Por supuesto, eso se traslada aquí también.

—Uno puede apreciar que en la fotografía de los años cincuenta y sesenta hay una sensibilidad del fotógrafo frente a la realidad y que el simbolismo se asienta en una pretensión de universalidad enajenante...



Portada del libro



—Eso es un escape. El país es tan doloroso, para mucha gente es muy doloroso. El estilo simbolista en el siglo pasado fue un escape de la porquería social que vivía Europa en esos momentos.

—*La fotografía de Garrido, Antolín Sánchez, evidencian un narcisismo, un vacío que no me importa, nadie está obligado a comprometerse, pero lo siento como algo importado, postizo...*

—Yo lo que creo es que es tan malo que no hay de donde agarrarse, para ellos, digo yo. Es verdad no es un país que esté pasando por momentos bonitos. No hay mucha belleza en Venezuela en estos momentos. Tu ves playas bellísimas y ves basura al lado.

—*Es que ese simbolismo no llega a conformarse en una propuesta formal e individual...*

—Eso es falta de escuela. Aprender a ver, a mirar, es un proceso largo. Es un proceso cultural absolutamente. Ver fotográficamente es muy difícil. Eso es un aprendizaje como cualquier otro. Lo aprendes a través de ver tantas fotografías, discutir las y analizarlas o haciendo ejercicios.

—*¿Qué apreciación tienes de que exista tanto desnudo en nuestra fotografía?*

—Buscando justamente en ese capítulo de desnudos, vi que los desnudos venezolanos son los más recatados que hay. Son horriblemente moralistas. No hay un desnudo de verdad. Mujeres

tapadas entre velos, vainas, cosas, sugerencias.

—*¿Tu destacas considerablemente en tu libro la fotografía reportero dentro de una propuesta que cohesionan un movimiento en la fotografía venezolana?*

—No sé si digo que es un movimiento pero tú no puedes hablar de estética, de belleza fotográfica sin tomar en cuenta el espacio que toma la fotografía diaria, que uno ve en el periódico como espacio del inconsciente colectivo de un pueblo. Y que esto es parte de la belleza y la fuerza de la fotografía. Yo lo siento así como Stieglitz decía *La fotografía directa es la esencia fotográfica*. No hay que manipular, no hay que retocar. La belleza de la fotografía es el objeto

—En tu libro tu dejas entrever que en Venezuela puede surgir una gran fotografía. Tu eres muy optimista. ¿De dónde puede surgir esa fotografía?

—Yo creo que de una escuela, donde se hable de fotografía, aquí no se habla de fotografía. Aquí no se ven libros; y no es ver libros tú solo en tu casa, es hablar con alguien de eso. Fototeca nació en una Galería comercial, fue una experiencia, un centro de aprendiza-

to delante de la cámara. No hay que hacer más nada. Claro hay que cuidar la copia, el negativo... Todas esas cosas. Ir contra todo ese pictorialismo que había.

—Es el mismo tipo de valoración que intentó Claudio Perna con su exposición de fotografías anónimas encontradas en un basurero.

—No es lo mismo. (Se levanta y toma un portaretrato). Yo te hablé de esta foto con mamá, una foto cualquiera, instantánea. Me estaba separando de mi primer marido, fui a ver a mamá, quedamos en encontrarnos en Irlanda. Fue una de las primeras veces donde me acerqué a mi mamá, yo me sentí muy integrada con ella. En ese momento de la foto yo la quise muchísimo. Esto que te estoy diciendo con la foto delante no te lo puedo decir sino con la foto delante. Eso me parece fascinante de la imagen, de la fotografía. Esa relación de la fotografía con la intimidad de uno, con el personaje que está retratado. Eso me parece muy bello. Creo que sólo la fotografía te da eso. Hablar del abuelo, con la fotografía del abuelo. Tu empiezas a recordar momentos pequeños, momentos de afectividad. Eso entra dentro de la historia no contada de las cosas.

Esa fotografía me hace ese momento como presente, como el presente congelado. Yo no estoy de acuerdo con Barthes en eso de la muerte. Yo no veo tanta muerte en la fotografía. El está obsesionado con la muerte, habla del cadáver viviente...



María Teresa Boulton y Félix Molina. (Foto: Marisela Escobar).

je de fotografía. Habría que buscar a alguien que tenga la paciencia de volverlo a hacer otra vez y que tenga el dinero; ahora cuesta un poco más. Yo pienso que una escuela de fotografía puede hacer eso. Desgraciadamente la escuela de fotografía puede tender hacia la fotografía muy comercial, a la búsqueda de la técnica

—Dentro de nuestro movimiento fotográfico nadie define un estilo propio ni se crean corrientes como ocurre en otros países. Es un movimiento muy débil que nunca termina de fortalecerse.

—Eso se debe a nuestro carácter latino. La cultura latina es fundamentalmente pasarla bien. Para qué me sirve estar haciendo cincuenta mil fotografías de expresión personal, si esa fotografía no se vende, si esa fotografía no se publica, si esa fotografía finalmente la tengo que guardar en un cajón para que nadie la vea. Tampoco hay ese movimiento de difusión de la fotografía, de fotografía no comercial... Es muy agotador, sobre todo en un momento de crisis. La gente tiene que luchar para poder comer, tener una casa es imposible,

un carro. ¿Qué fotógrafo puede agarrar un carro e irse a la aventura? La fotografía es algo muy solitario, tú no puedes hacer fotografía en grupo. Tú tienes que agarrar tu carro e irte a hacer tu fotografía. Es una mística, una religión, una manera de vivir muy sacrificada.

—¿Desde ese ángulo que perspectivas le ves a nuestra fotografía?

—No sé, lo ideal sería que el reportero gráfico tuviera comprensión del poder que él está haciendo. El está en situaciones vitales, está viendo el país. El es la persona que podría hacerlo fácilmente. Eso y, que hubiesen revistas que publicaran reportajes fotográficos.

—La fotografía del "27 de Febrero" reveló que calidad de fotógrafos tenemos en los periódicos...

—De allí es donde va a venir una fotografía más sólida, más comprometida con el país. Cuando te hablo de comprometida, no me refiero al compromiso político, más comprometida con la pasión de uno.

FOTOGRAFIA

Con mi amigo Rondón

DE AQUI A LA ETERNIDAD

LUIGI SCOTTO



El Porteño, premio *Pulitzer* en 1963 y premio de la Fundación Holandesa de la fotografía de prensa.



Héctor Rondón. El Porteñazo.

Si bien recuerdo, creo que Blasco, Rondón y yo fuimos los primeros en llegar a Puerto Cabello, con distintos medios de transporte, aquel trágico 2 de junio del '62. Luego de haber superado por el camino varias alcaballas militares y exhibido las respectivas credenciales de prensa, finalmente un pelotón en zafarrancho de guerra nos paró el trote con un ALT! inapelable y unos cuantos FAL apuntados.

No se oían disparos. La antigua ciudad porteña llena de abolengo, con calles empedradas y balcones floridos había quedado completamente desierta y en cierta manera el abandono y el predo-

minante silencio evocaban vagamente la catástrofe de la primera República. A lo lejos se divisaban los restos humeantes de un camión militar quemado en plena calle.

—Allá están ellos—. Nos advirtió el sargento de un pelotón apostado en una de las esquinas. Eso quería decir que los insurrectos, bien atrincherados, estaban a dos cuadras de nosotros.

Pocas horas antes, la Infantería de Marina había tomado el control de la ciudad y del puerto mediante una operación relámpago que estremeció al país cuando las emisoras de radio interrumpieron sus programas habituales para dar las primeras noticias. Lo que más llamaba la atención era la tensa calma y el gran silencio que dominaba aquel escenario. Una sensación extraña rondaba en el aire; se percibía casi con certeza que algo inminente iba a suceder. Pero había que esperar. Parecía que los insurrectos, desde la primera fase operativa, cesado el fuego, estaban ahora en espera de que algo se cumpliera en el inmenso tablero de ajedrez del país político.

y a medida que se aproximaban iban tomando sus posiciones asignadas, cerrando filas y a la vez formando un semicírculo por el lado occidental de la ciudad, una suerte de tenaza cuyas extremidades tocaban la playa al oeste y los cerros al sur de la villa.

Durante todo el día se preparó la maniobra que debía dar al traste con los reductos rebeldes por obra de una fulminante batalla, que sí se dio y fue terriblemente sangrienta.

Durante la noche la estación del ferrocarril se transformó en centro de operaciones. Por allí llegaban y salían las ordenanzas motorizadas, cubiertos de barro y de polvo y los oficiales de más alta jerarquía aguardaban reunidos con el General Monch en un salón cerrado convertido en sede del Estado Mayor, mientras que en las otras áreas abiertas de la misma edificación vagaban docenas de periodistas como almas en pena a la espera de una noticia, de un comunicado, de cualquier cosa que valiera la pena transmitir a Caracas. Algunos se habían recostado en los bancos, dispuestos a pasar la noche sobre aquellos duros asientos, otros engañaban la inercia de la espera con un juego de barajas, pero siempre ojeando con disimulo cualquier movimiento de los militares.

Blasco había quedado profundamente dormido en la camilla de una ambulancia militar después de haber dividido con el conductor de la unidad pan con mortadela y una *Orange Crush*. Rondón y yo, con una botella de ron bajo el brazo salimos a caminar en la oscuridad total de la carretera. Era una noche agradablemente fresca y el cielo, superpoblado de estrellas, parecía una enorme y extraña vorágine inmóvil, congelada en el espacio.

Rondón había estado muy callado durante el día, se notaba en él una contrariedad que llevaba por dentro pero de pronto habló, como si adivinara mis pensamientos.

—Yo no debería estar aquí—.

—¿Por qué?

—Porque soy un imbécil... Me obligaron a venir y vine. Hoy tenía mi día libre y lo más grave es que hoy yo debía acudir a una cita im-

—Tal vez quieren negociar—, dijo Blasco como hablando a sí mismo.

—No lo creo— contestó Rondón. —La suerte está echada y Rómulo no va a ceder—.

Si es verdad que quieren negociar la rendición —pensé— bueno sería cruzar el frente y pasar al otro lado. ¿Pero cómo? De pronto recordé que en Carúpano lo logré con una bicicleta de reparto que alquilé a un muchacho y pedaleando llegué hasta el aeropuerto bajo un fuego de infierno, pero pude tomar las fotos de la rendición. Pero aquí... ¿Por dónde?...

Mientras yo hacía estas reflexiones puramente teóricas el gran silencio dominante fue roto por el intenso ruido de una larga columna de camiones militares que venía avanzando por la carretera principal. Traían tropas de refuerzo, piezas de artillería y en la cola de la caravana se avistaban en un gran nube de polvo, las siluetas compactas de los tanques pesados del Batallón Carabobo que en cuestión de minutos fueron a parar frente a las esquinas que dan acceso a la ciudad sitiada. Un acre olor a gasoil quemado saturaba el aire.

—Miren muchachos, está llegando la artillería y los tanques Sherman del General Patton. Ahora sí que va a comenzar la fiesta—. Sentenció Blasco con alegría nada fingida. Parecía animado y satisfecho al escuchar de cerca el fragor de las orugas de los carros de combate sobre el pavimento y lo que eso representaba para nosotros. El brío repentino de Blasco tenía una motivación simplemente profesional, algo referente a su oficio de reportero gráfico. Durante el día 2 llegaron más unidades de combate



Héctor Rondón.

portante con un gerente del Banco Agrícola y Pecuario por un crédito...

Todo eso Rondón lo dijo de pronto y las palabras le salieron a flor de labios con rabia, con la arrogancia que a veces tienen los jóvenes cuando están realmente molestos.

—Yo sí lo entiendo— contesté con calma para dar un tono más suave al diálogo. —Yo si lo entiendo Héctor, pero podrás justificarte con ese gerente del banco...

—Nada— cortó con arrojo mi amigo. —La cita se perdió y los reales también—. Hizo una larga pausa y luego mirándome a la cara prosiguió diciendo: —Es que tú no sabes como son esos malditos burócratas... Hay una lista de peticiones, pero también hay tipos fuertemente recomendados. Además a cada uno le asignan una letra según sus posibilidades, según su mayor o menor grado de

solvencia. Yo soy Clase E. Pero si no acudes a la cita te borran.

—¿Y para qué pediste ese crédito?

Entonces Rondón suavizando el tono de su voz me reveló que tenía una "tierrita" en Aragua para cría de ganado. Ese era su plan, pero para lograrlo necesitaba del crédito. Luego siguió explicándome en detalle su proyecto argumentando una serie de razones prácticas y convenientes:

—*El cruce del cebú con ganado criollo da un animal fuerte, poco inclinado a las enfermedades, no necesita alimentos concentrados y de ñapa te da un becerro por año.*

—*Tu plan me parece excelente le dije— y seguramente vas a tener suerte con el banco y conseguirás el crédito.*

—*Yo no creo en la suerte—. Respondió cortante. Las cosas se dan o no se dan. Y seguidamente mostrándome la cámara que tenía colgada al cuello dijo casi con rabia: —además, te lo confieso. Yo quiero salir de esto.*

Ahora Rondón más que molesto estaba agitado, se le veía en los ojos. Entonces le di la botella para que se tomara un trago de ron, un largo trago de ron El Muco y se olvidara de la "tierrita" en Aragua, del becerrito cada año y del crédito del Banco Agrícola y Pecuário.

Después de aquella noche no lo vi más por mucho tiempo.

Pero la increíble historia de Héctor Rondón como reportero gráfico del Diario **La República** comenzó al día siguiente en el sangriento combate en la esquina de La Alcantarilla en Puerto Cabello cuando vio en el visor de su cámara al soldado herido aferra-

do al cura para sostenerse en los últimos instantes de su vida.

En el suelo está su arma. El sacerdote erguido, mira impávido por donde salen las ráfagas y tiene los brazos tendidos como para recoger aquel cuerpo inerte que sólo pide piedad en la silenciosa agonía.

Todo eso aconteció en una milésima de segundo desde un portal de piedras donde guarecía Rondón en aquel preciso instante.

La misma imagen fue captada también por José Luis Blasco y luego publicada en el Diario **Ultimas Noticias**. Lo más extraño es que ninguno de los dos autores vendió su obra a las agencias internacionales de noticias. Solamente a Luis Esteban Rey, el director de **La República** se le ocurrió entregar a la U.P.I. la gráfica de Rondón que dio la vuelta al mundo y obtuvo el **Pulitzer** cómo la mejor foto periodística del año y a Rondón que no creía en la suerte y estaba harto del oficio y sólo quería criar ganado vacuno, comenzaron a lloverle ofertas de trabajo de todas partes del mundo. Viajó a Holanda donde recibió varios importantes galardones, luego la revista alemana **Stern**, la francesa **Paris Match** y la famosa **Agencia Magnum** que fundaron Robert Capa y Henri Cartier-Bresson después de la Segunda Guerra Mundial pidieron insistentemente sus servicios profesionales. Rondón rechazó todos los ofrecimientos con una terquedad casi morbosa.

Una vez, algunos años después de "El Porteñazo", lo encontré. Era el mismo de siempre con sus sueños y su inmutable vocación de *outsider*.

—*Héctor. —Le pregunté sin rodeos— ¿Por qué no aceptas una de las ofertas, aunque sea para probar, para cambiar de ambiente? Entonces bajó la mirada como para evadir una respuesta coherente, pero al rato sólo dijo tres palabras: No me interesa.*

No lo volví a ver más nunca. El viernes 22 de junio de 1984 al abrir el periódico leí esta breve nota:

Después de penosa enfermedad, falleció ayer en el Hospital Vargas el periodista Héctor Rondón, fotógrafo de larga trayectoria dentro del periodismo venezolano y único ganador en Venezuela del premio Pulitzer de fotografía. Sus restos están siendo velados en la funeraria Valles y mañana (hoy) a las 9 a.m., serán trasladados a Maracay, Estado Aragua, donde se le dará cristiana sepultura.

Del día de "El Porteñazo" han transcurrido 29 años y durante ese plazo han pasado muchas cosas entre nosotros en Venezuela y muchos cambios han sucedido sin darnos cuenta, inclusive algunos puristas de la lengua afirman que hoy hasta hablamos de manera diferente de como lo hacíamos en los años 60.

Pero existe algo que en el tiempo queda inmutable, algo que nos impactó y sobre todo que nos hizo pensar. Me refiero a la imagen de "el soldado y el cura" que un día captó Rondón, un fotógrafo que quería ser otra cosa. Esta imagen imborrable que dio la vuelta al mundo, que representa una época, un estilo y un triunfo, hoy está expuesta en una vidriera de la Estación del METRO en Bellas Artes.

¿ Zonas urbanas no controladas ?

GIOVANNA MEROLA R.



Vieri Tomaselli. **Vacunación.** Módulo de usos múltiples (1991).

distribuyen armoniosamente respetando la topografía de esos cerros, arañando la arcilla y ocupando el suelo de la única forma que tienen los pobres en el país: a través de la invasión. Poco a poco, con el tiempo y a pesar de la indiferencia, displicencia o el ofrecimiento de algunos servicios por parte de los organismos públicos, estos barrios se van transformando: viviendas, caminos y gente van pasando de ranchos de cartón, calles de tierra



Vieri Tomaselli. Público durante los juegos patronales de San José (1991).

temente lo contrario, en primer lugar se aprecia la fuerte dedicación de una buena parte de la población al trabajo informal en sus propias viviendas: ceramistas, radiotécnicos, ebanistas, mecánicos, artes y oficios en general, como parte de su inserción social y económica en la rutina laboral de la ciudad.

Por otra parte, en las escenas de la vida familiar no escapan al escudriñador ojo del fotógrafo las diversas situaciones familiares que se viven en el barrio: familia extendida, la convivencia simultánea de tres generaciones, el núcleo familiar amplio acoge descendencias colaterales, según el espacio del rancho y las necesidades, situaciones ambigüas como el caso de la joven con dos jóvenes, ¿esposo e hijo?, ¿concubino y hermano?, ¿concubino y cuñado?, lo que sea es ya sugerido por la imagen. En todo caso la gran familia trata de nuclearse y asiste en días de fiesta al almuerzo colectivo, donde rememorando la tradición rural, primero se sirve a los niños, luego a los hombres y por último comen las mujeres.

En otro rasgo de conservación de tradiciones se tiene que de la vieja ciudad colonial sigue manifestándose el ingenio para la nomenclatura de callejones, escaleras y lugares con singulares nombres fuertemente significativos como: callejón El Beso, escalera La Esperanza (¿será al subir o al bajar la misma?), Sector El Esfuerzo. Las fechas religiosas permiten la celebración de las Fiestas patronales u otras, manteniendo viva de esta manera la práctica de ritos y ceremonias como parte de la vida comunal.

La recreación también tiene su espacio, a pesar del déficit de estos para tal fin, así el aire suple

Carapita desde el aire es otro trozo de la gran colcha de retazos que cubre el suelo de cerros y valles, donde se asienta la ciudad de Caracas y su periferia. Por lo menos, así se aprecia en las panorámicas aéreas con que Vieri Tomaselli inicia su exposición fotográfica **¿Dará frutos la siembra en el barrio?** que se estuvo exhibiendo en la Asociación Cultural Humboldt del 26 de mayo al 21 de junio de 1991. Carapita forma parte de lo que hace ya un tiempo en lenguaje técnico se considera una zona urbana no controlada. Es un barrio de 200.000 almas que palpitan bajo esos techos alineados, dentro de los ranchos que se

y desorganización social a viviendas de ladrillos que desafían la gravedad de los taludes, asfalto y escaleras de cemento y asociaciones comunitarias u otras, especialmente educativas, culturales o reivindicativas. Con esta transformación, signo del titánico esfuerzo que hace la propia población desasistida para suplir las carencias de servicios que el Estado debe cubrir, el grupo social nos muestra a través del preciso ojo clínico de Tomaselli, que en estos barrios caraqueños, no todo es marginal, no controlado, violencia, nido de malandros. Muchos aspectos de la vida en el barrio van demostrando fehacien-



Vieri Tomaselli, *Barbero uniaex*. (1991)

esta falta, y los papagayos de colores y la vista se elevan hacia el cielo, aprovechando las corrientes de aire que suben por las laderas, de tal forma que el juego es evasión y entretenimiento acorde a las circunstancias. Pero no solamente es esto, sino también lo es el futbolito, o nuevamente el rescate de la tradición a través del juego del Palo Encebado u otros juegos, o sencillamente la música. De esta manera, en me-

dio de la estrechez surgen como ramilletes, grupos musicales constituidos por jóvenes que con gran dedicación se esmeran en esta actividad, como es el caso de la *Asociación Popular Venezolana*, el grupo *Canción Siembra* o el grupo *Pueblo para su Pueblo*, entre lo folclórico y lo popular no solamente ejercitan la música, sino que ofrecen conciertos gratuitos a la colectividad, amenizan fiestas o asisten a cualquier otra

Vieri Tomaselli. El nazareno de San Pablo. (1991)



ficamente, a cargo de la comunidad educativa del lugar, y a cuyo frente se encuentra Santiago Arconada. Allí ya se están haciendo grandes esfuerzos para adoptar pautas de recuperación y reciclaje de desechos, preparación de compost, estabilizar taludes con plantas apropiadas y mantener huertos familiares. Todo ello inscrito en la llamada "cultura del reciclaje", tan en boga en estos tiempos. La necesidad obliga y

actividad en que sea necesaria su presencia. La instalación de un Módulo de Servicios Múltiples por parte de la Municipalidad también ha beneficiado al Barrio, allí se brindan servicios médicos básicos, aparte de la biblioteca, escuela y cursos de formación en mecanografía, peluquería y ¿por qué no? hasta clases de aerobics. La constitución de una Coral Infantil, el apoyo de Defensa Civil, la instalación y funcionamiento de los Hogares de Cuidado Diario, ese magnífico programa de la Fundación del Niño, de atención a los hijos de las madres que trabajan fuera de sus casas, pues todo ello indica acción, deseos de superación, esfuerzo por avanzar, salir de la sobrevivencia y Tomaselli no ha sido ajeno en ningún momento a toda esta atmósfera, a captar justamente ese aire de vida intensa a pesar de la inclemente realidad de un país que se nos desmorona, donde el abismo entre las clases sociales es cada vez más profundo, donde la corrupción a todo nivel nos lleva a escuchar reiterada y lastimosamente "esto es un sálvese quien pueda", "llegamos al llegado", "esto se lo llevó el diablo"... Donde el fantasma de un 27 de Febrero ronda por las calles y amenaza intermitentemente lo establecido.

Así que está por verse si ¿Dará frutos la siembra en el barrio?, en todo caso la apreciación fotográfica de Tomaselli nos indica que la búsqueda y las fórmulas son variadas, pero en definitiva el trabajo y lo cultural son la tabla de salvación indudablemente. Inclusive habría que añadir que otro ejemplo de estrategia de sobrevivencia en los barrios y que tiene que ver más directamente con frutos y siembra, es una experiencia en Santa Ana de Carapita especí-



Vieri Tomaselli. Sesión de Work-out. Módulo de usos múltiples (1991).

los mecanismos se inventan o adoptan para salir del marasmo al que nos llevan el orden económico internacional y nacional. Así frente a fachadas a medio hacer, paredes inconclusas, viviendas de lento crecimiento y transformación, postes de luz convertidos en telarañas, agua insuficiente, escaleras infinitas, transporte deficiente, deslizamiento de terrenos con las lluvias, en los barrios mayoritariamente se trabaja como se puede y donde se puede y esto está magníficamente plasmado en una fotografía de la muestra que especialmente nos remuerde y nos incita el pensamiento sobre esta situación: se

trata de la familia del latonero, en un vetusto rincón, un automóvil destartado en el fondo y en primer plano una mujer "desgastada" (¿madre o abuela?) con dos pequeños junto a ella. Sus rostros nos hablan, sus miradas nos interrogan, hay tantas impresiones en ellos: ¿resignación? ¿impotencia? ¿injusticia? ¿rabia? ¿disgusto? ¿pasividad? o sencillamente la pregunta universal de todo ser humano que experimenta la incertidumbre y la desazón ante el misterioso sentido o sinsentido de la vida ¿por qué tanto esfuerzo y sacrificio para vivir? Así dejamos la exposición...

La ciudad de Gasparini

JOSE GREGORIO BELLO PORRAS



Paolo Gasparini. La Habana (1961-63).

La ciudad es la construcción humana arquetipal. Imagen de la construcción del hombre mismo. En ella el ser humano conjuga todas sus posibilidades de factura cultural. Es muestra de su vida, de su pensamiento, de su acción y de sus padecimientos. De lo alcanzado y de un proyecto por hacer. La ciudad no sólo habla de una arquitectura externa, sino también de la configuración de un espacio íntimo y de la interacción de un espíritu con su ambiente.

Para captar esta esencia humana hay que interrogar con una mirada a la piedra, a la tierra, a la madera, a la materia que expresa el alma de una ciudad. Y esto es lo que hace Paolo Gasparini en su recorrido de hace casi treinta años por La Habana, **La Ciudad de las Columnas**.

Parece una paradoja. Para hacer hablar a un cuerpo pétreo, que simula frialdad, es necesario poseer la calidez suficiente como para crear una especie de empatía, mediante la cual las cosas inmóviles se expresan. Y este resultado, esta palabra muda, esta dinámica expresiva es tan contundente que perdura sin alteración, a través del tiempo, para el ojo que sabe escucharlas.

La Ciudad de las Columnas, exposición de veintidós fotografías (Museo de Bellas Artes, Caracas, mayo, 1991) que toman el título de una de sus series, tal vez la más conocida de las mostradas por la referencia de un libro perdurable, demuestra con fieles pruebas estas consideraciones. Y establece el marco para reevaluar una fase de la obra fotográfica de Paolo Gasparini.

En **La Ciudad de las Columnas, Ambiente Cubano y Acento y Tradición de la Arquitectura Cubana**



La Habana (1961-63).

están presentes algunas de las cualidades esenciales de la obra de Gasparini. Esta aseveración puede resultar evidente cuando se expresa de un autor como el señalado, que consecuentemente ha demostrado gran coherencia y una inocultable estatura en la creación fotográfica. Pero se hace necesario para comprender la evolución de una obra, de una intención mantenida en el tiempo.

Gasparini en esos años cubanos, particularmente entre 1961 y 1963, encuentra en la fotografía de arquitectura un territorio para ejercer con soltura y libertad, una

forma de ver al hombre, forma en la que el observador coloca también toda su experiencia perceptiva. Los espacios, las cosas, las construcciones expresan tanto al autor como al perceptor, a quien sirven de objeto para la proyección de sí mismo. El fotógrafo, como mediador aparente, es un perceptor privilegiado, otro creador en ese plano sutil de las percepciones. Esta conciencia es reiterada en toda la obra del fotógrafo que nos ocupa.



La Habana (1961-63).

El autor capta ambientes, recrea atmósferas en esos espacios que ocupan los materiales y la luz, a veces junto a figuras humanas. Esta creación de un sutil medio para la proyección, será el germen de esas fotos en lo que lo más importante parecerá ser el efecto acontecido en el perceptor en el intervalo entre una y otra foto (Epifanías, Audiovisuales). Para Gasparini el poder de una foto está en la producción de un efecto perceptivo, antes que una referencia visual inmóvil que constriña la información a lo evidente.

Igualmente, la fotografía de Gasparini refleja una preocupación social inteligente. Va más allá de la circunscripción del término a la formulación de una denuncia pasajera o a la obtención de un documento formalmente hermoso. De allí su vigencia. Lo social está entendido como una relación más profunda entre los individuos que conforman una colectividad, una relación expresada por elementos de su producción cultural. Esa relación sutil, captada, sobre todo, en los intersticios, en los detalles de los objetos, en los elementos que conforman edificaciones, en las textu-

ras que les otorga el transcurrir del tiempo, dice más que cualquier otro discurso verbal o gráfico estereotipado. La posesión gozosa de este lenguaje de difícil dominio y de fácil captación es manifestada ya por Gasparini en esta Ciudad.

La Ciudad de las Columnas resulta una exposición acogedora, cálida, vital y reveladora. En ella el perceptor siente un ámbito. Esta muestra va más allá de ser una simple referencia en una obra global, es más que la ilustración de una etapa, es una expresión y una experiencia actual, al modo de las obras artísticas que trascienden su momento y su lugar de origen.

RAUL MARTINETTO



Autorretrato

RAUL MARTINETTO BRIGNARDELLO nació en Caracas en mayo de 1966. Realizó estudios de antropología y cursa el octavo semestre de la Mención Cine en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.

Fue alumno de Ricardo Ferreira y Mariano Tovar en los Cursos de Fotografía Básica y Fotografía Avanzada, dictados en la Fundación Instituto de Diseño Neumann. Inició su actividad fotográfica elaborando fotos para la prensa de las obras montadas por los grupos de Teatro *Theja* y *Thalia*. Ha expuesto en las colectivas del XLVIII Salón de Artes Visuales "Arturo Michelena", Valencia, 1990 y en la I Bienal de Artes Plásticas de Mérida, 1990. Realizó una muestra de su trabajo en la Galería del Teatro de la Opera de El Cairo con la colaboración de la Embajada de Venezuela en Egipto en abril de 1991.

Recibió el Premio único de Fotografía "Eladio Alemán Sucre" en la XLVIII Salón de Artes Visuales "Arturo Michelena", en 1990.

SERIE

A la espera de un algo que nunca llegará

Veo a la gente y veo que esperan. Atrapo ese momento con el lente de mi cámara, atrapo sus imágenes en el momento en que ellos piensan que están solos, en el momento en que se dejan llevar por su angustia por no entender qué esperan ni lo que esperan. Atrapo también aquellos objetos que son testigos mudos de su espera; éste momento me lo robo, lo hago mío, con mi cámara, en mi laboratorio; en su espera veo mi espera, y en cada imagen queda un residuo de esa angustia humana que la mudabilidad de los rostros casi nunca deja ver.

Por medio de un gesto, una mirada, una actitud, una sonrisa; creo adivinar sus sueños, sus ilusiones, sus miedos; porque me pueden dar la clave para llegar a los míos y así saber qué esperan ellos y qué espero yo.

Pero a la final sólo resta una simple mirada al infinito, cuando cesa ese aislamiento momentáneo de la realidad vuelve la máscara, la vida diaria, la espera, pero esta vez yo fui testigo, atrapé con mi cámara ese momento y en la inmovilidad de una foto dejo plasmado ese "algo" que esperan y que nunca llegará.

Raúl Martinetto



Egipto, 1990. Premio "Eladio Alemán Sucre", XLVIII Sal6n de Artes Visuales Arturo Michelena, 1990.

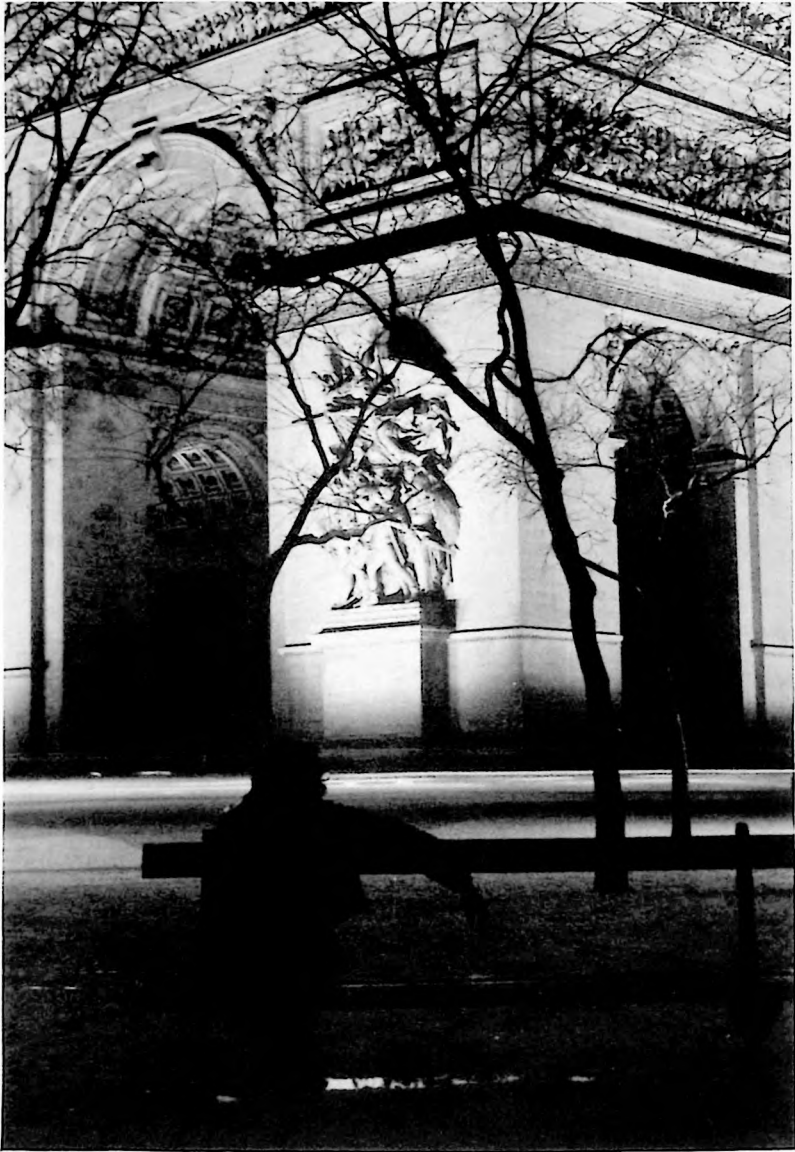


Florenca, 1990.

PORTAFOLIO



Paris, 1991.



Paris, 1991.

PORTAFOLIO



Roma, 1990.

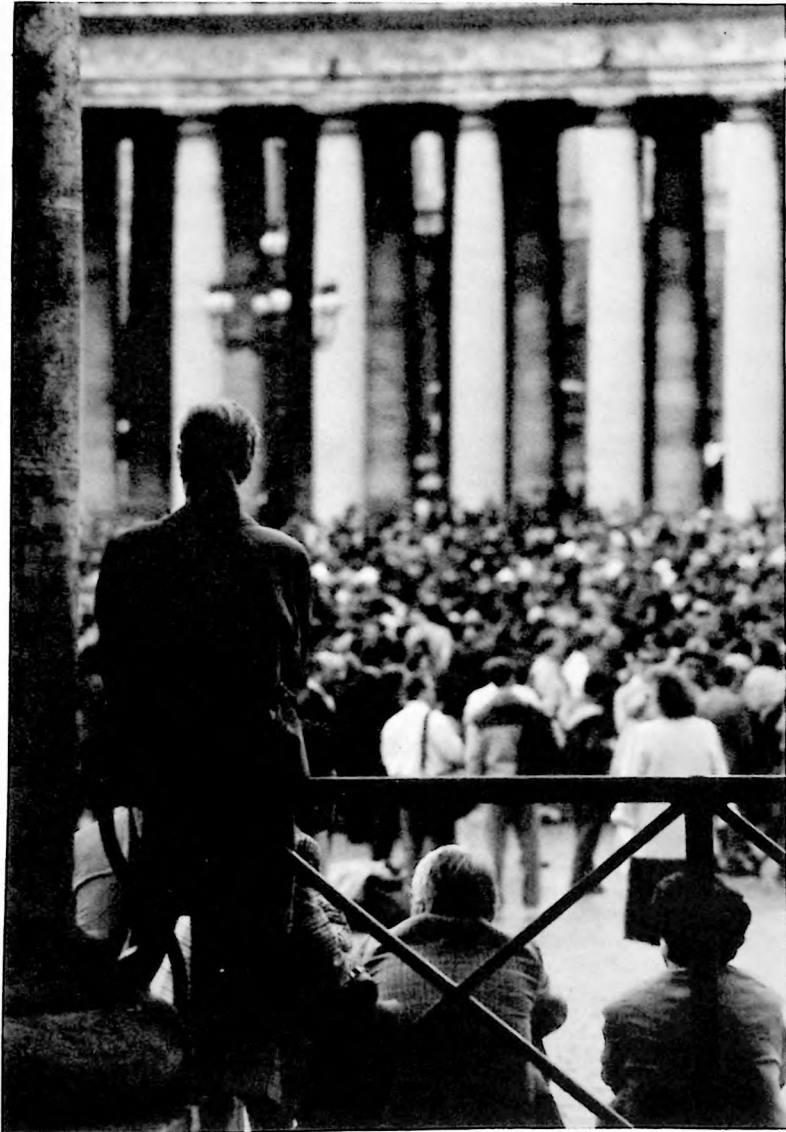


Egipto, 1990.

PORTAFOLIO



Paris, 1991.



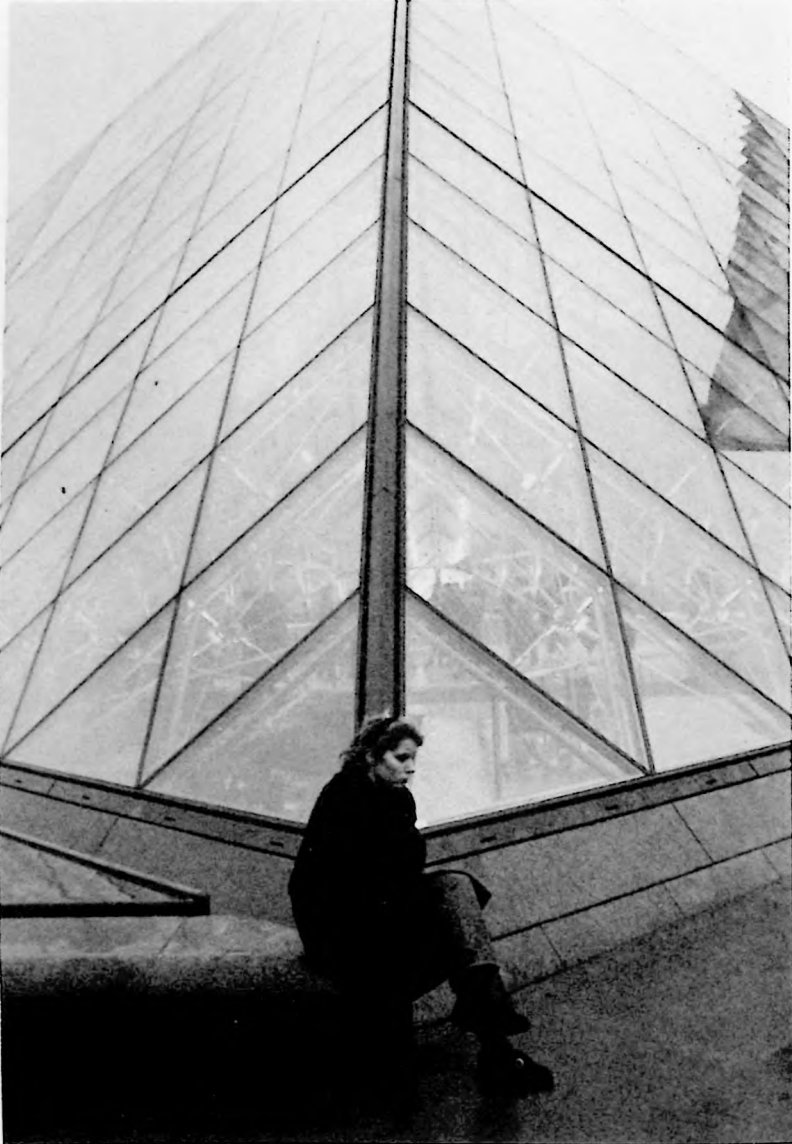
Roma, 1990.

PORTAFOLIO



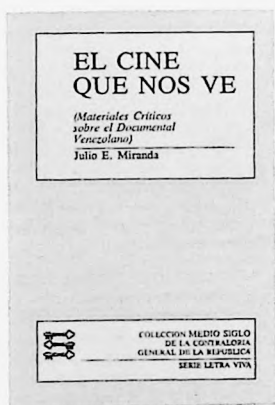
Roma, 1990.

PORTAFOLIO



Paris, 1991.

CINE: Ambretta Marrosu
FOTOGRAFIA: José Gregorio Bello Porras



Julio E. Miranda. EL CINE QUE NOS VE (Materiales críticos sobre el documental venezolano). Caracas, (1991), Contraloría General de la República (Colección "Medio Siglo", Serie "Letra Viva"). 196 pp.

Hace algunos años, Julio Miranda ha venido alliviando nuestra carencia de reflexión cinematográfica con dos pequeños libros (*El cine documental en Mérida*, 1 y 2, 1982) que giraban, como éste, alrededor del documental; un tercero (*Cine y poder en Venezuela*, 1982) que abordaba —aunque transversalmente— uno de los temas más recurrentes en las preocupaciones hispanoamericanas en la materia: la relación entre cine y literatura. Con este nuevo aporte, que inicia una sistematización del estudio del documental, nos encontramos, una y otra vez, con la idea que parece motivar más profundamente en el autor este último interés, y que se articula mediante dos cuestiones sólo aparentemente diferentes. Una, la de decidir en qué momento la película examinada es documental o es ficción. La otra, cuando el cineasta "interviene" o no, con "una puesta

en escena", con un planteamiento ideológico o simplemente con su manera de organizar el material filmado.

Si bien Julio Miranda no desarrolla un discurso teórico sobre el problema que, al fin y al cabo, se remonta a la gran cuestión sobre cine y verdad, el rigor y la minuciosidad de su examen de cada película suministran una gada preciosa para la reflexión sobre las muchas formas en que el problema mismo se plantea. Igualmente, transparentan estas críticas una estética subyacente, que asigna al documental dos caminos válidos: la función periodística, entendida como información suficiente, no redundante, no tendenciosa y capaz de inducir a la reflexión; y la función poética, entendida ésta como la enunciación paradójica de lo indecible y adjudicada en particular a la elaboración de los "tiempos muertos", diríamos que a la eliminación (¿o sublimación?) del tiempo.

La transparencia y constancia de estas posiciones —y otras menos importantes— hacen de *El cine que nos ve* un trabajo de gran dignidad, muy por encima del simple valor de referencia y documentación que en general se limitan a ofrecer las obras panorámicas con este tipo de diseño, valor que por otra parte este libro tiene también. En efecto, a pesar de las muchas advertencias sobre el carácter de "avance" del trabajo, éste nos brinda la filmografía crítica de diez de nuestros cineastas entre los que se destacan por su trayectoria en el documental, quienes conforman un cuadro muy rico, si no exhaustivo, del género en nuestro país. En realidad, para completarlo, sólo hubiera faltado el estudio del algunos cineastas del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, tanto de la primera como de la segunda "época", que por cierto Miranda ha iniciado en sus libros anteriores.

Los escogidos para este libro, según criterios que el autor no explicita demasiado y que parecerían obedecer a razones puramente prácticas, son, en el prudente orden alfabético utilizado: Agustí, Anzola, Azpúrua, Cortés, Dickinson, Guédez, Lucien, Myerston, de Pedro y Penzo. De cada uno se presenta una cuidadosa biofilmografía y luego lo que Miranda llama "reseñas", donde, en orden cronológico, se describe y evalúa cada documental. En la "Introducción", Miranda advierte, con su inconfundible estilo que combina con humor, rigor y escepticismo: *Confieso que dicha variedad escritural responde... a un deseo de evitar el cansancio del lector, por no decir mi propio hastío*. De hecho, esas críticas guardan entre sí una coherencia poco común, siguiendo el mismo esquema —descripción del "flujo audiovisual", seguida por una evaluación conclusiva— pero logrando siempre una exposición sugestiva y discutiendo con vivacidad cada relieve puntual, de manera que el lector quizás llegue a cansarse menos de lo que haría el espectador frente a la sucesión de otras tantas proyecciones cinematográficas.

El breve capítulo inicial, si bien cumple con el requisito de ubicar históricamente el material crítico que constituye el cuerpo del trabajo, no pasa, en cambio, de ser una "reseña", es decir que no llega a desarrollar su potencialidad ensayística, cosa que quizás llegue a ocurrir cuando el autor concluya —según promete con el acostumbrado beneficio de la duda— este *work in progress* que se me ha hecho *francamente inacabable*.

Más allá de las divergencias que se puedan tener con respecto a la estética que profesa, típicamente idealista en su concepción de la objetividad, de la belleza artística y de la ideología, el Julio Miranda crítico —que en esta función es tan escritor como en sus trabajos literarios— nos ha dado con

éste un bellissimo y útilísimo libro. Muy bien editado, además, por la Contraloría General de la República (¡paradojas de nuestra industria editorial!). Claro que hubiera debido ser ilustrado y que, por milésima vez, sale un libro venezolano sin fecha de edición.



Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". En 1967 sale el Nº1 de la revista *Cine al día*. El comité de redacción fundador es el siguiente: Alfredo Roffé (Dirección), Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Ambretta Marrosu, Antonio Pasquali, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, Alberto Urdaneta. El Nº 25 de *Cine al Día*, último de la serie, sale en 1983 a obra de un comité de redacción así compuesto: Oswaldo Capriles, Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Miguel San Andrés.

Una nota sobre CINE AL DÍA

En el complejo universo que se estructura en torno a la producción cinematográfica, podemos apreciar una enorme gama de problemas a ser analizados. Dentro de éstos se encuentra la revisión crítica que ha suscitado el hecho cinematográfico.

El ejercicio crítico entendido como una forma de análisis reflexivo, no aparece en el contexto del arte como una práctica predominante en Venezuela. Sin embargo, han existido, y por fortuna aún existen, pequeños grupos destinados a la discusión, análisis, investigación y divulgación de la actividad cinematográfica. Esta praxis crítica ha sido realizada a partir de distintos medios, en diferentes formas y desde ópticas bastante disímiles.

En el ámbito de las revistas especializadas, **Cine al día** constituye una importante producción en la materia. Su primera publicación data de 1967. A finales de ese año comienza una labor que se prolonga hasta 1983. Abordando de esta manera una de las etapas más productivas de nuestra historia cinematográfica.

Cine al día surge como una iniciativa de un grupo de intelectuales de diversos sectores, interesados en crear un espacio abierto para la discusión del fenómeno del cine. Son muchos los factores que determinan la importancia de esta producción. En primera instancia está el hecho de su propia existencia, lo cual ha significado 15 años de memoria cinematográfica.

En cuanto a las particularidades de la revista, resalta el constante interés en los problemas que gravitan en torno al cine nacional. Considerando de forma crítica factores determinantes en su configuración y desarrollo, como lo fueron y lo son, la censura, la carencia de una ley de cine, la estructuración y funcionamiento de los gremios, los sistemas de distribución y exhibición, la producción y las políticas culturales del Estado.

A finales de la década de los sesenta, período donde se inicia **Cine al día**, el cine latinoamericano vive uno de sus momentos más importantes. Estos países han visto en el cine una forma de acercarse a su realidad y un instrumento de lucha para la transformación de la misma. Se desarrolla una cinematografía comprometida con los problemas sociales, la cual se expresa, principalmente, a través de un discurso realista en el marco de una tendencia documentalista. Venezuela no estuvo al margen de este boom cinematográfico, recordemos la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano en la ciudad de Mérida, evento clave, donde participaron cineastas venezolanos de singular importancia.

La revista **cine al día**



En la foto: *El Vicio* de Luis Luján, *Los molinos* de Zoltán Pálfi, *Digamos sí* de Fátima, *La posada* de Luis Luján, *La vergüenza* de Luis Luján, *Los otros*. Noticias: *Noticias* de Luis Luján, *Noticias* de Luis Luján, *Noticias* de Luis Luján, *Noticias* de Luis Luján.

Cine al día no fue indiferente ante este proceso, establece un compromiso con el fenómeno del cine latinoamericano. Publica de manera sistemática entrevistas con los cineastas, discusiones sobre los preceptos filosóficos, ideológicos y estéticos que dieron vida a las distintas manifestaciones en el continente. La revista se encontraba plenamente sincronizada con aquel momento histórico y debe ser entendida como una manifestación más de esa rica efervescencia intelectual que se vivía en todos los ámbitos de la cultura.

Cine al día adoptó un análisis que dio relevancia a las determinantes históricas, políticas y económicas de cada país. Lo que permitió una consideración más amplia de su cinematografía, ubicando la posición de estos países con respecto al mundo. De allí el interés determinante de abordar la producción de los países llamados tercermundistas.

El producto cinematográfico, se entendió desde una perspectiva marxista. En tal sentido, existió la preocupación de desentrañar los nexos entre la obra y su contexto. Y aquí nos centramos en uno de los aspectos más problematizados en la historia del cine: la correspondencia entre cine y realidad. La cual **Cine al día**



En *Vida al día*, 1967. El examen de la transformación. Apollin, Delfino. *Tras el destino*. Perfil en la noche. Hilda Delle. La guerra de Peloro. Carlo. *Sonata del Cine Argentino*. Inolanda.

abordó penetrando en el terreno ideológico, en una reflexión concentrada en el tema y contenido, sin menospreciar el plano expresivo y sus elementos estéticos. Estas ideas constituyeron una directriz en el trabajo del grupo.

Tampoco el cine, como manifestación cultural universal, que es uno, más allá de las singularidades de cada país, estuvo exento de un espacio importante. Se plantea la preocupación del cine como arte. Así, se publican fragmentos extraídos de importantes textos vinculados con los problemas teóricos del cine; además de otros encaminados hacia la trabajosa búsqueda de asir algunos principios del arte. Conjuntamente a la publicación de esta selección de textos, enriquecieron el debate con la constante producción propia de ensayos y discusiones en relación a las características que definen al cine como tal y los efectos sociales que éste produce. También emprendieron la revisión de aspectos particulares que han caracterizado a distintas tendencias cinematográficas y el análisis de problemas específicos en la construcción de algunos films.

La crítica fue desarrollada de manera exhaustiva y sistemática, inscribiéndola en una interpretación teórica del cine y del arte en general para dar cuenta de un modelo ideológico y cultural.

El espectro de films para la consideración crítica fue amplio, lo que permitió revisar y evaluar tanto las películas en cartelera como otras que por diversas razones no eran exhibidas en el país. Hubo una preocupación constante por la producción de cortometrajes y de films cuya exhibición no era realizada a través de los canales oficiales. Estas características permitieron que **Cine al día** represente un hito en este país.

El fenómeno cultural es altamente complejo. Al mismo tiempo entran en juego las condicionantes del entorno como representación del mundo material y factual y las particularidades individuales que hacen de la obra cinematográfica un discurso peculiar sobre la realidad. **Cine al día** desarrolló una forma y una perspectiva con el propósito de comprender el fenómeno integralmente.

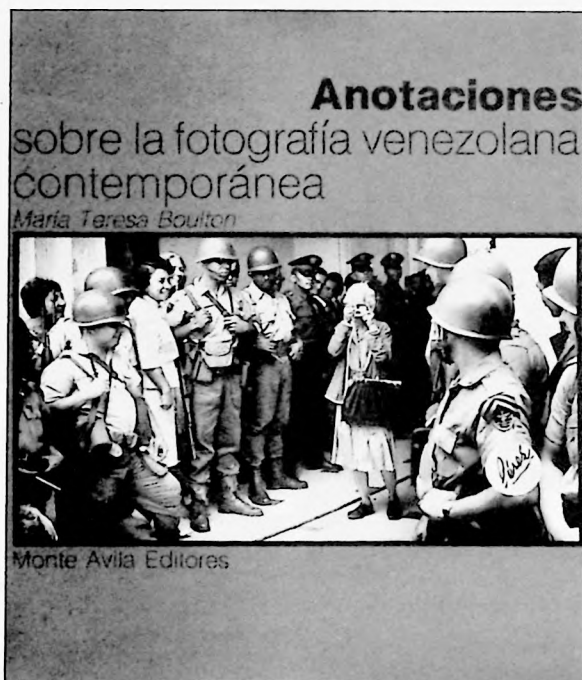
Hoy, cuando el espacio ideológico ha sido reducido drásticamente afectando la motivación en las búsquedas renovadoras del continente, y por qué no decirlo, de nuestro país, cabe preguntarse si nuestra situación habrá cambiado tanto como para desdeñar esta producción crítica.

ISABEL GONZALEZ

ANOTACIONES SOBRE LA FOTOGRAFÍA VENEZOLANA CONTEMPORÁNEA

Autor: **María Teresa Boulton**.
Diseño Gráfico: Claudia Leal.
Fotocomposición: La Galera de Artes Gráficas.
Impresión: Editorial Binev, C.A. Monte Avila Editores. Caracas, 1990.

Existen libros necesarios para darnos cuenta de un desarrollo reciente, de un proceso en el que aún estamos inmersos. Libros necesarios para la memoria inmediata y que quedarán para la de largo plazo. Libros que precisan un panorama y apuntan un devenir. Libros históricos, en fin. Porque todo análisis de la historia que se precie de utilidad es, en el fondo, un libro de predicciones, un libro revelador, casi un libro sagrado que se presenta con las ropas de la cotidianidad.



Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea, es uno de esos libros. Sin pretensiones grandilocuentes, en su título se advierte una primera precisión. Se trata de anotaciones, no pretende la inutilidad de agotar la historia, mas sí la estamos viviendo. Pero no abriga, tampoco, una falsa modestia. El hecho de la anotación es suficientemente importante. Una anotación sirve para no olvidar, para constatar, para conformar una idea en proceso. Y estas Anotaciones son todo eso. Y más.

Ansiosamente esperado, este libro responde enteramente a las expectativas que despertó. Y responde con propiedad. Una propiedad ciertamente perceptiva, que hace deslindar, que discierne en un territorio y unos hechos demasiado cercanos y con mucho de

inexplorados. Un territorio en el que la palabra certera de la reflexión se hace necesaria para comprender aspectos que se conformaban con la latencia, el sobreentendido o la repetición fraseológica.

Escribir sobre la historia reciente de la fotografía es intervenir en ella. Es tratar de hacer conciente un proceso en el que estamos imbuídos. Y esta es una labor difícil. Supone un discernimiento entre contenidos que nos atan de cerca y el proceso, propiamente dicho, que punge por expresarse. Está cercada por la tentación de las polémicas inmediatas o por las posturas que suponen estar afuera de toda posibilidad de mácula. María Teresa Boulton supera estos escollos tomando el riesgo de ser un testigo fiel a sí misma.

El resultado es historia del país, como lo apunta Fernando Rodríguez en el prólogo, pues historiar la foto es historiar un modo de expresión, una forma de comprenderlo en el devenir histórico.

La fotografía posee una cualidad que puede representar una dificultad para quien la estudia. Expresa un momento, a la vez un contenido y una forma de observar los contenidos. Escribir sobre historia de la fotografía es, entonces, escribir sobre una forma de afrontar el hecho de ver, de pensar o de sentir en un momento dado. Para lograr esto es necesario proponer una forma de comprensión dinámica de los hechos y el proceso que encierran. Y esto es lo que hace la autora al deslindar tres grandes épocas con su definido punto de partida. Esta forma de comprensión y el resultado de su instrumentación poseen la cualidad de la sencillez y la coherencia, propias de los grandes hallazgos inteligentes.

Estas tres grandes épocas, bien definidas no son rigidamente estáticas. En ellas visualizamos el recorrido de la fotografía en Venezuela en los últimos cuarenta años. Y esto ya es un mérito.

Para establecer un punto de partida en el recorrido, María Teresa Boulton privilegia el momento en el que los fotógrafos evidencian tener la posesión de un lenguaje propio del arte que escogen para manifestarse, un lenguaje manejable concientemente. La comprensión de esto se da en varios fotógrafos venezolanos al inicio de los años cincuenta. Establece así el inicio de la modernidad, tratado en el primer capítulo, correspondiente a la primera época y titulado **Clarooscuro de nuestro país**. En ella destacan Alfredo Boulton, Razetti, Fina Gómez, Carlos Herrera y Carlos E. Puche. Son los fotógrafos que al encontrarse con la luz se tropiezan con su país, teniendo entre sus manos un instrumento y un sujeto de amplias posibilidades y que les hace descubrir a la fotografía como arte, impacto que resonó por mucho tiempo.

Una segunda época, que comienza con los cambios sociales y políticos de la década del sesenta, es la caracterizada por el documentalismo. La visión se fija en el ser humano y su experiencia expresa, buscándose la verdad, antes que la belleza, en una fotografía crítica social.

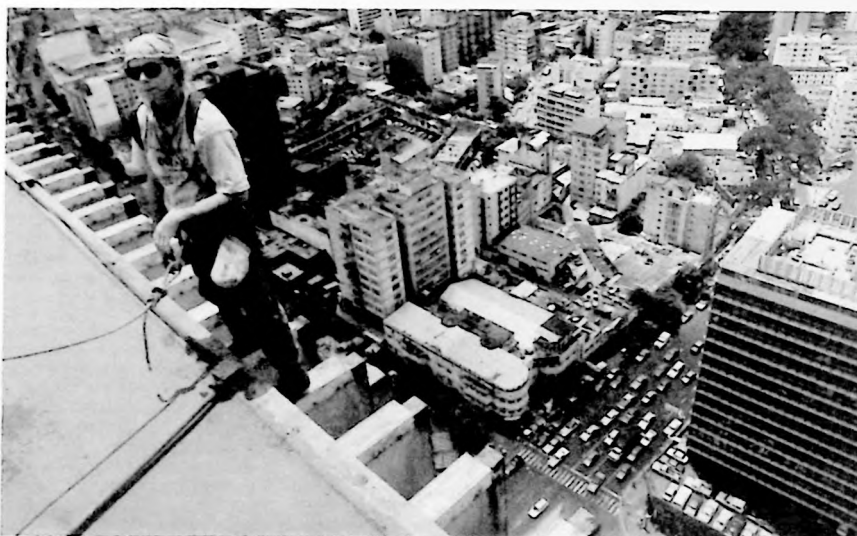
La tercera época, sin necesidad de cierre, abarca las tendencias más actuales, vertidas hacia lo artístico, tras una especie de agotamiento de las

formas de tratamiento de lo social. La autora establece su inicio en 1984, coincidiendo con la muestra titulada **El Riesgo**. En esta etapa la fotografía se convierte en expresión de interioridad. Acude más a las expresiones sensualistas, utiliza los recursos de la alegoría, las manipulaciones, las puestas en escenas, expresando un escape de la realidad y la búsqueda de lo simbólico como forma de afloración de contenidos inconscientes, a través de un lenguaje sensorial.

Capítulos apartes merecen la consideración de la fotografía periodística y del lugar de la fotografía en general dentro del panorama cultural venezolano. En el primero de estos, la fotografía periodística expresa, mucho más allá de las cuatro décadas analizadas en el resto del libro, su cualidad de memoria colectiva, donde las fotos adquieren un significado histórico-afectivo, llegando a ser fiel reflejo de lo que somos como país. De esta manera vemos cómo la fotografía posee una función social, con/en las fotos nos identificamos, con/en las fotos proyectamos lo que queremos poner fuera de nosotros.

La fotografía se ha construido su espacio cultural en Venezuela. Un espacio tanto reflexivo como material, a través de las muestras en museos y galerías, del estímulo de premios y confrontaciones, por su difusión en publicaciones periódicas o en libros y su cimentación en el mercado comercial.

Bien documentado, bien ilustrado, bien impreso, en este libro uno quisiera encontrar todo sobre la fotografía contemporánea en Venezuela, pero resulta mejor encontrar lo que hallamos, casi todo. Eso sí, bien pensado y bien dicho.



Un sueño en el abismo, de Oscar Lucien.

Un sueño en el abismo

Después de reflexionar sobre el asunto aquel tan discutido de la objetividad/subjetividad, llegue a la conclusión, compartida con algunos importantes teóricos contemporáneos, de que la tan mentada, respetada y sacrosanta objetividad no es posible. Así que asumí mi subjetividad y decidí ver otra película venezolana intentando deshacerme de ideas preconcebidas, lo cual, como consecuencia de lo anteriormente mencionado, es utópico. Así que resolví el dilema matemáticamente, es decir sume algebraicamente todos mis prejuicios negativos y expectativas positivas y encontré un punto cercano al equilibrio, y entré al cine, abierta a todo, como un espectador cualquiera... porque eso soy, ni más ni menos.

Rodeados por el deslumbrante paisaje de las cumbres andinas nos introducimos en

una historia narrada con coherencia, con una técnica cinematográfica lo suficientemente correcta y adecuada como para olvidarnos de ella en el transcurso de la película, exceptuando el sonido, por momentos opaco, a veces interfiriendo en la comprensión de los diálogos, pero en todo caso, las bien logradas imágenes permiten seguir la trama, y la estructura narrativa, sumada con una anécdota actual e interesante, admiten desde la aceptación hasta el cuestionamiento ideológico y conceptual. En otras palabras estamos ante una *película*, lo cual es, en nuestro país, algo alentador, dadas las circunstancias adversas en las que hacemos cine.

El abordaje de los personajes es, sin embargo, fallido, con una tendencia bastante obvia a caer en los estereotipos.

Mel (Erich Wildpret) y Luisín (Frank Spano), representan la juventud sana y luchadora, llena de ideales (escalar el Everest) que tiene que enfrentarse

con un mundo hostil, burocrático, formal y monetario, hipócrita y falso, de los adultos. Todo esto se maneja con más de un simbolismo: el ascenso a la cumbre más alta del mundo, y todas las implicaciones de un deporte tan exigente como el "andinismo", la imagen de salud física no compatible con vicios ni drogadicción, en fin, los dos protagonistas representan, simbólica y literalmente, a esa juventud vital y pura, luchadora e invencible que se me parece mucho al Ideal griego.

Estos dos jóvenes "modelos" parecen surgidos de un contexto inexistente: son islas rodeadas por corrupción, vicios, debilidad y vacío, por todas partes. Y además tienen la osadía de enfrentarse a ese mundo para lograr sus objetivos.

Quizás el personaje más importante para el análisis sea Agustín, el padre de Mel (Guillermo Feo). La imagen de un "ex-revolucionario", profesor universitario, supuesta-

mente marxista, alcohólico y decadente, completamente contradictorio consigo mismo, imagen ésta que pretende describir a una generación derrotada, que una vez intentó transformar la sociedad pero no pudo, me resulta falsa y poco profunda. Si lo vemos desde un punto de vista individual, es decir, una manifestación específica de "Una persona" que "es así", entonces el pecado es de superficialidad y su alcoholismo es sólo la fachada, un recurso cinematográfico para describir un personaje sin presentarlo en su complejidad. Si es un símbolo, y la intención es crear un símbolo de una época y acercarse a un análisis crítico de una generación, entonces cae en la generalización y en la estereotipia. Obsérvese nada más el detalle del fetichismo ideológico al ponerle el nombre a su hijo (Mel son las Iniciales de Marx, Engels y Lenin). Si con esto quisiera decir que Agustín nunca fue un "verdadero revolucionario", es válido desde el punto de vista individual, pero no es aceptable si se extiende y se generaliza. De hecho, toda generalización se convierte en vacío, en caricatura, en discriminación.

Mel y Luisín son más puros que el agua. Necesariamente tienen que ensuciarse porque necesitan dinero para su proyecto. Este es su punto de relación con la sociedad: escriben cartas a todas las instituciones habidas y por haber intentando conseguir el dinero. Ante las decepciones sucesivas viene el desánimo y aquí entra a jugar un papel importante Katy (Sonia Smith), la novia de Mel, o mejor dicho su difunto abuelo, quien aparentemente no se dejaba vencer por las dificultades, un personaje mítico, al estilo de "el hombre positivo".

Entonces aquí aparece un elemento que es el centro de la película. Me refiero a una vieja polémica filosófica-política-ideológica: ¿El fin justifica los medios? Luisín dice que sí, después de pensarlo mucho. Mel no dice nada. No sabemos

cada persona tiene consigo misma. En caso contrario la historia se reduce a una situación simple de causa-efecto, a saber, delito-castigo. Conclusión: pórtate bien, niño, para que papí no te castigue.

Por otra parte es justo señalar dos secuencias de la película que merecen especial atención por su lenguaje y connotación: la que sucede en el hipódromo, basada en el juego entre sueño y realidad, llena de absurdos e irreverencias que salpimentan la crítica que encierran, y el juego del tiempo mezclando el presente con el futuro, a nivel de la imaginación y de la proyección, en el aeropuerto de San Juan. Por cierto que vale la pena destacar la brevísima pero memorable actuación de Pedro del Llano en esa secuencia.

Las actuaciones son irregulares. Frank Spano (Luisín) y Sonia Smith (Katy) convencen. En cambio Erich Wildpret (Mel) está aún muy crudo. Guillermo Feo logra un alcoholico muy etílico, como él mismo dice: ni sobreactúa ni caricaturiza es un alcoholico (en la pantalla, claro).

Por último quiero señalar que cuando una película es capaz de suscitar discusión, reflexión y desacuerdos conceptuales e ideológicos, entra en la categoría de "cine", es decir, no es un conato ni una aproximación. Y creo que eso ya es muy importante.

ELA DINES

lo que significa su silencio (¿El que calla otorga?). Los revolucionarios son más moralistas: afirman que depende del fin y depende de los medios.

Un sueño en el abismo parece no proponer alternativas, es decir, plantea que la sociedad no ofrece alternativas. Por lo que fatalmente el hombre se encuentra ante sólo dos opciones: el fracaso o "entrar por el aro", que en este caso es la droga y la muerte.

Esta opción está representada por Alfredo, el narcotraficante, el único del grupo de jóvenes que ha "crecido", que ha entrado en el mundo adulto. Es independiente económicamente, y lleva un alto nivel de vida. Realmente Alfredo pasa a ser un símbolo más dentro del conjunto: la fuerza del mal, el camino errado de la juventud. Y allí se debaten, desde una perspectiva un tanto moralista, los dos amigos, deportistas, Promesas de la Patria, saludables-jóvenes-amantes-del-aire-libre-y la naturaleza, entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal. Todo el asunto termina siendo demasiado obvio. Eso del bien y del mal, las drogas y el deporte, la vida y la muerte, parece sacado de un cuento infantil.

Lo que no queda claro es si se responsabiliza a Alfredo por la muerte de Luisín, es decir, si Mel cree que Alfredo es el culpable. Si es así, quedamos en el contexto de los cuentos para niños y también el espectador quedará convencido de esa culpa ajena, de esa responsabilidad exterior. Y así, las únicas salidas posibles son pura ilusión de sociedades inexistentes, sin delitos ni delincuentes. Y de ser así, sólo nos queda la derrota y la desesperanza. Es precisamente en ese juego víctima-victimario que se plantea mediante la culpabilización y posteriormente el deseo de venganza por el amigo muerto, es allí, donde el planteamiento se debilita. Porque no se trata de moralizar sobre lo que es o no es delito, sino de apuntar hacia la responsabilidad que



La inútil muerte de mi socio Manolo, de Julio García Espinosa.

La inútil muerte de mi socio Manolo

Es el primer día de rodaje. El director está preocupado: dos personajes en un solo ambiente... Así, poco más o menos, reza el texto de uno de los periódicos que Julio García Espinosa inserta en su adaptación cinematográfica de la obra de teatro *Mi socio Manolo* de Eugenio Hernández. El texto está fuera de la zona subrayada en rojo, y pocos espectadores deben haberlo notado. Es en guiños como éste donde radica el encanto de un filme difícil y preocupante para cualquier director, máxime uno que como García Espinosa lleva nueve años alejado de los platós.

Volver al pasado es peligroso, pues puede revolver el presente. Cheo visita a Manolo, su amigo y "socio" a quien no ha visto en años. Como buenos machos latinos, a los cinco minutos se emborrachan; y, como buenos cubanos, se dedican al sano deporte de comer mierda, esto es, de pavonearse hablando tonterías. El mismo film es explícito: —¿Y ahora qué hacemos? —Comer mierda. —¿Y no hemos estado toda la noche comiendo mierda? Pero, a través de esta catarsis palabrística, lo que aflora son las frustraciones de cada uno: Cheo, un

solitario cuyas fantasías sexuales querrían afirmar secretas dudas sobre su identidad; Manolo, un fanfarrón que no encuentra santo o Marx que lo ayude a cargar con el peso de sus cuernos. La confesión termina en agresión: verbal de Manolo a Cheo, física y fatal en el sentido contrario.

Fiel a sus postulados sobre el cine imperfecto, JGE parece haberlo escogido todo para nadar a contracorriente. Las actuaciones tienen una doble faceta anticinematográfica: son demasiado naturalistas, por una parte, y demasiado teatrales, por la otra. Dicotomía perfectamente conciliable: ¿hay algo más sobreactado que un cubano borracho y comierda? Si algo tenemos que reprochar al film es este enfoque actoral ruidoso y martilleante, tan afinado en lo real que el piélago de cubanismos llega a ser indescifrable. Sin embargo, paciencia, pues hay hermosos aciertos.

Aciertos anticinematográficos, por una parte. Al principio, vemos la escenografía abiertamente mostrada como tal y rodeada de reflectores, cables, micrófonos... En ciertos momentos del drama, un personaje se asoma y ve pasar a algún técnico cargando una viga, o la cámara se fastidia de los acto-

UN SUEÑO EN EL ABISMO. Venezuela, 1991. Dir.: Oscar Lucien. Guión.: Rodolfo Santana, Oscar Lucien y Carlos Oteiza, basada en la obra teatral de Rodolfo Santana. Prod. ejec.: Antonio Llerandi. Dir. fot.: Hernán Toro. Asis. cám.: Néstor Lago. 2da. cám.: Mauro De Vita. Cám. Aér.: Marcelo Castillo. Dis. Vest.: Marcela Navea. Mús.: Vinicio Adames. Mez. Son.: Vinicio Adames. Mont.: Sergio Curiel. Asis. dir.: Eduardo Morreo. Maq.: Issmar Biliandier. Peluq.: Marietta. Script.: Belón Orin. Elec. esp.: José Morillo. Casting.: Vilma Ramia. Intérrp.: Erich Wildpret, Frank Spano, Sonia Smith, Karl Hoffman, Luis Fernández, Guillermo Feo, Anna Montefuego, Patunia Paredes, Dalia Colombo, Vilma Ramia, Pedro del Llano, Anibal Grunn, Hylenne Rodríguez. Comp. prod.: Lucien Film, C.A. esph. Color. 35mm. Dur.: 1h. 20min. Distribuye.: DiFox. Estreno.: 05/06/91.

res y explora el apartamento de Manolo, repleto de fotos familiares en las que la cara de su mujer ha sido eliminada mediante unas tijeras. O imágenes y periódicos que nos revelan y glosan el pasado revolucionario y familiar de ambos socios, creando interludios documentales que generan una pausa en lo cargado del ambiente.

Sin embargo, el cine como magia también está presente. La variedad de encuadres, aunada al colorido kitsch/proletario/tercermundista del habitat de Manolo, no hace jamás al film aburrido visualmente. La fantasía (¿o *flashback*?) de Cheo, hacer el amor a una negra en un patio lleno de sábanas en medio de la lluvia, es un finísimo ejercicio de preciosismo visual y sonoro. Y, finalmente, el desenlace del drama cambia todo el concepto del film: Virando a un blanco y negro hermosísimo, las actuaciones se estilizan, los parlamentos se asordinan y la inútil muerte tiene lugar. ¿A quién puede aprovechar esa muerte? A los mirones y chismosos, a más nadie. En un momento extraordinario, Manolo grita a la cámara: *¿Qué ven ustedes? ¡La gente siempre necesita alguien de quien hablar: un maricón, una puta, un cornudo.* ¿Y qué mayor voyeurismo que ir al cine a espiar la intimidad vergonzosa de seres que pasan por reales? Pero el final del film nos vuelve a ubicar en lo que realmente es: un plano muy abierto muestra a victimario y víctima, a todo color, en el teatro de los acontecimientos. Lo acontecido era puro teatro.

Teatro que puede llevar a la muerte. En *Las aventuras de Juan Quin Quin*, recientemente proyectada en Caracas, JGE nos muestra a un cubano comediante que sobrevive haciendo teatro y termina en revolucionario. En *La inútil muerte de mi socio Manolo* ocurre el proceso inverso: dos revolucionarios cubanos terminan en comediante y, por llevar su papel más allá de lo debido, suscitan una muerte. Una muerte inútil.

ANTONIO MENDOZA WOLSKE

LA INUTIL MUERTE DE MI SOCIO MANOLO. Cuba, 1989. Dir.: Julio García Espinosa. Guión.: Julio García Espinosa, basado en la obra *MI SOCIO MANOLO*, de Eugenio Hernández. Prod.: ICAIC. Dir. fot.: Livio Delgado. Mon.: Justo Vega. Intérp.: Mario Balmaseda, Pedro Rentería. Color. 35 mm. Dur.: 1h 24'. Estreno.: 2505/91.



Alucinaciones del pasado, de Adrian Lyne.

Alucinaciones del pasado

Tratando de incursionar en distintos géneros cinematográficos, Adrian Lyne ha dirigido *Alucinaciones del pasado*, explotando un tema que pareciera haberse agotado: la guerra de Vietnam. Y lo hace a través de un discurso crudo, intentando, quizás, la más dura crítica que se le haya hecho al ejército norteamericano. En realidad, Lyne avanza con la fuerza de un rinoceronte y lanza con fiereza una verdad que antes sólo había sido soslayada.

En *Flashdance* (1983) había logrado dar una clase de montaje con las escenas "balladas"; en *Nueve Semanas y Media* (1986) incursionó en el laberíntico mundo del erotismo y la sensualidad; y en *Atracción Fatal* (1987) —sin tener en cuenta la moligatería del mensaje— dio rienda suelta a su ingenio para manejar eficazmente el suspenso.

En *Jacob's Ladder*, alcanza a contar una historia envuelta en dos matices: la presencia del bien y del mal. El primero representado por la familia, por el confort de una casa manejada por una esposa y madre, donde predominan la iluminación tenue y la música suave. El segundo, caracterizado por el desorden, la música estridente y los colores fuertes, que sintetizan la vida que Jake lleva con su amante ¿latina?

El guionista del filme no es otro que Bruce Joel Rubin, responsable de ese esperpento que resultó *Ghost* (Jerry Zucker, 1990). Aquí, Rubin reincide con el tema apocalíptico de dioses y demonios que —según él— acompañan al ser humano en la muerte.

La esencia de ese discurso se encuentra en el monólogo que vomita Louis, el quiropeyista, frente a Jake, donde concluye con Ekhart que... *Si te asusta morir y te aferras, verás demonios arrancándote la vida; si, por el contrario, te resignas, serán los ángeles los que te salven de la tierra.*

Este "ángel" y su discurso son sobredimensionados, opacando el motivo principal del filme: la cruda denuncia de Lyne contra el ejército norteamericano por el uso de alucinógenos, en una especie de "manotón de ahogado" que salvará a EE.UU. de la ignominiosa derrota.

La brutalidad con que se nos muestra el paso de Jake hacia la muerte, conducido por los demonios, e incluso las imágenes crudas del combate entre compañeros luego de haber consumido la droga, están contrarrestadas por sueños de Jacob en su hogar, edulcoradas con la mano que le ofrece el hijo muerto, el "ángel", para llevarlo con él.

Los "bandos" que frecuenta Jake son muy definidos. Por un lado, su esposa, sus hijos con nombres bíblicos y Louis. La brisa de la noche, el confort de una cama, el calor de un cuerpo querido... Ternura, amor, tranquilidad, suavidad. Los ángeles.

Por otro lado, su vida con Jessie, la amante. La noche del baile, donde la joven es violada por seres extraños en una danza casi satánica; el sumergimiento de Jake en la bañera plena de hielo con la bandera quemada; el camino en camilla por el laberinto plagado de todo tipo de desechos humanos. Fuego, pa-

y secundarios. Además, sus conflictos sólo parecen existir en la medida en que nos conducen hacia la presentación de un chiste bien elaborado o simplemente, no se producen con rigor. La mayoría de ellos, como el drama del cuñado de Sam, la falta de privacidad de Jules y su esposa, el incendio de la fábrica causado por los niños, entre otros, defraudan por su simplicidad. Lo que debería funcionar como un toque de humor se convierte en el fin mismo de algunos planteamientos: por ejemplo, la discu-

sión, desorden, estridencias, agresión visual. Los demonios.

Y, por último, sus compañeros de pelotón: todos marginales. Negros, latinoamericanos, italoamericanos... El chiste vulgar, la falsa camaradería. Los cobardes, los traidores.

Este espectro de seres y ambientes permite establecer que la trascendencia de la muerte pesa más que la trágica experiencia llevada a cabo en la selva.

Lyne perdió la oportunidad de que su película, que tocaba por enésima vez el tema-trauma de Vietnam, dijera algo nuevo. La escena final, donde se concluye que todo fue una alucinación de Jake, antes de morir, descalabra la fortaleza de la denuncia, reduciéndola a una serie de recuerdos guardados en una caja de zapatos, y la transforma en un cuento de buenos y malos, donde el "bien" triunfa... porque sí.

LILIANA SAEZ



Avalon, de Barry Levinson.

ALUCINACIONES DEL PASADO (*Jacob's Ladder*). Estados Unidos, 1990. Dir.: Adrian Lyne. Producc.: Alan Marshall. Product.: Mario Kassar y Andrew Vajna. Producción Ejec.: Brian Morris. Jefe Producc.: Clayton Townsend. Guión.: Bruce Joel Rubin. Oper. Cámara: Craig Haagensen. Dir. Fot.: Jeffrey Kimball, A.S.C. Dir. Art.: Jeremy Conway. Dis. Vest.: Ellen Mirajnick. Mús.: Maurice Jarre. Prod. Son.: Tod A. Maitlans. Mont.: Tom Rolif, A.C.E. 1er. Asis. Dir.: Joseph Reldy. Efec. Esp.: Conrad Brink. Maq.: Richard Dean. Peluq.: Lyndell Quiyou. Script.: Corey Yulger. Casting.: Risa Bramon, Billy Hopkins y Heidi Levitt. Intérp.: Intérp.: Tim Robbins, Elizabeth Peña, Danny Aiello, Matt Craven, Pruitt Taylor Vince, Jason Alexander, Patricia Kalember, Eriq La Salle, Ving Rhames, Brian Tarantina, Anthony Alessandro, Brent Hinkley, S. Epatha Merkerson, Suzanne Shepherd, Doug Barron, Jant Saint. Comp. prod.: Tri Star Pictures. Inglés, subtit. espi. Color. 35mm. Dur.: 1h. 55min. Distribuye.: Biancica. Estreno.: 29/05/91.

Avalon

La lucha por mantener la unidad familiar y la nostalgia por los viejos tiempos parecen ser los principales temas del más reciente film de Barry Levinson.

Si bien el segundo tema mencionado podemos considerarlo un logro debido a los excelentes recursos utilizados para expresar tal fin, no así el primero, al no estar contenido en un guión sólido. La película nos defrauda al constatar que el guión, lejos de plantear conflictos y problemas profundamente humanos; desprendidos de las interrelaciones de los miembros de una familia (de inmigrantes, en este caso), se ha limitado a la presentación de numerosos personajes que apenas están elaborados y que nos impiden identificar con claridad, roles principales

entre Sam y su hermano el Día de Acción de Gracias, no genera enfrentamientos mayores que el continuo recordatorio de... *no me esperaron para picar el pavo*... El niño cuando le confiesa al padre que ha quemado la fábrica y después de tanto discurso, resulta que el incendio se originó por otra causa.

Por otra parte, la presentación de tantos personajes como hilos conductores de la narración no permite que se visualice un desarrollo gradual de los mismos (importante en el film ya que constantemente se articulan presente y pasado); y mucho menos en relación al pueblo (*Avalon*) a no ser porque de vez en cuando, algún personaje nombra las diferencias entre éste y los suburbios. Para lograr significación (identificación, emoción) esto no es suficiente. En tal ca-

so, el personaje que manifiesta mejor desarrollo es el de Jules: niñez, matrimonio, mudanza, trabajo, y sin embargo, la película no se precisa como su historia. Al comienzo nos damos cuenta que es la historia de los hermanos Krichinsky, luego esta se convierte en la historia de Sam Krichinsky (el menor de los hermanos) con su narración en *off* como hilo conductor en principio y de repente, cambia la orientación hacia la historia de Jules (hijo de Sam) pero no contada por Sam sino por el propio Jules (nuevo narrador) que finalmente termina siendo la historia de Michael (hijo de Jules) cuando este se dispone a contarle a su hijo la historia de su abuelo. Esto demuestra que no hay hilo narrativo principal concreto complementado por hilos secundarios que fortalezcan los planteamientos y lo que pretendía ser un discurso dinámico y complejo se con-

Bienvenido al paraíso

Hace un tiempo para acá ha sido decepcionante ver la forma en que grandes nombres de la dirección cinematográfica han brindado productos de calidad inferior. Ya vimos desde **Nacido para matar**, de Kubrick hasta **Lluvia negra** de Scott, pasando por **Los sueños** de Kurosawa. Obras en las cuales, lamentablemente, pudimos comprobar que un sólido currículum no garantiza la calidad de los nuevos títulos.

virtió en un discurso lento y desordenado. Los *flash backs* no se rigen por ningún personaje, acción o conflicto principal preciso y en consecuencia se concreta poco. En fin, no hay historia.

Los aciertos técnicos donde mejor funcionan es en la evocación de los recuerdos. Sobre todo por el tratamiento fotográfico de Allen Davian: en las secuencias del pasado se utiliza una cámara lenta muy particular, las imágenes están reproducidas en película muy sensible que logra mucho grano, en contraste con la nitidez de las secuencias del presente. Se excluyen diálogos y sonidos de la banda sonora, constituida casi todo el tiempo por melodías viejas. Es una pena que esta película, que pudo estar destinada a ser encantadora se quedó en el acierto de un recurso. Un film en el que se pretendió abarcar mucho pero se apretó poco.

CRISTINA PEREZ SAN LUIS



Bienvenido al paraíso, de Alan Parker.

AVALON (Avalon). Estados Unidos, 1990. *Dir. y Guión:* Barry Levinson. *Prod.:* Mark Johnson y Barry Levinson. *Prod. Asoc.:* Marie Rowe y Charles J. Newirth. *Comp. Produc.:* Tri-Star Pictures. *Dir. Fot.:* Allen Daviau, A.S.C. *Oper. Cdm.:* Freddie Cooper y Peter Norman. *Dis. Vest.:* Gloria Gresham. *Dir. Art.:* Fred Hole y Edward Richardson. *Son.:* Richard Beggs. *Mont.:* Stu Linder. *Asis. Dir.:* Peter Giuliano. *Repart.:* Louis DiGialmo, Greg Mason y Pat Moran. *Intérrp.:* Leo Fuchs, Eve Gordon, Lou Jacobi, Armin Mueller-Stahl, Elizabeth Perkins, Joan Plowright, Kevin Pollak, Aldan Quinn, Israel Rubinek, Elijah Wood, Grant Gelt, Mindy Loren Isenstein, Shifra Lerer, Mina Bern, Frania Rubinek, Neil Kirk, Ronald Guttman, Rachel Aviva, Sylvia Weimberg, Ralph Tabakin, Steve Aronson, Miles A. Perman, Beatrice Yoiffe, Brian Sher, Frank Tamburo, Patrick Flynn. *Inglés, sub-It. esph. Color. 35 mm. Dur.:* 2h. 5min. *Distribuye.:* Blanca. *Estreno.:* 120691.

A esta lista podemos agregar ahora el nombre de Alan Parker. Parker es un director interesante, que, mas que obras de arte superior, es un director con una clara convicción humanista y con una gran capacidad para crear filmes memorables. Su **Expreso de medianoche** (1977), ganadora de dos Oscars, constituye una inolvidable denuncia de la degradación humana en las cárceles de Turquía. También persisten en la memoria los estudiantes de la academia de artes escénicas, con sus balles y su pegajoso tema musical, de **Fama** (1979), ganadora de otros sendos Oscars. Pero, donde su inspiración llegó a un límite fue con **Pink Floyd: La Pared** (1981), una verdadera *cult movie*, alucinante exposición de la dolorosa escisión y frustración de la juventud actual.

Pero, a veces, Parker no ha sido tan memorable. Y en tales ocasiones es que no ha utilizado una de las dos formas en

que logra atrapar nuestra atención. O con una fuerte denuncia, donde dominan la injusticia y la crueldad dantesca, o con una imaginaria fresca y juvenil, llena de música, balles y cromática psicodélica. De allí la debilidad de algunos de sus títulos, como el **Angel diabólico** (1986), que comienza siendo una sugerente historia de novela negra, que promete la caída en los abismos de la esquizofrenia y termina en cuento de diablos, con Robert De Niro con mefistofélicas uñas largas. Es decir, pierde el control Parker cuando no cuenta con uno de los implementos con los que se hace fuerte.

Algo parecido sucede con esta cinta que hoy comentamos, la última criatura de Parker. Aquí trata de irse por el camino de la denuncia, básicamente la de los campos de concentración que los norteamericanos hicieron para sus compatriotas de origen japonés durante la segunda guerra mun-

dial, tema original, pues creo que nunca se habla tratado de manera central, aunque en muchas cintas, como en **Midway**, se hace una breve referencia.

La historia gira alrededor de la familia Kawamura, una familia cuyos padres son originarios del país del sol naciente. Pero que ya sus hijos son nacidos en los Estados Unidos, y, sobre todo, están muy integrados a su cultura. La hija más linda de la familia, Lily (Tamlyn Tomita), se enamora de un no-japonés, Jack Mc Gurn (Dennis Quaid), un Irlandés sindicalista, el cual es reclutado por el ejército de manera forzosa, bajo la amenaza de ir a prisión por sus actividades reivindicativas, y que, por tanto, no puede hacer nada por su familia política.

Pero la denuncia es débil. Si comparamos estos campos de concentración con los que mantenía el Eje, resultan verdaderos lugares de recreo. Ya que

toda una reiterativa tradición cinematográfica nos ha acostumbrado que en un campo de concentración deben haber torturas y muerte. Y aquí lo más denigrante es que le pide que firmen una declaración de renuncia a su calidad de súbditos del Emperador de Japón. Además, en cuanto a segregación racial también hemos visto cosas más terribles, sobre todo referidas a los negros. El mismo Parker hizo una muy fuerte sobre ese tema, **Mississippi en llamas** (1988). Pero la mayor discriminación a que asistimos es cuando un Santa Claus de tienda por departamentos se niega a atender a la hija de Jack por sus rasgos asiáticos.

La historia de los Kawamura es condimentada con el gremialismo de Jack. Pero es tratado de una manera nostálgica que no logra convertirse en una verdadera denuncia. Lo más que le pasó a Jack es que cae bajo los cascos de un caballo de la policía y se le fractura un brazo.

Además, la historia de amor de Jack y Lily no presenta ninguna contradicción interna como para darle fuerza dramática. El amor de ellos es demasiado ideal y lineal, tan solo afectado por las condiciones externas. Parker logró más intensidad en la relación de los dos muchachos que fueron a combatir a Viet-Nam en **Alas de libertad** (Bird, 1984).

En definitiva, lo que comienza como denuncia, uno teme que se convierta en apología. Los males del sistema aparecen como leves, transitorios y debidos a circunstancias históricas superadas y superables. Cuando Lily recibe a Jack, quien regresa ileso de la guerra, al final de la película, nos imaginamos que de ahora en adelante sí disfrutarán del sueño americano. El cual no se puso en duda en el campamento. Lo único que se puso en duda era si los japoneses-americanos podrían disfrutar de él. Duda que produjo la experiencia de la segregación, que llevó al hermano de Lily, Charlie, el pititanyqui comedor de hamburguesas y fanático beisbolero, a caer en una patológica búsqueda de sus raíces, en la forma de furibundia pro-nipona (¿identidad nacional?).

No nos queda más que despedirnos de este resbalón estético de Parker con una cursi lagrimita, como la que derramó Lily por Hiroshima.

ELOY PASOLOBO

Corazón salvaje

Big close up de ósforo al encenderse. Un cigarrillo se consume. Un incendio. La bruja de **El Mago de Oz**. Largas y desoladas carreteras entre Carolina del Norte, New Orleans y Texas. Moteles de mala muerte. Todo esto conforma la imaginaria de la última película de David Lynch, **Corazón salvaje**, basada en la novela de Barry Gifford **La Historia de Sailor y Lula**.

Una sospecha muy fuerte me ha asaltado desde que vi este filme. Que Lynch está tratando de ajustar cuentas con la estética underground que dejó pendiente en su penúltima cinta, **Tercelopo azul**. Allí hablaban muchas insinuaciones que no se llegaban a reizar y una dualidad no resuelta entre el bien y el mal.

En **Tercelopo azul** se insinuaba un peligro terrible, casi cósmico, contrastando con una idílica ciudad de provincia norteamericana. Uno esperaba que los insectos, que devoraban subterráneamente un jardín, fueran el símbolo de un mal radical que carcomiese la conciencia de una sociedad exteriormente sana y satisfecha. Pero resultaba que las cosas no eran así, que nuestra imaginación había construido una historia mejor que la que el director nos ofrecía. Pues el mal se reducía a unos matones narcotraficantes y el bien era tan soso que uno no lo podía creer, estaba representado por un muchacho que había jurado enfrentarse a los malhechores frente a una iglesia.

Corazón salvaje comparte también una sensación de amenaza, no de tan grandes dimensiones, pero sí es bastante efectiva. Los personajes de Sailor (Nicolas Cage) y Lula (Laura Dern), una pareja rebelde compuesta por un guapetón individualista y rockero y una exuberante chica aloca y conflictuada, son difíciles de clasificar, en principio, como ángeles, pero el desarrollo los va angelizando. Proceso que, sin dejar de ser lineal, se le va dando un toque humorístico al convertir a la paretita en los buenos de un cuento de hadas, pero de una manera tan explícita, con clara referencia a **El Mago de Oz**, que se torna cómico.

Aunque en menor grado, también aquí los personajes se quedan cortos. Uno espera más del mafioso Marcello Santos o del detective Johnnie Ferguson, quien sólo es descrito con unas pinceladas de bonhomía, pero del cual no se hace ninguna alusión a su mundo interior, en la novela es un escri-

BIENVENIDO: AL PARAISO (Come see the Paradise). Estados Unidos, 1989. *Guión y Dir.:* Alan Parker. *Prod.:* Robert F. Colesberry. *Jef. Prod.:* John N. Smith. *Dir. Fot.:* Michael Serezin. *Escen.:* Geoffrey Kirkland. *Dir. Art.:* John Willett. *Son.:* Danny Michael. *Mús.:* Randy Edelman. *Mont.:* Gerry Hambling. *Asis. Dir.:* Aldrix La'Aull Porter (1°), Ian Foster Woolf (2°). *Disf. vest.:* Molly Maginnis. *Oper. Cóm.:* Michael Roberts. *Map.:* David Craig Forrest. *Reluq.:* Paul Le Blanc. *Castig.:* Shafr Rhodes, Todd Thaler. *Script.:* Luca Koulimellis. *Intérp.:* Dennis Quaid, Tamlyn Tomita, Sab Shimono, Shizuo Hoshi, Stan Egi, Ronald Yamamoto, Akemi Nishino, Naomi Nakano, Brady Tsurutani, Elizabeth Gilliam, Shyree Mezick, Caroline Junko King, Pruitt Taylor Vince, Colm Meaney, Becky Ann Baker, John Finnegan, Takumaro Ikeguchi, Danny Kamekona, Joshimi Imal, Lenny Imamura, Goh Misawa, Sanae Hosaka, Shuko Akune, Keenan Shimizu, Dale Ishimoto, Shinko Isobe, Mariko Fujinaka, Fred Irinaga, Tad Horino, George P. Wilbur, Allan Graf, Frank Trocha, Tricia L. Campbell, Kelsy White, Cynthia Aso, Emi Endo, Marian Mukogawa, Fran Lucci, John Jensen, John Mazzocco. *Inglés, subtitl. esph. Color. Dur.:* 2h. 10min. *Distribuye.:* DIFox. *Estreno:* 03/07/91.

Corazón salvaje, de David Lynch.



exterminase a Sailor. Y casi al final, la cabeza de Peru volando por los aires de un escopetazo y la mano del cajero asaltado desprendida y, como si fuera poco, robada por un perro callejero.

Sólo el clima general de *'underground'* logra que perdonemos estos desafueros. Como perdonamos esa confusión entre los años cincuenta y los sesenta que ya hablamos visto en **Terclopeclo azul**. Confusión mental que parece que está muy de moda en Hollywood, pues también la hemos visto en la insoportable *Dirty dancing*.

tor frustrado a quien siempre le acompaña **Anatomía de la melancolía** de Burton. También el personaje encarnado por Isabella Rossellini prometía un mayor desarrollo. Le pasa lo mismo que su Dorothy de **Terclopeclo...** que prometía una caída en el abismo y no pasó de un resbalón en una escalera.

Quien logra definitivamente destacar es Bobby Peru, excelentemente interpretado por Willem Dafoe, un personaje grotesco y malhablado, muy similar al Frank de **Terclopeclo...** siempre en estos delincuentes retorcidos alcanza Lynch sus mejores logros. Peru es pornógrafo de origen vagamente latinoamericano con afición a los juegos de manipulación y además, es atracador y asesino. Y envuelve a Sailor y a Lula en una maraña de sentimientos encontrados.

También logra maestría Lynch en los ambientes enrarecidos, como la conversación de sobremesa en el hotelucho de Big Tuna, con personajes vulgares, tarados y con el coro de unas obesas semi desnudas.

La historia logra estar mejor hilvanada que **Terclopeclo azul**. Sobre todo, la estructura dramática que va repasando las obsesiones privadas hasta que se van recargando para preparar el gran final. Lamentablemente, el asalto en que Peru complica a Sailor no logra constituirse en el momento de la verdad, donde los discursos privados desembocan. Esto parece alcanzarse, pero eso hay que inferirlo, luego de la prisión de Sailor, cuando se reencuentra con Lula y su hijo, y el hada buena convence a Sailor que su lugar está junto a su familia.

Sobre lo que decididamente Lynch no tiene control es en las masacres. Imaginar que estuvo bajo su dirección la estilizada ambientación victoriana de **El Hombre Elefante**. En los primeros segundos de la película tenemos que aguantar los sesos de Lemon, un asesino mandado por Marietta para que

Ya antes hablamos felicitado a Lynch por su evidente mejora en referencia al desastre estético de **Dune**. Nos contentamos de ver que el proceso de recuperación sigue progresando. Ojalá podamos continuar este camino, con música de rock y blues, sobre desiertas carreteras, acompañando a Sailor y Lula a terminar de encontrar la forma de borrar los trazos de hechizo que la bruja mala todavía ha dejado sobre la dirección de Lynch.

ELOY PASOLOBO

CORAZON SALVAJE (Wild at Heart). Estados Unidos, 1989. Dir.: David Lynch. Guion.: David Lynch, basado en la novela de Barry Gifford. Cla. Prod.: Polygram/Propaganda. Prod.: Monty Montgomery, Steve Golin, Joni Sighvatsson. Dir. Fot.: Fred Elmes. Escen.: Patricia Norris. Mont.: Duwayne Dunham. Dir. Art. vest.: Amy Slofsky. Son.: Jon Huck. Mús.: Angelo Badalamenti. Casting.: Joanna Ray. Intérp.: Nicolas Cage, Laura Dern, Willem Dafoe, Crispin Glover, Diane Ladd, Isabella Rossellini, Harry Dean Stanton, Grace Zabriskie. Inglés. subtit. esp. Color. 35mm. Distribución.: Blanca. Dur.: 2h. 05min. Estreno.: 24/07/91.

The Doors

La película responde a la pregunta ¿Quién era Morrison?; pero nos deja el vacío de no saber quien era él. Un film sin historia centrado en las anécdotas de este poeta maldito: Inconforme, estudiante de cine de la UCLA, le pone música de rock a sus poesías; se coloca con su grupo **The Doors** en el primer lugar del hit parade americano de los años sesenta. A partir de aquí el vendaval de una bestia escénica cargada de rabia y sensualidad gritando blasfemias: *Los niños están locos. Hay que cometer crímenes y fundar religiones. Matar al padre, fornicar con la madre. Promover orgias. Invocar a Dionisio*. Es el aullido de un poeta cuyos conciertos son verdadera rebelión de los sentidos y de la moral; una bacanal donde él se ofrece en bandeja

saber por qué en un mundo que se despedaza a nuestro alrededor. Allí es donde incide la película de Stone, en un frenesí apasionado y apocalíptico de la razón. Los conciertos son presentados como un huracán de energía, los auditorios convertidos en turba vandálica y sobre el escenario Morrison como un Shamán despertándonos de nuestro sueño pequeño burgués, agarrándose el pene para sentir que está vivo; iluminándonos con sus escatologías, humillándonos fervorosamente, acusándonos de



The Doors, de Oliver Stone.

para ser devorado por muchedumbres histéricas. Es un Ídolo con conciencia de su condición de víctima y victimario. Lo confiesa: *Yo les doy poesía y las adolescentes lo que quieren es mi verga*. Una verga de espectáculo como las de Mallarmé.

Hay que ser fanático de Jim Morrison para sentir, más que entender, la furia, la violencia y el desequilibrio de **The Doors**; una música que pulsa el caos y el desorden, despierta la rebelión y unas ganas de vivir sin

"esclavos". El artista contra su público en una perversa relación de amor y odio; atentando contra todo, contra Dios, la familia, las buenas costumbres, los policías, el arte...

En este sentido la película de Stone es una ceremonia emocional, casi cataléptica donde la música y las canciones de Morrison llegan al desborde, sobrepasan la provocación e inflaman una visión de la libertad. El realizador le es fiel al biografiado y esa fidelidad desfigura la comprensión

del personaje. Lo asume sin interpretarlo, sin escarbar significados, lo deja desnudo en su propia anécdota; no obstante hace un aporte considerable en la comprensión de donde surge esa furia de Morrison, su pulsación tanática, su eterna adolescencia. Y no basta explicarlo por la situación política de los años sesenta: El malestar juvenil, la guerra de Vietnam, el fenómeno del hippismo. Stone viaja hacia las propias raíces de la civilización norteamericana. El film se abre con la figura de Morrison niño que junto a sus padres encuentran en una carretera un choque de automóviles y heridos sus tripulantes; en un carro iban blancos, en otro indios. Una metáfora de un sangriento choque cultural. La figura sangrante del viejo indígena se convierte en un leitmotiv que flota en la memoria de Morrison y asume esa figura del Shamán como padre e incluso en una declaración de prensa dice que sus padres murieron. Esa vuelta a los orígenes, ese sentimiento de orfandad se revive en cada concierto, Interceptados con imágenes de lagartos y desiertos; alucinaciones que recuerdan al Don Juan de Castañeda. De allí que Morrison convierta sus espectáculos en auténticas ceremonias religiosas, evocativas de rituales indígenas, donde las masas se convierten en tribus danzantes alrededor de fogatas. Incluso las coreografías diseñadas por Paula Abdul, la misma de Madonna, tienen los movimientos de danzas indígenas. Ese frenesí, esa catarsis de los conciertos de **The Doors** tienen para el realizador un sentido meramente religioso que intentan resucitar una cultura muerta. Es la barbarie de Morrison para enfrentar la conciencia dormida por la civilización del consumo.

Desconozco si el accidente presentado sea un verdadero recuerdo de Morrison o quizás Stone lo haya derivado del rostro sloux del cantante; pero no resulta descabellado presumir que ese tipo de personaje tan típico de la sociedad norteamericana encuentre su explicación en la brutalidad como la civilización blanca exterminó la cultura de los indios americanos.

americana encuentre su explicación en la brutalidad como la civilización blanca exterminó la cultura de los indios americanos.

Esa constituye la auténtica lectura que Stone da al fenómeno Morrison. El resto es volver sobre los iconos culturales de los años sesenta: la vida extravagante, la experiencia de la droga, la familia alternativa, los excesos sexuales que no dan identidad personal sino que son estereotipos de la cultura del rock de esa generación que pueden serle imputables a Janis Joplin, a Los Rolling Stones, a Lennon o a cualquier ídolo del rock.

Pero Oliver Stone sorprende por lo ambiguo de la apreciación de esa rebelión juvenil. En la secuencia de la detención de Morrison por la policía aparece el cantante envejecido diciéndole al joven que es un *muchacho inteligente, sensible, que está confundido*. Esto es una canallada. Si aparte de la apreciación de psicoanálisis histórico, junguiano más concretamente, Stone desarrollara argumentalmente la situación histórica de los años sesenta, su caos político, hubiese comprendido la rebelión de Morrison en sus verdaderos alcances y no fuese tan paternalista. El realizador insiste en una película íntima sobre un personaje que en sí mismo es un suceso social y ello mella la solidez del film.

Como en sus anteriores filmes, Stone evidencia un estilo duro, tosco, profundamente realista sin pulituras de luz ni preclosismos en los encuadres dejando que la realidad dé forma plástica a la escena y encuentra sus soluciones dramáticas dentro de la propia cotidianidad. Crea en cada escena una situación álgida y vigorosa sin recurrir al montaje secuencial. Esa chatura formal se revierte en una película de profunda veracidad; describe con fuerza los interiores de las casas, las ambientaciones. Los personajes se mueven dentro de psicologías de cliché, solo

por su extravagancia personal Morrison resulta insólito, aunque la interpretación de Val Kilmer como Morrison es un verdadero desastre, se le siente que intenta imitar a alguien, ser otro y eso en el cine es imposible, se es o no se es; además no tiene ni su belleza ni su sensualidad. Su parecido termina por distanciarlo del verdadero.

Lo que resulta atronador y una verdadera experiencia de rock duro es la puesta en escena y el movimiento de la cámara en los conciertos de **The Doors**. En espacios cerrados, multitudes aullantes, sombreadas, contrapunteos de picados y contrapicados, cámaras subjetivas y unos *travellings* preciosos capaces de desplazarse a velocidades insólitas dentro del público que en definitivas cuentas es el verdadero personaje del concierto. La manera como están filmados estos conciertos crea una sensación de desahogo emocional, de pálpito brutal de los sentidos, el caos en su máxima expresión de belleza, imágenes gritadas de una generación que revive en la pantalla. Es lo más hermoso de la película, capaz de sumergirlo a uno en un vértigo emocional, drogarse con la música, sentiría con la violencia de un cable pelado, sentir que se quema la sangre. Se puede ver con los ojos cerrados. La voz de Jim Morrison...

DAVID SUAREZ

THE DOORS. Estados Unidos, 1990. Dir.: Oliver Stone. Guión: J. Randal Johnson y Oliver Stone. Prod.: Carolco. Dir. Fot.: Robert Richardson. Escen.: Barbara Ling. Dato. Vest.: Marlene Stewart. Mont.: David Brenner, Joe Hutshing. Son.: Kim Waugh, Mark Lanza, Scott Hecker. Mús.: Diversa. Intérp.: Val Kilmer, Meg Ryan, Kevin Dillon, Frank Whaley, Kyle MacLachlan, Billy Idol, Dennis Burkley, Josh Evans, Michael Madsen, Michael Wincott, Kathleen Quinlan, John Densmore, Gretchen Becker, Jerry Sturn, Sean Stone, Kendall Delchen. Inglés, subtit. espñ. Color. 35mm. Distribución.: Blancica. Dur.: 2h. 20min. Estreno.: 05/06/91.

Durmiendo con el enemigo

La luna de miel debería ser una proyección o modelo ideal de la vida conyugal que le sigue. Esto por lo general no es así, y menos para Laura Burney quien en realidad se ha casado con un paranoico.

Es obvio que Joseph Ruben, más que profundizar en los conflictos que generarían los personajes de una trama de este tipo, realiza los recursos narrativos en pos de las necesidades requeridas para la creación de suspenso, planteado aquí como el fin mismo del discurso. De este modo, los conflictos aparecen en la medida en que aportan a la evolución de tal suspenso.

En la primera parte se nos muestra el tipo de relación que llevan los esposos Burney (Julia Roberts y Patrick Bergin), en la cual, la obsesiva personalidad de Martin ejerce una continua presión psicológica sobre Laura. En la segunda parte se producen secuencias paralelas de la nueva vida adoptada por Laura tras su escape y la búsqueda por parte de su esposo, que convergen en una secuencia final manejada con gran agilidad y en donde todos los elementos alcanzan su mayor

Durmiendo con el enemigo, de Joseph Ruben.



Estamos todos bien

(o "el día que Umberto D decidió ir a visitar a Rocco y sus hermanos")

El año pasado **Cinema Paradiso** de Giuseppe Tornatore logró un aceptable éxito de taquilla con la historia de un director famoso que volvía a su pueblo para el entierro del proyeccionista que le había enseñado a amar al cine. Así contada la historia suena atractiva pero cuando a la misma se le agregaban la ceguera del ami-

expresión: la cámara subjetiva, el montaje rápido de los planos en combinación con la banda sonora que incluye ruidos de golpes fuertes; refuerzan el terror producido por la presencia de Martin.

El tratamiento dado a las imágenes creo que fue acertado considerando los propósitos de Ruben para este film. Sin embargo, es lamentable que el director no evitara caer en la típica resolución de los films de este género: la víctima mata al verdugo, pero no de un balazo sino de tres. Este, que supuestamente yace muerto, retoma de forma inesperada su último aliento para asustar a Laura, cuyo grito nos produce el último susto de la película. Me vienen a la mente la muerte de Arnold Schwarzenegger en **Terminator**, que no se muere nunca; de Glenn Close en **Atracción Fatal**, quien después de herida, golpeada y ahogada, resucita para un último intento. No sé por qué esta fórmula tan gastada sigue siendo utilizada y particularmente en esta película, ya que no aporta nada y debilita un tratamiento elaborado con esmero.

CRISTINA PEREZ SAN LUIS

DURMIENDO CON EL ENEMIGO (*Sleeping with the enemy*). Estados Unidos, 1991. *Dir.*: Joseph Ruben. *Gulón.*: Ronald Bass, basada en la novela de Nancy Price. *Prod.*: Leonard Goldberg. *Prod. ejec.*: Jeffrey Chernov. *Dir. fot.*: John W. Lindley. *Mús.*: Jerry Goldsmith. *Mon.*: George Bowers. *Intépr.*: Julia Roberts, Patrick Bergin, Kevin Anderson. *Comp. prod.*: Twentieth Century Fox. Inglés, sub. esp. Color. 35mm. *Dur.*: 1h. 15min. *Distribuye.*: DIFox. *Estreno.*: 01/05/91.



Estamos todos bien, de Giuseppe Tornatore.

go y el insoportable tono "retro" y pseudo nostálgico que el director le imponía al tema la cosa se ponía poco menos que insoportable. La debilidad no estaba para nada en la historia sino en la decidida voluntad de Tornatore de hacer de cada escena un pretexto para el llanto.

Esta estrategia parece haber rendido sus frutos y Tornatore insiste y persiste. En este caso de nuevo se trata de un viaje: el que emprende el septuagenario Mastroianni para visitar a sus hijos que por un motivo u otro no lo han visitado a él durante las vacaciones y a los que por carta o por teléfono, sabe en excelente posición. El viaje sin embargo irá demostrando al espectador que el exitoso político es apenas un secundón sin futuro, que la exitosa modelo es una madre soltera, que un hijo ha muerto y que la feliz esposa vive, en los hechos separada. Podría pensarse que el libreto ha tenido la precaución de no ser tan lineal, pe-

ro no, Tornatore tiene de sus espectadores la misma opinión que de sus protagonistas, y si estos no pueden sobrepasar un coeficiente intelectual medio menos lo podrá ese enemigo invisible que por error u obligación tuvo que pagar su entrada. El esquema es tan previsible como original y se repite por el número total de hijos: A/llegada a la ciudad donde vive el hijo. B/búsqueda del mismo. C/encuentro y alegría. D/partida. E/alivio del hijo que cree haber engañado al padre.

Como bien habrá adivinado el lector todo termina con una reunión en la que el padre descubre que todo era mentira. Hay muy poco, para decir de esta película, apenas a veces un toque de ironía (como el del político que recita un discurso ajeno en un cuarto empapelado de caras que lo miran) o la oportunidad para que Mastroianni sea ese gran actor que siempre fue forzando a sus interlocutores a fingir un falso interés o

justificando los huecos en las historias de sus hijos con productos de su fantasía. Pero más allá de todo eso lo preocupante es que al filo de su segunda película de notoriedad alguien confunda a Tornatore con un director que tenga algo que decir y lo totalmente accesorio se tome por esencial. Porque la vejez puede ser terrible o provechosa, triste y alegre, pero en todo caso está muy lejos de ser esta edulcorada farsa que se le propone al espectador. Llevando las cosas al extremo y aplicando a la pellicu-

la su propia lógica no debiera tener el propio Tornatore una opinión mejor que la que él pretende vendernos de sus protagonistas. Si aquellos engañaban a su padre para intentar hacerlo feliz, el director pretende engañar a sus espectadores haciéndoles creer que su historia es verosímil.

HECTOR CONCARI

ESTAMOS TODOS BIEN (*Stanno tutti bene*). Italia-Francia, 1989. *Dir.*: Giuseppe Tornatore. *Gulón.*: Giuseppe Tornatore y Tonino Guerra. *Prod.*: Angelo Rizzoli. *Prod. ejec.*: Mario Cotone. *Dir. fot.*: Blasco Giurato. *Oper. cám.*: Claudio Morabito. *Vest.*: Beatrice Bordon. *Dir. art.*: Andrea Crisanti. *Escen.*: Nello Girolitti. *Mús.*: Ennio Morricone. *Edic.*: Mario Morra. *Asis. dir.*: (1er) Giuseppe Giglietti. *Maquill.*: Maurizio Trani. *Script.*: Egle Guarino. *Peluquera.*: Ennio y María Cascioli. *Intépr.*: Marcello Mastroianni, Michèle Morgan, Marino Cenna, Roberto Nobile, Valeria Cavalli, Norma Martelli, Antonella Altilli, Giorgio Libassi, Fabio Iellmi, Gioacchino Civielli, Nicola Di Pinto, Suzanna Schemmari, Salvatore "Toto" Cascio. Italiano, sub. esp. Color 35 mm. *Dur.*: 2h 9min. *Distribuye.*: DIFox. *Estreno.*: 12/6/91.

ser complementarios y ser el contrapeso el uno del otro, pero también es necesario, para poder analizar esta dualidad cuidadosamente, deslazar al tema de todo ribete policial.

No es extraño que el tema de los famosos mellizos Mantle, dos talentosos cirujanos canadienses especialistas en esterilidad femenina haya tentado a David Cronenberg un realizador de films de horror ascendido a la categoría de "autor" merced a una sórdida visión del mundo no exenta de bríos imaginati-



Extrañas relaciones, de David Cronenberg.

Extrañas relaciones

Los mellizos siempre representaron una fuente temática interesante para el cine. Generalmente este interés se desvió hacia el campo policial o de suspenso (véanse *The dark mirror* [1946] de Robert Siodmak, *The other* [1972] de Robert Mulligan, o *Sisters* [1973] de Brian De Palma) posiblemente porque las posibilidades que daban dos personajes con la misma cara e intenciones muy opuestas eran muy difícilmente descartables. El tema, sin embargo es mucho más amplio. ¿Hasta dónde llega el yo de uno y otro de los hermanos gemelos? ¿Hasta dónde llega su diversidad? La riqueza de los films anteriormente mencionados estaba en rozar, siquiera fugazmente el tema de una sola personalidad con dos emergencias, una buena y la otra mala o si se prefiere, el de dos personalidades opuestas pero no autosuficientes. Para el cine los gemelos necesitan

vos. Para Cronenberg nada es igual a su manifestación aparente: sus *Scanners* en 1981 son seres humanos capaces de leer la mente y controlar a sus congéneres, su *Videodrome* de 1983 introduce una extraña mutación humana de la mano de videos piratas que invaden el mercado, el visionario de *La zona muerta*, 1983 es un ser como los demás pero puede prever el futuro. Este negro universo lleva en sí algo más que una mera veta genérica. Cronenberg prefiere ahogar su talento en cabezas que saltan por los aires, cuerpos que se abren y otras viscosidades que llegan a su cumbre en dos de los films más literalmente asquerosos de los últimos tiempos: el remake de *La mosca* (1986) en el que Jeff Goldblum vomitaba en primer plano su líquido digestivo sobre los alimentos que iba a consumir y *The brood* (1979) en el que mujeres mutantes devoraban a sus fetos y otras bellezas similares.

Afortunadamente para el espectador este film de 1988, algo tardamente estrenado en nuestro país, parece abordar el tema más en su sordidez real que en la artificiosidad gratuita que Cronenberg ha preferido hasta ahora. Los doctores Mantle son inconcebibles el uno sin el otro. Su total semejanza los ha llevado a una exitosa aunque desigual asociación de trabajo en la que se pueden intercambiar apariciones en juntas, consultas e incluso y por qué no en encuentros amorosos. Esta división no es arbitraria: Elliott es el supremo estratega, el audaz relacionista público y el impecable Don Juan que generalmente abre el camino a su hermano Beverly, más tímido y retraído, que prefiere desde el laboratorio sentar las bases para la proyección de la pareja. Esta dualidad fortaleza-debilidad, seguridad-duda, bondad-maldad es apenas aparente: los hermanos se necesitan uno a otro y la posibilidad de enamorarse de una

paciente que ambos comparten (Genevieve Bujold) hace tambalear y derrumbarse una unidad tácita e indiscutible. La ruptura de la pareja hace que la personalidad Elliott-Beverly haga agua por los cuatro costados desintegrando todos sus logros y catapultándolos hacia la droga y la muerte.

El film reposa en un altísimo porcentaje en la actuación de Jeremy Irons quien logra la proeza de diferenciar para el espectador ambos personajes sin necesidad de recurrir a indicaciones exteriores. Cronenberg aprovecha al máximo esta capacidad de Irons y sabe acentuar su tema predilecto. Nada es igual a lo que parece, un rostro visto de perfil puede revelar en su otra cara las cicatrices de su lado oscuro como le ocurre a la actriz que comprende que no puede sino relacionarse con los dos hermanos y no con uno solo. Por una vez el director parece dueño de su talento y no víctima de él (su tendencia a la "viscosidad" aparece apenas en una reveladora pesadilla en la que Bujold intenta dividir a dos hermanos siameses comiéndose el cartílago que los une).

Extrañas relaciones podría bien ser señalado como una culminación de lo que Cronenberg ha venido haciendo en más de una década de trabajo. Unido a su falta de morbosidad gratuita, el director parece dominar su relato (que en anteriores entregas invariablemente derivaba hacia lo trivial) y, más importante, por una vez hay un atisbo de comprensión entre sus personajes. Tal vez al filo de la madurez, el universo de este autor a pesar de todo tenga algún significado más allá del rechazo visceral que sus anteriores films generaban.

HECTOR CONCARI

EXTRAÑAS RELACIONES (Dead Ringers). Canadá, 1988. Dir.: David Cronenberg. Guión.: David Cronenberg y Norman Snider. Dir. de Fotografía: Peter Suschitzky. Son.: Bryan Day. Mont.: Ronald Sanders. Mús.: Howard Shore. Dist. yest.: Denise Cronenberg. Productores.: David Cronenberg, Marc Boyman. Intérp.: Jeremy Irons, Genevieve Bujold, Heidi von Pallesau, Barbara Gordon, Stephen Lack, Nick Nichols, Lynn Cormack, Damir Andrei, Miriam Newhouse. Distribución.: Di Fox. Duración.: 1h. 53min. Estreno.: 05/06/91.

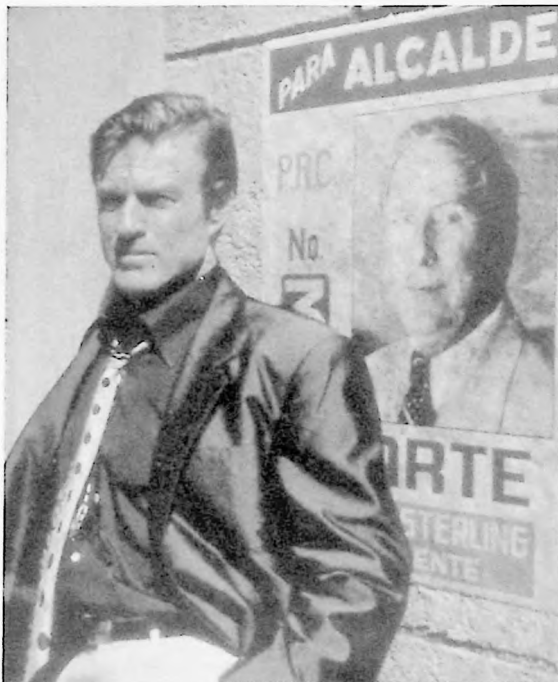
Filmada en la República Dominicana, el centro de La Habana hábilmente reconstruido, vemos prácticamente una sola calle, a todas horas del día pero la fachada de las tiendas, de los casinos, de los restaurantes se los ve inertes, artificiales, sin el peso y el encanto que impregna el tiempo de lo vivido. Las desteñadas imágenes de la ciudad como el famoso malecón y otras vistas panorámicas que engloban a la ciudad filmadas *in situ* recientemente y que aparecen intercaladas a

Havana

Havana de Sidney Pollack pasó desapercibida por la cartelera capitalina, y ni siquiera la presencia de Robert Redford logró mantenerla a flote. Durante la función habrían unas 15 personas, factor que incidió globalmente en un fiasco de taquilla. Uno hubiera pensado que sería vista por parte de la colonia cubana, independiente de la ideología, aunque fuera sólo por simple curiosidad. El por qué de tan crasa indiferencia no se explica. En su momento habría sido interesante sondear la opinión a la salida del cine para oír los comentarios que se convierten luego en cadena de recomendación.

Havana sin ser una obra trascendental mereció ser acogida con mejor benevolencia: la trama está bien llevada y la acción no decae. Pollack tampoco es ningún improvisado, dejándonos a lo largo de su carrera un currículum más que interesante (*Balle de ilusiones*, 1969; *Nuestros años felices*, 1973; *África mía*, 1985).

Se le ha comparado con *Casablanca* por la similitud de las situaciones, pero la saga de un solitario y bohemio playboy inclinado al juego y a la aventura (Robert Redford) en los últimos días de la Cuba de Batista es sólo un pálido ápice de aquél clásico del cine. Los años han sido inclementes para con Redford. Su rostro poblado de arrugas y el pelo teñido de zanahoria se magnifican sobre todo en los primeros planos. Pero este otoño de su físico encaja perfectamente con el personaje: clínico, melancólico y un eterno perdedor en el amor. Su contraparte, la nórdica Lena Olin (*La insoportable levedad del ser*, *Enemigos*) no es una Ingrid Bergman, tampoco pretende serlo, carece del carisma inherente para que ambos se fusionen en la química del amor.



Havana, de Sidney Pollack.

Dirigida con virtuosismo técnico, apoyada por una estupenda fotografía y sugerente musicalización, la principal falla radica en la caracterización de los personajes, más aún los secundarios, todos ellos estereotipados: el militar, el dueño del casino, ministros corruptos.

¿Estaremos condenados a que los americanos siempre perciban así a los latinos? De tanto vernos de esa forma en la pantalla terminaremos por creer que así somos.

Asimismo resulta inconveniente la actitud del esposo (Raúl Juliá) un adinerado terrateniente de la vieja guardia cubana que se acopla a los revolucionarios para derrocar al dictador. Sus motivaciones no están lo suficientemente expuestas.

lo largo del film no corresponden a La Habana vibrante y colorida de 1958.

El final muy a lo *Casablanca* (quizás sea un homenaje de Pollack a Curtiz), a diferencia que es el héroe que parte y no la heroína. Redford regresa a La Florida después de haber salvado la vida al marido de su amante quien decide junto a ella permanecer en Cuba.

Ya en Key West, cuando Redford se pasea por el borde del mar y divisa a ratos la Isla en lejanía piensa en voz alta su deseo que algún barco la traiga nuevamente a él. La espera es infructuosa y vencido por la nostalgia comprende que su aventura no ha sido en vano y que el amor modificó por fin y para siempre su vida. Es aquí, en estos cinco minutos finales,

los mejores del film cuando **Havana** tiene razón de ser.

LUIS SEDGWICK BAEZ

HAVANA. Estados Unidos, 1990. Dir.: Sidney Pollack. Guñón.: Judith Rascoe, David Rayfield, basada en una idea original de Judith Rascoe. Prod.: Mirage para Universal. Dir. Fot.: Owen Rolzman. Escen.: Terrence Marsh. Disf. Vest.: Bernie Pollack. Mont.: Fredric Steinkamp, William Steinkamp. Son.: Don Brown. Mús.: Dave Grusin. Intérp.: Robert Redford, Lena Olin, Alan Larkin, Raul Juliá, Tomas Millan, Danie Davis, Tony Plana, Betsy Brantley, Lise Cutter, Richard Farnsworth, Mark Rydell, Bernie Pollack. Inglés, subtit. esp. Color 35mm. Distribución.: Blanca. Dur.: 2h. 20min. Estreno.: 17/04/91.

La hoguera de las vanidades

El retorno de Brian De Palma a nuestra cartelera lo lleva a cabo con el sustento de una novela que habla sido suficientemente reconocida por el público norteamericano. Tom Wolfe el mordaz autor de la novela, de quien apenas si hablamos leído *La palabra pintada*, ya se nos presentaba como un lúcido cronista del mundillo intelectual neoyorquino. Para *La hoguera de las vanidades* también publica como escenario la ciudad de Nueva York.

El evidente éxito de la novela no podía dejar de atraer a otro buscador de éxitos como lo es Brian De Palma. El cineasta, de quien no podemos decir que sea un observador irónico de la realidad, despliega en esta ocasión buena parte de su bagaje formal para lograr alguna dosis del temperamento irónico que requiere la historia. En esa Nueva York multifacética desarrolla un mosaico de estereotipos que se suponen describen de un modo esquemático los múltiples factores que componen el conglomerado social norteamericano, para más señas neoyorquino. El film corporifica estos elementos desarrollándolos sobre un tono jocoso que manipula a los personajes y sus acciones.

Quizás uno de los elementos más interesantes del film sea el que se refiere al tratamiento de los personajes. Estos han sido desarrollados sobre una clave de humor, donde se exponen, de acuerdo a necesidades narrativas, mayor o menor grado de ironía o aun de sarcasmo. Este *modus operandi* del autor se revela con claridad en el desarrollo de personajes como María, la frívola amante de Sherman, en el oportunista reverendo o bien en ese divertido acoplo de banalidad y estupidez que es Judy, la esposa de Sherman. En el caso del juez el tratamiento se enfoca de modo menos sarcástico que el tono general del film que se marca con el propio Sherman McCoy. Esta manera de tratar los personajes elabora un discurso donde apela a la identificación con algunos de los personajes en contradicción con otros.

Resulta evidente la proposición moralizante que se ha planteado el director, cuestionando de forma ingenua los modelos preestablecidos por la sociedad norteamericana actual. Sin embargo, en la evolución del film, una suerte de sentimiento pudoroso logra desvanecer esa mínima densidad que propone la historia, convirtiendo una reflexión en torno a la decadencia ética que trastorna la sociedad estadounidense en un discurso superficial y fútil apoyado en la moral y las buenas costumbres. La película, como ha sido desarrollada por su autor, posee un esquematismo conceptual de naturaleza tal que haría majadera cualquier referencia nuestra acerca de la ausencia de una sustanciosa revisión de los mecanismos sociales que establecen, posibilitan y mantienen ese deterioro ético que aún De Palma advierte.

De este exiguo desarrollo analítico, De Palma sólo podía concebir una proposición individual ética que podemos resumir en no tocar nada y acatar los Diez Mandamientos. En este orden de ideas pareciera que la postura del autor se halla il-



La hoguera de las vanidades, de Brian De Palma.

teralmente explicitada en la fílica que recita el juez a sus regañados interlocutores.

La hoguera de las vanidades es otra de esas tantas películas, muy gringas por lo demás, que abordan los problemas sociales como un asunto meramente individual, abstrayendo cualquier incómoda referencia a las determinantes que influyen en la conformación de este entorno y, obviamente, del propio individuo.

Una vez más De Palma nos brinda un film interesante en su aspecto técnico, lo que nos trae por enésima vez a la consabida discusión acerca de la pertinencia del gasto millonario para realizar un discurso que resulta sólo técnicamente bien resuelto.

Para cualquiera de nosotros resultaría lícito preguntarse, si vale la pena el desembolso del precio de la entrada para escuchar el discurso moralista-pedagógico como el que nos decían nuestras abuelas y tías

mayores. Con una cámara más ágil, eso sí.

ISABEL GONZALEZ

LA HOGUERA DE LAS VANIDADES. (The Bonfire of the Vanities). Estados Unidos, 1990. Dir.: Brian De Palma. Guion.: Michael Cristofer, basada en la novela de Tom Wolfe. Prod.: Brian De Palma. Prod. ejec.: Peter Guber y Jon Peters. Co-Prod.: Fred Caruso. Dir. Int.: Vilmos Zsigmond, A.S.C. Oper. cáma.: Doug Ryan. Disf. vest.: Ann Roth. Dir. art.: Peter Landsdown Smith, Greg Bolton. Mús.: Dave Grusin. Mont.: David Ray y Bill Pankow. Asis. dir.: Chris Soldo (1°), Richard Patrick (2°). Casting.: Lynn Stalmaster. Intérp.: Tom Hanks, Bruce Willis, Melanie Griffith, Kim Cattrall, Saul Rubinek, Morgan Freeman, John Hancock, Kevin Dunn, Clifton James, Louis Giambalvo, Barton Heyman, Norman Parker, Donald Moffat, Alan King, Beth Broderick, Kurt Fuller, Adam LeFevre, Richard Libertini, Andre Gregory, Mary Alice, Robert Stephens, Marjorie Monaghan, Rita Wilson, Kirsten Dunst, Troy Windbush, Patrick Malone. Comp. Prod.: Warner Bros. Inglés, sub-tit. espñ. Color. 35mm. Dur.: 1h. 43min. Distribuye.: DiFox. Estreno.: 29/05/91.

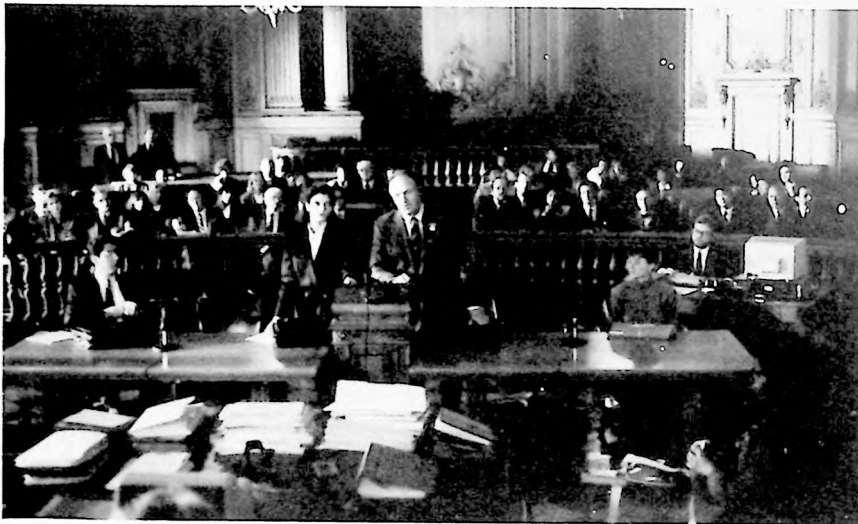
El proceso final

Una batalla a muerte entre dos abogados... Pero eran padre e hija en la lucha. Esto suena a algo sensacionalista, pero así es anunciada esta película en la cartelera cinematográfica. Además de tener a Gene Hackman, que es un excelente actor, como garantía junto a Mary Elizabeth Mastrantonio.

En realidad es el enfrentamiento entre padre e hija o más bien es el reto de una hija a su padre y la única muerte es la de la madre que fallece al finalizar el primer encuentro de ambos en la Corte, víctima de una embolia (cosa que según la aclaración, tarda años en formarse), esto como el toque melodramático que faltaba.

Pero, ¿quiénes en realidad se enfrentan? Por un lado tenemos a un padre de la generación de los sesenta que hasta estos noventa mantiene una lucha por justicia en las masas

zas, se reconocen errores, y en la complicidad de ambos triunfa la justicia para los desamparados descubriendo así las alimañas de las pirañas corporativas. Pero vale la pena ver la cara de asco que Mary Elizabeth Mastrantonio le pone a su ex-amante y superior en ese momento, allá el "granuja corporativo" como le dice su padre, porque simplemente simboliza todo el desprecio que se pueda tener.



El proceso final, de Michael Apted.

EL PROCESO FINAL (Class Action). Estados Unidos, 1990. Dir.: Michael Apted. Guión.: Carolyn Shelby, Christopher Ames y Samantha Shad. Prod.: Ted Field, Scott Kroopf y Robert W. Cort. Edit.: Ian Crafford. Dir. Fot.: Conrad L. Hall, A.S.C. Oper. Cám.: Todd Henry. Disfr. Vest.: Rita Ryack. Dir. Art.: Mark Billerman. Mús.: James Horner. Mez. Son.: Michael Evje. 1º Asis. Dir.: Marty Ewing. Maq.: Steve Abrams. Peluq.: Manny Miller. Elec. Esp.: Tom Sindičich. Script.: Judi Townsend. Casting.: Lora Kennedy y Linda Lowy. Intérp.: Gene Hackman, Mary Elizabeth Mastrantonio, Collin Friels, Joanna Merlin, Larry Fishburne, Donald Moffat, Jan Rubes, Matt Clark, Fred Dalton Thompson, Jonathan Silverman, Joan McCurtrey, Anne Elizabeth Ramsay, David Byron, Tim Hopper, Robert David Hall, Ren Reynolds, Wood Moy, Victor Talmadge, Jen Grantham, Hajna O. Moss, Abigail Van Alyn, Gregory B. Goossen, Gretchen Grant, Richard Zitrin, Elizabeth Monti, Judge John Dearman, Carolyn Reynolds Hájera, Carolyn Shelby, James Van Harper. Inglés, sub. espñ. Color, 35mm. Dur.: 1h. 45min. Distribuye: DIFox. Estreno: 120691.

oprimidas, que incluso ha tenido un reconocimiento oficial al aparecer en la portada de una importante revista, su bufete se ha forjado y ha ganado casos de ratón vs. león, y parece que para reforzar su postura "amplia" o quizás "revolucionaria" le colocaron en su equipo de trabajo a una lesbiana y a un negro que resulta ser su mejor amigo. Por otro lado está su hija que parece ser un producto de los ochenta, es una excelente litigante perteneciente a un prestigioso bufete cuyos clientes son grandes empresas, o sea los sempiternos enemigos de su padre, y en contrapartida le colocaron a un rubio y elegante jefe junto con un equipo de impecables ejecutivos.

El motivo, objetivamente, por el cual se enfrentan es por una demanda hecha a una importante compañía automotriz (Argo) por la imperfección de un modelo que con un ínfimo índice de posibilidades estalla, pero suficiente para que exista un demandante sobreviviente a

tal catástrofe y lo represente Mr. Ward; y por supuesto que en la defensa esta Miss Ward que tiene la oportunidad de ser ascendida a socia de su bufete si gana el caso. Pero esto queda simplemente como el contexto, como un excusa para que la hija enfrente a su padre en un terreno donde no sea él quien fije las reglas, donde ella pueda demostrar que es una excelente abogada a pesar de tener al ídolo de su padre al lado. Realmente hay un resentimiento por cierto abandono de su madre y de ella, cosa que él justifica por que "estaba muy ocupado salvando el mundo", pero más aún lo acusa por las infidelidades cometidas, cosa que hasta el día de hoy no perdona.

La reconciliación tiene que ocurrir. Pero antes hay una reflexión de ella en un solitario encuentro, acompañado de una música para llorar o que por lo menos a los insensibles se les arrugue el corazón, frente al mural de su madre que dejó sin acabar. Luego se liman aspere-

Aún se puede tener fe en la justicia. Finalmente padre e hija bailan en una promesa pendiente a la difunta madre. "Happy end". Lográndose así una película media (que no termina de una vez de ser mala), transparente para ser aleccionadora de una manera más directa, que debe ser vista por padres e hijos para reconsiderar sus tirantes relaciones, digna de verla en casa un domingo por la televisión, y preguntarnos (¿sí acaso?) por qué tendría una censura "B" para mayores de doce años.

PAULA SEGOVIA

Mi querido intruso

La avasallante actuación de Richard Dreyfuss, ese versátil y carismático actor que irrumpe cual torbellino en la intimidad de una familia italo-americana convirtiéndose en el hilo conductor de sus vidas, es con su presencia desbordante de vitalidad y simpatía que **MI QUERIDO INTRUSO** permite reconciliarnos con el mundo.

Muchos años atrás ya nos habla sorprendido con **EL APRENDIZAJE DE DUDDY KRAVITZ** representando a un adolescente judío-canadiense de comportamiento personal e independiente, un modo de ser que se fue acentuando con matices en el resto de sus películas. Después de pasar por un período de drogas y alcohol logró recuperarse. Su talento y energía permanecen intactos. No hay un toque falso en **MI QUERIDO INTRUSO** del sueco Lasse Hallström, ni en las situaciones, ni en las emociones, ni en los diálogos ni en el Cartier de oro que carga Sam Sharpe (R. Dreyfuss). Hallström, conocido después de una obra un tanto personal, casi autobiográfica **MI**

vida como perro, con sus crónicas de infancia, iniciación sexual, vistos bajo una óptica sin rencor, daría la impresión que este director es totalmente anti-bergmaniano.

Sharpe es un vendedor de condominios en playas tropicales, recientemente divorciado que se enamora perdidamente de Renata Bella (Holly Hunter), una niña-grande que madura a su lado.

El carácter de Sharpe está muy bien definido no tanto en términos de lo que dice sino por lo que hace. Hijo de un general lituano emigrado a los EE.UU., apegado a las costumbres de sus ancestros a ultranza, se impone con su generosidad, pues el clan lo ve como un ejemplo del *self-made man* americano. Pero esta presencia a ratos enervante y absorbente comienza a tambalear la estabilidad aparente de la familia Bella. Al morir prematuramente su ausencia traerá el reconocimiento de sus valores en vida.

Hallström dirige con mano trepidante, no insiste sobre una escena que considera explicada; su sentido de humor se refleja en diálogos concisos y situaciones cómicas que avanzan y apenas podemos recrear y meditar sobre ellas por lo que nos reímos a destiempo. Un excelente libreto de Malla Scotch Marmo contribuye al mérito del film. Rara vez damos debido crédito a los libretistas. Hay una escena realmente magistral: mientras Renata espera encinta a su niña, su marido proyecta sobre su barriga un corto film con imágenes filmadas durante la niñez de ella. Es ternura e inteligencia.

Hallström contó con un equipo de grandes actores: Danny Aiello como el jefe de los Bella, la siempre bienvenida Gena Rowlands como su esposa, Laura San Giacomo (una Angela Molina de voz rasposa y mirada solitaria) como una de sus hijas y tantos otros, la juez de paz, el sacerdote lituano, el



MI QUERIDO INTRUSO, de Lasse Hallström.

protestante, la bailarina del vientre cuyas caras, en breve aparición, contribuyen al caleidoscopio de caracterizaciones. La mayoría de los directores europeos no han tenido éxito cuando filman en los EE.UU. Lasse Hallström es una feliz excepción.

LUIS SEDGWICK BAEZ

MI QUERIDO INTRUSO (Once Around). Estados Unidos, 1990. Dir.: Lasse Hallström. Guion.: Malla Scotch Marmo. Prod.: Griffin Dunne y Amy Robinson. Prod. Ejec.: G. Mac Brown. Co-Prod.: Dreyfuss/James Productions. Jef. Prod.: David Gropman. Dir. Fot.: Theo van de Sande. Dis. Vest.: Renee Kalfus. Mont.: Andrew Mondsheln. Mús.: James Horner. Casting.: Meg Simon y Frank Kumlin, C.S.A. Prim. Asis. Dir.: Louis D'Esposito. Dir. Arte.: Dan Davis. Cám.: John Sosenko. Script.: Robin Swicord. Pel.: James Sazotti. Maq.: Kathryn Bilhr. Intérrp.: Richard Dreyfuss, Holly Hunter, Danny Aiello, Laura San Giacomo, Gena Rowlands, Roxanne Hart, Danton Stone, Tim Guinee, Greg Germann, Griffin Dunne, Cullen O. Johnson, Joan Gay, Lou Cruscuolo, Myra Taylor, Sabah, Caroline Parton. Inglés, subtit. espñ. Color, 35mm. Dur.: 1h. Distribuye.: Blancica. Estreno.: 10/07/91.

Triángulo de corrupción

Dentro del cine americano y de manera insistente, Sidney Lumet ha tratado el tema de la corrupción policial y sus vinculaciones con el hampa; elementos que caracterizaron el cine negro de los años treinta, heredados de la novela policial y formalmente emparentado con el expresionismo alemán.

Tanto en *Serpico* como en *Príncipe de la ciudad*, Lumet vislumbra la corrupción como la representación real del poder y

propia para después comprobarse que ese crimen obedece a un ajuste de cuentas en el submundo de la droga.

Equilibrando la balanza dramática entre la acción policial y la descripción de los personajes; el film narra enfrentamientos morales. Por un lado Reilly, con su honestidad y fe en la justicia descubriendo la podredumbre de una sociedad atrapada entre un orden policial que acoge a psicópatas y que fusila delincuentes en las calles de Nueva York y por otro



Triángulo de corrupción, de Sidney Lumet.

la violencia como esencia de la naturaleza policial transgrediendo las leyes que dicen aplicar. El discurso lumetiano radica en desmontar los mecanismos que emparentan a los organismos policiales con las bandas delictivas. La aparición del fenómeno del narcotráfico como el delito que proporciona mayores ganancias económicas y su necesidad de vincularse a la ley empieza a encontrar en el cine una notable y desmedida repetición temática. Atrás quedaron los atracos a los bancos y las escaramuzas gangsteriles. Lo que se impone ahora es el negocio de la droga compartido entre narcotraficantes latinoamericanos y robustos policías gringos. Son los bandos típicos del policial contemporáneo. Y allí se sumerge el último film de Sidney Lumet que narra como Francis Reilly (Timothy Hutton); un joven abogado, ayudante del Fiscal investiga el asesinato de un joven delincuente por parte de Brennan (Nick Nolte); un agente policial que alega defensa

los delincuentes: Unos latinoamericanos que a través del delito intentan ser alguien en un mundo que los desprecia.

Es en el personaje de Nick Nolte donde confluyen el detritus moral de un orden que legitima el crimen y la perversión. Configurado como un enfermo que mata a sangre fría, con un homosexualismo reprimido y con un concepto fascista del gobierno social. Evidentemente a Lumet le interesa ese relato para hacer aflorar en sus significados que es imposible la justicia dentro de ese orden social; ese es el descubrimiento del virginal abogado; cuando intenta buscar ayuda en el fiscal descubre que nada se puede hacer, todo esta perdido, descubre la complicidad del estado en las fechorías de Brennan y le conviene callar porque sino todo se derrumba. Formalmente el film torpedea a su propio discurso; si bien Lumet ideológicamente no cede, se deja arrastrar por la tensión narrativa: Los crímenes de

Brennan; la solución homicida y el montaje espectacular de las persecuciones debilitan los contenidos morales y políticos de una película que está más allá de los códigos de los filmes policiales. El film se dirige a un espectador que entiende que la Ley es una mitología, que no se aplica por los propios intereses de la corrupción, que en última instancia esos intereses son los que definen la actividad policial. El juego de bandidos y ladrones termina por sepultar la denuncia contenida en la película. Extrañamente la factura del film es irregular. La fotografía se desfasa, hay discontinuidad en la luz. La dirección de los actores latinoamericanos es abiertamente chata, sin profundidad interior; diálogos sin fuerza y evidenciando las indicaciones del director.

Timothy Hutton vuelve a ser el actor lumetiano por excelencia; juvenil y honesto en un mundo degradado, teniendo que asumir la crisis moral de si-

tuarse fuera de contexto. Un actor que resuelve en una mirada la desazón íntima. Por su parte, Nolte parece recuperarse de su mala fama de películas de pendencieros y guerreros. Desde su aparición en el cortometraje que Scorsese hiciera para **Historias de Nueva York** demuestra ser un actor con capacidades interpretativas; es una lástima que su personaje sea un cliché del malvado; no obstante se gana la repulsión del espectador.

DAVID SUAREZ

TRIANGULO DE CORRUPCION (Question and Answering). Estados Unidos, 1990. Dir.: Sidney Lumet. Guion: Sidney Lumet, basado en el libro de Edwin Torres. Prod.: Aron Milchan y Burt Harris. Prod. ejec.: Patrick Wachsberger. Dir. int.: Andrzej Bartkowiak. Dist. Vest.: Ann Roth, Neil Spisak. Dir. Art.: Beth Kuhn. Mús.: Rubén Blades. Mont.: Richard Clirincione. Asis. dir.: Burt Harris (1º). Pames Cartwright (2º). Maq.: Joe Cranzano. Script.: Barbara Stolia. Peluq.: Robert Grimaldi. Casting: Joy Todd, C.S.A. Intérp.: Nick Nolte, Timothy Hutton, Armand Assante, Patrick O'Neal, Lee Richardson, Luis Guzmán, Charles Dutton, Jenny Lumet, Paul Calderón, International Chrystis, Dominick Chianese, Leonard Cimino, Fyvush Finikel, Gustavo Brens, Martin E. Brens, Maurice Schell, Tommy A. Ford, John Capodice, Frederick Rolf, Hal Lehman. Inglés, sub-tit. espñ. Color. 35mm. Dur.: 2h. 15min. Distribuye.: DiFox. Estreno: Abril 1991.

La desesperación según Rainer Werner Fassbinder

ANTONIO MENDOZA WOLSKE

Cuenta el crítico de cine Hans-Günther Pfäum, quien conoció personalmente a Fassbinder, que a las diez de la noche del 9 de junio de 1982, en el transcurso de una fiesta, el gran director fue objeto de una entrevista improvisada ante una cámara de video. Apparently, Fassbinder acababa de sufrir un ramalazo cardíaco, pues la mitad de su rostro se notaba inmovilizado, dándole un aspecto a la vez lastimero y espeluznante. Cinco horas después fue hallado muerto, el cigarrillo aún prendido entre los labios. Muchos de sus amigos recibieron la noticia creyendo que se trataba de una broma pesada, otras más de las que Rainer prodigaba malvadamente. El gobierno bávaro, por su parte, hizo lo posible por impedir su sepelio en el cementerio muniquérs reservado a los grandes artistas: la carroña cargada de drogas del marica que se apodaba a sí mismo "Mary" no debía merecer honor alguno, lo que retrasó el entierro un desagradable lapso.

La noticia no cayó tan mal a todos. **Querelle**, su última obra, no había sido estrenada aún, así como tampoco **Kamikaze 1989**, filme de Wolf Gremm en el que Fassbinder, revestido de una extravagante piel de leopardo, hace de protagonista interpretando a un policía sulgénéris. En tanto la video-entrevista de la noche anterior era vendida a precio de oro y emitida hasta la saciedad por la TV alemana, un concillábulo encabezado por Dieter Shidor (productor de **Querelle**) y Gremm diseñaba el **marketing** de los productos a los que una muerte intempestiva orlaba de publicidad gratuita. Sin haber transcurrido un año de su muerte, se estrena el amarillista film de Radu Gabrea **Un hombre como EVA**, cuyo título es una triple alusión: a Eva Mattes, la protagonista (la cual, con barba y barriga postizas, imitaba fantásticamente al que varias veces fue su director), a la costumbre inveterada de designar a Fassbinder por sus ini-



Desesperación.

ciales RWF y a la bisexualidad de Rainer, tan desafortada como incomodante para sí. Un circo de los medios en torno a una muerte, como el que el ociso mismo inventó para **El viaje al cielo de mamá Küsters**.

"Artista maldito": etiqueta rápida y fácil que se le cuelga a Fassbinder como se le colgó a tantos. Artista: el virtuosismo formal y la inagotable vena creativa (41 filmes en 18 años) son tópicos al hablar de RWF. Maldito: así como Visconti culminó su refinado y vital tránsito en la tristísima decadencia de una cama de hierro festoneada de sondas y electrocardiógrafos, así como Pasolini fue muerto cara al barro en el que tanto buceó y que tanto hizo florecer, la coherencia entre la obra y la vida y muerte de RWF es otro lugar común del que ya se ha escrito mucho. Páginas y

páginas de chismes sucios e historias escabrosas, que parecen sacadas de la primitiva historiografía de Tácito y Suetonio, nos retratan a un ser tan neurótico como Domiciano, tan lujurioso como Nerón y tan sádico como Calígula, pero dotado a la vez de la lucidez creadora de un Julio César, la capacidad organizativa de un Augusto o la ternura torpe de un Claudio. Caligrafía y anécdota: dos conocidos enfoques de un cineasta mal conocido entre nosotros, que hemos visto proyectarse hasta las rayas **El matrimonio de María Braun** y aún tardaremos en ver **Prevencción contra una puta santa** o **El asado de Satán**. El doble ciclo ofrecido por la sala Margot Benacerraf y la Asociación Cultural Humboldt fue, en cierto modo, un intento de subsanar esa brecha.

En cierto modo un intento: películas claves como **El amor es más frío que la muerte**, **El viaje al cielo de mamá Küsters**, **En un año con trece lunas** o **La ansiedad de Veronika Voss**, rara vez o nunca exhibidas en nuestro país, lo fueron una sola vez y sin subtítulos en castellano. Hicimos el sacrificio de ver la primera de las mencionadas, precisamente por ser el primer largometraje de nuestro director; y digo el sacrificio, porque nuestro conocimiento del idioma, del cual nos enorgullecamos, nos dota de la humildad suficiente como para darnos cuenta de que filmes tan marcadamente literarios como los de RWF requieren de un dominio perfecto de la lengua y literatura alemanas. Eso sí, pudimos darnos cuenta de que el folleto distribuido por la Margot Benacerraf estaba repletísimo de disparates de traducción

El amor es más frío que la muerte (Liebe ist kälter als der Tod)

Dedicado a *Claude Chabrol*, *Eric Rohmer*, *Jean-Marie Straub*, *Lino* y *Cuncho*, este film revela en su argumento la admiración de Fassbinder por el Cine Negro estadounidense: Franz (RWF) sale de la cárcel y anhela independizarse, pero se enamora de Bruno (Ull Lommel), quien ha recibido de la Mafía el encargo de reclutar a Franz para sus filias. Joanna (Hanna Schygulla), la prostituta de la cual Franz es proxeneta, convive con ellos, pero el trío sufre una crisis que explotará durante el primer gran atraco en común: Bruno ha contratado a un mafioso para eliminar a Joanna durante el golpe, en tanto ésta ha delatado los planes del grupo a la policía. En la confusión, el muerto resulta ser Bruno. Franz y Joanna escapan.



Los dioses de la peste

y grafía (v.g.: Bremer, señores, es el genitivo de Bremen). Para colmo, la distribución de las películas y horarios hacía que una sala y otra colidieran entre sí, por lo que no pudimos ver ni *Bohleser*, ni *El mercader de las cuatro estaciones*, ni *Sólo quiero que me amen*. De esta manera se repite un absurdo que amenaza con institucionalizarse: los ciclos, casi la única posibilidad de insuflar algo de aire en una cartelera infectada de miasmas de nula categoría, terminan por chamuscarse a sí mismos en la parrilla de la improvisación sobre las brasas del desorden.

No es fácil para un crítico, en once días seguidos, ver doce películas que, por mucho temple y actitud científica que aquél pretenda tener, agreden al espectador de una forma tan queda como socavante en lo que tiene de más personal: sus sentimientos. De espaldas a la agresividad chillona, posada y roccó de Schlöndorff o al bajo retumbante, limoso y fisiológico del gran Herzog, el registro

medio y contenido de Fassbinder desnuda impío y certero, como un garrote vil forrado de seda. Fassbinder fue quizás el más personal de los directores del cine, y sus filmes rara vez dejan de involucrarnos personalmente. Nosotros querríamos enfatizar esa actitud ante los sentimientos que, más que intelectual (lo intelectual es, precisamente, sentir con la cabeza en vez de con el corazón), es cerebral: un análisis frígido y escéptico de lo que, en última y en primera instancia, es inexplicable: lo afectivo, lo emotivo, lo que sentimos, el amor. Cuando un autor ha muerto hace nueve años y su obra ha echado raíces en el suelo de la Historia, lo que se diga de él ya no es crítica, es historia. E, indudablemente, la historia nunca deja de quedar marcada por la mirada del que la registra. En este caso, la nuestra.

Mas que con Straub, el film se halla en deuda con el Godard de *Vivir su vida*, película que Fassbinder admiraba y que vio al menos una treintena de veces: blancos y negros muy contrastados, tomas larguísima, cámara en ocasiones independiente de los personajes y escenografías rudas, secas, despojadas. Producido por el *Antiteater*, el grupo con el que Fassbinder llevó a cabo su carrera teatral y del que extrajo a la mayoría de sus colaboradores, el film pregona sus raíces escénicas en lo estilizado y ampuloso de las actuaciones, reñidas del todo con el realismo cinematográfico (en particular las escenas de asesinato). En este primer largometraje ya aparecen algunas de las características del modus operandi fassbinderiano: la injerencia de RWF en casi todos los aspectos de la realización (aquí es argumentista, co-gulionista, co-escenógrafo, protagonista, director y, con seudónimo, montador); la recurrencia al mismo equipo, buena parte del cual se había convertido en su muy peculiar familiar y lo conocía al punto de permitirle un trabajo relámpago: en este caso, 24 días de rodaje. Ya la Schygulla (a quien vemos jovencísima, regordeta y un poco cursi, todo lo contrario de la estilizada diva a la que estamos acostumbrados) es su actriz preferida, así como Peer Raben, uno de sus tantos amantes, su musicalizador. Los personajes del film se repetirán una y otra vez: chulos, mafiosos, prostitutas, los desplazados del Milagro Alemán, márgenes manoseados y gastados de un texto político que se pretendía modélico. **El amor es más frío que la muerte** es un film pesado, de princi-

plante, pero tiene ya momentos absolutamente mágicos: la larguísima toma a lo Straub de una calle nocturna, suerte de lírico ejercicio abstracto, y el elegante plano secuencia de casi cinco minutos en el que Joanna y Bruno roban delicatesses en un supermercado. El genio en ciernes no tardará en manifestarse.

Los dioses de la peste (Götter der Pest)

El argumento del film es muy similar al del antes reseñado, del que lo separan unos meses. De hecho, ambos se inspiran en *Berlin Alexander-platz*, la novela de Alfred Döblin que marcó hondamente a Fassbinder y que éste llevó a la televisión. Sin embargo, este tercer largometraje ya ostenta la marca indeleble del oficio seguro y del primor visual: Dietrich Lohmann (quien, junto con Michael Ballhaus y Xaver Schwarzenberger, formó el trío casi exclusivo de directores de fotografía de Fassbinder) logra una opulenta y afiligranada polifonía de luces y de sombras, de blancos y matices de gris fundiéndose en un negro intenso, en tanto la escenografía de Kurt Raab (otro actor/amante/colaborador) enfatiza este juego de tensiones y distensiones de ondas y geometrías que rodean a los actores. Estos son dirigidos según un principio que denominaríamos 'teatralidad sin teatro': los gestos, movimientos y emociones son reducidos al mínimo y objeto de máxima contención, en tanto el drama se desplaza hacia el texto en sí y hacia la imagen que le sirve de base. Este estilo ceñido, combinado con la utilización recurrente del doblaje de voces, permitía a Fassbinder no sólo el máximo control sobre los actores incluso durante la toma, sino recurrir a no profesionales que, frecuentemente, tenían con él una relación harta estrecha. Así vemos aparecer en este film por primera vez a Lilo Pempelt, actriz que dudamos haya sido dirigida por otro

director: se trata de Liselotte Eder, la madre del cineasta y contabilista de su productora Tango Films, personaje que tuvo con su hijo una relación de mutua simbiosis e interdependencia. De paso, los roles protagónicos masculinos, Franz y Günther "El Gorila", han sido asignados respectivamente a Harry Baer y Günther Kaufmann, dos de los amantes del director. Más allá de la chismografía circunstancial, **Los dices de la peste** es notable por la inmensa ternura con que Fassbinder dibuja a personajes tristes, vacíos y que viven por vivir. Bellísima la escena en la que Margarethe (una joven bella y a la moda, Margarethe von Trotta, de la que quién diría en ese entonces que llegaría tan lejos) desnuda por completo a su cuñado Franz mientras le dice: *tienes la piel aún más suave que la de tu hermano*; o el momento en que el ya insensible a todo Franz descubre el cadáver de su asesinado hermano Marian (Marian Seidowski) y le acaricia la cara. El film contiene otro personaje inolvidable y que suscita de inmediato nuestra repulsa y misericordia: Carla (Carla Aulaulu), la apocada y bisoja soplona vendedora de pornografía. Al ser abaleada por el moribundo Günther, víctima de su delación



El amor es más frío que la muerte.

ción al igual que Franz, ésta enuncia un círculo vicioso característicamente fassbinderiano: *debo venderme para ganar dinero para embellecerme y que los hombres me deseen*. El

amor como compra-venta: terrible obsesión de la vida y obra de RWF.

Las amargas lágrimas de Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant)

Se trata de la versión filmada de la obra de teatro homónima de Fassbinder, para seis actrices y en un solo escenario. Si bien el texto de esta suerte de **Bernarda Alba** alemana ha sido respetado al máximo (la cámara jamás sale del apartamento de Petra, y el film ha sido distribuido en cinco tiempos o actos sin elipsis internas), la impresión teatral se desvanece ante el derroche de imaginación visual, tanto en la cámara como ante ella: los vestidos parecen sacados de un zoológico de Max Ernst, y este claustro de mujeres se halla presidido por el desafiante manierista de un fresco de hombres desnudos

que copa toda la pared. Pero, a más de las virtudes de la puesta, esta obra es una piedra millar de la ideología fassbinderiana, en su postulación —cierta, ay, las más de las veces— de que, en una relación de pareja, el que menos ama al otro es el que tiene más poder.

El argumento es simple. Petra von Kant (Margit Carstensen) es una modista rica, bella y sofisticada que, harta de hombres que no saben amar a las mujeres, ha optado por transitar la senda del lesbianismo. Con ella vive Marlene (Irm Hermann), quien es a la vez amante, secretaria, mecanógrafa, telefonista, costurera, cocinera, sirvienta y esclava, y a la que Petra trata como a una perra con sarna. Un día Petra conoce a Karin (Hanna Schygulla), y se enamora de ella con un *amour fou* digno de la más pura tradición bretoniana. Pero, tras convertirse en la musa inspiradora y en la razón de ser de Petra, Karin se aburre y la abandona. La gran von Kant pasa a ser un

Las amargas lágrimas de Petra von Kant.



tado por conservar la apariencia de espectáculo que se lleva a cabo sobre un escenario de teatro, sin concesión alguna hacia los cánones actorales y/o de puesta en escena cinematográficos. Mas la versatilidad del vídeo, utilizada con astucia, hace desaparecer los limitantes muros del teatro para ubicar las tablas ante abiertos panoramas marinos, cuyos tonos sepla, zafiro o sangre sirven de eco y telón de fondo a la tensión que generan parlamentos y argumento, este último in-

pasa a verdugo. He aquí un postulado básico del universo Fassbinderiano: las contradicciones y carencias de la sociedad son patrimonio de todos y cada uno de sus miembros, no la dialéctica maniquea de buenos contra malos (ya, en el film anterior, vimos a Petra/opresora y a Petra/oprimida). A quien intente competir con ella o cuestionar su sitial, Geesche le dará café: envenena a su padre (Wolfgang Kleling) que intenta casarla a la fuerza; a su hermano (Fritz

guinapo que se arrastra alcoholizado por el suelo, pérdida toda vergüenza, dignidad y discreción para sentir que su corazón sólo late al sonar el teléfono: tal vez es Karin, que llama.

El casting es clave en este film. La Schygulla, actriz en nuestra opinión de un registro limitado, logra a la perfección el frío cinismo de Karin, en tanto la cálida Carstensen hace gala de una gran paleta y abanico de matices incluso dentro de la férrea armadura actoral que Fassbinder gustaba imponerle, y que tanto la incomodaba. Al final, a la manera de un concierto, la Carstensen recibe la oportunidad de una larga cadenza: la abrumadora y bochornosa escena del llanto junto al teléfono, tan dolorosa para quienes la presenciaban. Por su parte, el personaje de Marlene es una muestra de la pérfida y lúcida malicia con la que Fassbinder distribuía los roles: se lo asignó a Irm Hermann, su amante femenina oficial. Vestida de un negro que la dota de un aire de cuervo infame, la Hermann debió hacer en pantalla el mismo papel humillante que tuvo en la vida real: la amante sumisa, cuyo partner la degradaba a tal punto que intentó tres veces suicidarse. El final del film es cónsono con la incredulidad de su director hacia la condición humana: al ofrecer Petra a Marlene una relación de igual a igual, ésta hace las maletas y se larga. El que con uno se iguala, ha dejado de ser el amo.

La libertad de Bremen (Bremer Freiheit)

De nuevo tenemos ante nosotros el registro camarográfico de una obra teatral de Fassbinder (nuestra traducción, que amerita algún retoque, apareció en la revista *Imagen* n.º 100-32 de julio/agosto de 1987). En este caso, sin embargo, se ha utilizado no el celuloide, sino el vídeo. El director, a diferencia del film anterior, ha op-



Rainer Werner Fassbinder y su actriz Hanna Schygulla.

quietante a más no poder: se trata de un caso real que aún tiene resonancia.

Cerca de la plaza central de Bremen existe una losa sobre la que escupen todos los que pasan. Allí, en 1830, fue ejecutada Geesche Gottfried, honrada ciudadana que, en el lapso de quince años, había envenenado a quince personas, la mayoría parientes muy cercanos. ¿Por qué una mujer mató a tantos y con tan metódica recurrencia? En esta "tragedia burguesa" Fassbinder intenta una respuesta.

Geesche (de nuevo Margit Carstensen, de nuevo formidable) mata a su primer marido, Miltenberger (Ull Lommel), para sacarse de encima una vejatoria esclavitud respaldada por un sacramento. Pero busca un nuevo amo, Gottfried (Wolfgang Schenck), quien usufructa su cuerpo y su dinero, pero ni la ama ni tiene intenciones de casarse. La madre de Geesche (Lilo Pempelt) recla-

ma a ésta su comportamiento inmoral como concubina pública, y recibe como réplica un café sazonado con veneno. El llanto de las hijas de Geesche atosiga a Gottfried, y la enamorada madre, con un tósigo, acalla definitivamente a las lloronas. Ante la testarudez del hombre en no doblar la cerviz al dulce yugo conyugal, Geesche lo envenena progresivamente sin intenciones funerarias, pero desgraciadamente se le va la mano y Gottfried, compulsado a una regularización de pareja in extremis, no sobrevive un segundo al "hasta que la muerte los separe". Desesperada, Geesche se confiesa al sacerdote que la casó, y aquí creemos escuchar a Fassbinder mismo en sus instantes de desesperación: *la soledad, padre, es lo peor que puede haber en el mundo. La reacción del cura no puede ser más inhumana: me debe aún veinte florines, por los servicios prestados.*

Ya ni madre ni esposa, Geesche cambia de rol: de víctima

Schedlwy) que quiere liberarla de las cargas del negocio familiar; a su amante Zimmermann (Kurt Raab), quien pretende reembolsarse una deuda. Infatuada ante su omnipotencia farmacéutica, lleva el crimen al terreno de la filosofía: envenena a su amiga Luisa (Hanna Schygulla), acusándola de sumisión al macho. Pero Rumpf, otro amante, había hecho anular el café destinado para él y así descubrió la causa de tantas desgracias. Y, con la gracia que confiere ser el mandamás, Fassbinder mismo interpretó ese papel: hizo de sobreviviente en un film en el que liquida simbólicamente a su madre, estrellas y amantes. Por desgracia para él, la realidad le llevó la contraria.

La libertad de Bremen es, junto con *El misterio de Oberwald* de Antonioni, una de las primeras utilizaciones logradas del vídeo en largometrajes de ficción. Hasta ahora ambos films han sido menospreciados y/o poco tomados en cuenta.

La Historia, que es quien reparte el café, tendrá en su momento la última palabra.

Miedo a comer almas (Angst essen Seele auf)

Por lo general, los títulos de los films son traducidos con una ligereza espantosa. Cuando a ésta se suman ambigüedades lingüísticas, la cosa se complica. **Angst essen Seele auf** significa, más o menos literalmente, "miedo a comer almas", pero el verbo 'aufessen', coloquial y raro, significa comer sin dejar rastro, dejar el plato limpio, con lo que el título sugeriría que hay un miedo que devora las almas, que las depreda, las devasta, las vacía: una metáfora cuyo sentido más aproximado estaría en la expresión de T. S. Elliot **The wasteland**, la tierra baldía. Ese miedo es el miedo a la soledad, hija a la vez de los otros y de nosotros mismos. Este film es el regalo de Fassbinder a uno de sus amantes: El Hedi Ben Salem M'Barek Mohammed Mustafa, quien protagoniza llevando el mismo nombre (manía de RWF que ya vimos en **Los dioses de la peste**). Sin embargo, como él bien dice, *todos los turcos se llaman Ali*, frase que, con alguna variante, ha pasado a ser el título del film en los países de habla no alemana. Con su doble filo característico, Fassbinder oscilaba entre hombres y mujeres, entre arlos de pura raza producto de la eugenesia nazi (Armin Meier, quien se suicidó por él) y objetos sexuales "exóticos", como el bávaro negro Günther Kaufmann o el argelino Hedi Ben Salem. Con su doble filo característico, RWF hace pasar a **Miedo a comer almas** de la ternura más estremecedoramente conmovedora al cinismo más convincente que imaginar podamos, mediante el mismo esquema evolutivo de Geesche Gottfried: de víctima se pasa a victimario.



Miedo a comer almas.

Emmi Kurowski (Brigitte Mira), viuda entrada en años con hijos ya adultos y empleada de hacer faenas en una fábrica, entra a un bar en un día de lluvia y allí conoce a Ben Salem/Alí, uno de los tres millones de inmigrantes ilegales turcos que, por tarifas menores a las estipuladas, desempeñan los trabajos más humildes de la opulenta Alemania para ganar el sustento en moneda poderosa. Ambos tienen dinero, poco en verdad, pero son dueños de sí mismos. Eso sí, están solos. El amor es instantáneo: dos soledades se han encontrado, y Emmi pronto se convierte en Emmanuela Ben Salem. Pero, como advierte bien claro una de las vecinas, *no se puede vivir sin los demás*. Los hijos de Emmi reniegan de su madre, tratándola de puerca y rompiéndole el televisor a patadas; los vecinos hablan de perversión y de la inminencia de enfermedades portadas por el "sucio negro"; las compañeras de trabajo, al saber la índole del marido de Emmi, le aplican la ley del hielo. Las chicas del bar, por su parte, harán lo imposible por arrancar al sexy macho moruno de las garras de la "vieja puta". Como rociados de lepra, Emmi y Alí sólo cuentan consigo mismos y con el amor, que tantas carencias col-

ma. La pareja piedra de escándalo opta por unas vacaciones.

"No se puede vivir sin los demás": el dueño del abasto necesita clientes, el hijo de Emmi quien le cuida el bebé, la vecina el favor de que le presten el maledero. Y el interés puede más: todos vuelven a tratar al matrimonio Ben Salem con la sonrisa postiza de quien viene a pedir algo. Y se descubre que el sucio negro no es ni tan negro ni tan sucio: inolvidable la escena en que las amigas de Emmi palpan los músculos del im-

cuadraba a la perfección: el de parco extranjero descontextuado. Regalo de griego que, como veremos, tendrá muy tristes secuelas.

Fontane Effi Briest

(Fontane Effi Briest)

El título completo del film, raramente citado, es **Fontane Effi Briest** o muchos que, teniendo una idea de sus posibilidades y necesidades, sin embargo aceptan el sistema vigente dentro de sus cabezas a través de sus acciones, y eso mediante una firme y completa confirmación: toda una explícita proposición ideológica. La expresión "Fontane Effi Briest" tiene en alemán el mismo sentido que tendrían en castellano "Gallegos Doña Bárbara" o "Cervantes Don Quijote": el nombre de un autor seguido del nombre de su obra.

El autor y su obra. Theodor Fontane (1819-98) fue un lúcido disector de la sociedad prusiana del siglo XIX. Es célebre la observación que Fassbinder, entrevistado por C. Broad Thomsen (en **Positif** n.º. 183-4, 1976), hizo sobre él: *Fontane vivía en una sociedad cuyas taras conocía lo suficientemente bien como para describirlas con precisión; sin embargo, era una sociedad a la que necesitaba y a la cual quería pertenecer. Rechazaba todo en ella encontrándolo detestable, pero luchó toda su vida para que esa sociedad lo aceptara como miembro de pleno derecho. Encontraba repugnante el medio en el cual vivía, pero deseaba frenéticamente ser aceptado por él. Es casi exactamente mi propia actitud frente a la sociedad en que vivo. Hasta tal punto llega la identificación entre el autor del libro y el director del film, que RWF mismo lee los textos de Fontane utilizados en la película. Textos que, por una vez y contra el hábito del autor de fassbinderizarlo todo, son respetados hasta la más mínima coma.*

ponente Alí y verifican que, a diferencia de sus flácidos maridos, no huele mal y se baña todos los días. Pero el cáncer ya está adentro. Emmi, junto con sus compañeras, hace a un lado a la nueva empleada yugoslava, pues "total, es una extranjera". Alí, por su parte, quiere carne joven y comida árabe: florecen los cuernos. Cuando, finalmente, la ternura puede más que todo, la muerte da una campanada: Alí padece de úlcera perforada, enfermedad social de los obreros inmigrantes. El final queda semibiertito: Emmi permanece junto a su marido, tras advertirle el doctor que, de sobrevivir a la cirugía, el stress del entorno reproducirá la crisis en menos de seis meses.

Este film es una de las obras más íntimas e intensas de Fassbinder. La interpretación de Brigitte Mira es antológica, digna de una Giulietta Masina; la cámara de Jürgen Jürges crea imágenes de una belleza prodigiosa, muchas de ellas deliberado homenaje de Rainer al cuerpo desnudo de su amante. Hedi Ben Salem, con su rostro feo pero llamativo e inquietantemente sensual y su porte verticalmente apolíneo, es generosamente elevado a la categoría de 'star' en un papel que le

Este film es un regalo de Fassbinder a sí mismo. Contra su costumbre, la filmación fue larga y en dos etapas, ya que Wolfgang Schenck, que interpretaba al barón Von Innstetten, sufrió una enfermedad gravísima en medio del rodaje. Filme anticomercial si los hay, ostenta una concepción visual arcaica inspirada en los hermanos Lumière, utilizando incluso película con contrastes muy elevados de blanco y negro. Se recurre a abundante material escrito y a fotografías inmóviles; de hecho, la imagen más célebre del film es el daguerrotipo de Hanna Schygulla caracterizando a Effi, enmarcado a la antigua en una mascarilla circular de bordes difusos. Los movimientos de cámara, artificiosos en extremo, refuerzan un distanciamiento que Fassbinder quiso llevar al máximo mediante el uso obsesivo del fundido a blanco. De esta manera, la historia parece ser contada mediante un álbum de fotos que se suceden unas a otras, mostrándonos cómo la descocada Effi, adúltera en apariencia (el film no nos indica si el seductor mayor Crampas —bellamente personificado por Ulli Lommel—, que se enamora sinceramente de ella, consiguió su objetivo), es castigada y recita su mea culpa ante una madre (Lilo Pempeit, ¡vaya, vaya!) que sí es una libertina, pero que supo guardar las apariencias. Para sorpresa de todos, Effi Briest fue uno de los éxitos de taquilla más clamorosos de RWF; ergo, a veces hay justicia.

La Ruleta China

(Chinesisches Roulette)

El juego de la verdad es uno de esos divertimentos morbosos que sirven para calentarle la sangre a un grupo en busca de emociones fuertes. Fassbinder, adepto perverso del juego, sabía muy bien que las verdades que ahí salen a la luz no siempre lo son del todo (en boca de Angela, la protagonista: *quien escucha tras las puertas se entera a menudo de medias verdades*). Este film es un paréntesis en la obsesión temática de Fassbinder; sus toques de humor negro y artificiosa mundanidad lo aproximan más al universo de Buñuel. Octeto sentuoso, *La Ruleta China* lleva al extremo los juegos de cámara fassbinderianos, al combinarlos con el mobiliario de plexiglás del castillo Traunitz, que parten visualmente los rostros de los actores conforme va progresando la escisión anímica de los personajes.

La trama: Gerhard (Alexander Allerson) y su mujer Ariane (Margit Carstensen, excelsa en un film colmado de excelsitu-



Ruleta china.

des) son una pareja burguesa rica y característica: se adoran la frente el uno al otro, respectivamente con la peluquera Irene (Anna Karina) y con Kolbe, secretario de Gerhard (Ulli Lommel). La hija de ambos, Angela (Andrea Schober) es una niña lisiada de una pierna (¿cómo? ¿por qué?) cuyo único apoyo afectivo —y tal vez demasiado— es su institutriz muda, Traunitz (Mascha Méril). Angela, que odia a sus padres y se ha vestido a sí misma con el rol de ángel de la verdad, decide develar el embrollo arreglándose para que aquellos coincidan, cada uno con su amante respectivo, en el castillo Traunitz, mansión solariega de la familia. En vez de provocarse una tragedia, marido y mujer se encogen de hombros y optan por aceptar los hechos ya muy repetidamente consumados. Ansiosa de causar un desastre, la infante Némesis Angela opta por imponer una variante del juego de la verdad, la "Ruleta China", en la que, so pretexto de adivinar a un personaje, se lo describe con matices más o menos insultantes según el amor o el odio que le profese el descriptor. En el juego han de participar Kast (Brigitte Mira), el ama de llaves del castillo, y su hijo Gabriel (Volker Spengler), homosexual reprimido y culposo con pretensiones de escritor profundo. Angela logra la violencia, pero ésta re-

cae justamente donde la niña no quería...

Fácilmente adaptable a teatro, *La Ruleta China* se deleita en dejar infinidad de cabos sueltos: ¿qué relación hay entre la institutriz y el castillo? ¿Qué secreta complicidad une a Kast con Gerhard? ¿Quién es el All Ben Basset cuyo asesinato en París despierta tan gran temor? Y, finalmente, ¿quién recibe ese segundo disparo que escuchamos en off al finalizar el film? Quizá la respuesta

mo, a su doble 'voyeur', que lo contempla cuando ama a su mujer, o a quien contempla llevando a cabo sofisticadas fantasías sexuales de las que él es incapaz. Una proyección de cine y un encuentro casual lo llevan a plantearse un plan: tomar seguros de vida, hacerse pasar por muerto asesinando a Félix (Klaus Löwitsch), un vagabundo que se le parece, y huir rico y seguro al oasis suizo con Lydia. Ahora bien, la locura...

Esta trasposición fílmica de un texto de Nabokov tiene un acierto central: el ambiente de suspenso suspendido, si se nos permite la expresión. Algo flota en el aire que va a materializarse y no lo hace, una ominosa amenaza de no sabemos qué. Tensión lograda, primero, gracias al casting: un Bogarde refinadísimo sutil; un Löwitsch hosco y cómplice a la vez, cuyo supuesto parecido con su sosías está más en nuestros anhelos que en su rostro; una Ferréol voluptuosa y rodeada de rosado, oronda divina digestiva en la onda de Marco Ferreri. Por su parte, el gordo y barbirrojo Spengler es la pareja perfecta de la muflera Lydia. Segundo, por la ambientación cargadísima, laberínticamente sofocante en su profusión de tabiques y mamparas claustrofóticamente entrecruzados por sombras y franjas de luz, la prodigalidad de texturas —vidrios, aguas, maderas, telas y alimentos— y, sobre todo, por las mórbidas y morbosas relaciones de pareja —Félix y Hermann, juntos, trasudando una homosexualidad embriagadora— que la cámara registra con ángulos muy posados y refinadas coreografías. Fassbinder se deleita en colocar dos finales a este film: uno, descaradamente cursi, da cuenta del triunfo de Hermann con todos los lugares comunes del pellucón empalagoso; el otro muestra cómo Hermann, tras matar a Félix, se convierte progresivamente en un vagabundo esquivo: en su doble mismo. El monólogo final, dicho por Bogarde mirando a cámara (*Esto es cine. Yo soy un*

esté en una escena brillante: un ciego toca la puerta y Kast le da limosna. Acto seguido y sin el menor recato, el ciego se quita los lentes y enciende un auto lujoso. ¿Acaso la verdad existe?

Un viaje hacia la luz: Desesperación

(Eine Reise ins Licht/Despair)

Dedicado a Antonin Artaud, Vincent Van Gogh y Unica Zürn, el film centra su temática en el doble y la locura. Y en una locura capaz de producir dobles: el cine. Fassbinder, quien se educó como ser humano merced al cinematógrafo que colmó su vacía infancia, hace con este film uno de los más bellamente impresionantes homenajes al Séptimo Arte.

Hermann Hermann (Dirk Bogarde) es un emigrado ruso que, en los años treinta prenazis, vive bastante sentuosamente gracias a su fábrica de chocolates. Su esposa Lydia (Andréa Ferréol) tiene dos amores: los bombones y su primo Ardalion (Volker Spengler), pintor pseudo-expressionista con quien se acuesta cada vez que puede. Los cambios políticos y económicos inquietan a Hermann, quien ve su situación cada vez más precaria. Simultáneamente, lo asedia una alucinación recurrente: se ve a sí mis-

un lastre ideológico evidente: la equiparación María Braun/Alemania Federal que, para que no resulte tácita, se nos arroja a la cara al final con las grotescas fotos de los cancilleres germano-federales. Quizá ahora, que ya se encontraron las dos Alemanias, la espera de María Braun haya dejado de tener sentido.

Lili Marleen

(Lili Marleen)

Junto al cuartel sobre el gran portón cuelga una linterna y de allí colgará aún... Basada muy libremente en la autobiografía de la cantante Lale Andersen y en la canción más célebre de todo el siglo XX, **Lili Marleen** es, a la vez, el film más caro de Fassbinder (10,5 millones de marcos), el de más aparatosa producción, y el único que hemos visto verdaderamente decepcionante.

El tema es, nuevamente, la corrupción de los sentimientos. La guerra, y tras ella intrigas políticas y familiares, separa a dos amantes, Robert Mendelssohn (Giancarlo Giannini) y Willie (Hanna Schygulla). Estos, si bien hacen lo posible

actor...), está completamente en armonía con la locura de Hermann Hermann, y sólo puede compararse al que culmina *La Tempestad* de William Shakespeare.

El matrimonio de María Braun

(Die Ehe der Maria Braun)

El matrimonio de María (Hanna Schygulla) y Hermann Braun (Klaus Löwitsch) dura, como el de Romeo y Julieta, una noche. La guerra los separa. Durante la espera, María se-



Hanna Schygulla en *El matrimonio de María Braun*.

rá capaz de todo por amor: prostituirse con soldados negros, crearse una sangre fría de tiburón de los negocios, perder cualquier escrúpulo y, finalmente, descubrir muerta su capacidad de afecto. Secarse por buscar agua: típica ruta fassbinderiana que, transitando por la vía del melodrama, desembocará en tragedia.

El matrimonio de María Braun es un film consagrador a nivel mundial, tanto para su protagonista como para su director. Sin embargo, y para escándalo de más de un lector, nos sigue resultando pesado, tanto a nivel de ritmo como por

por reunirse y vivir su amor, no vacilan en gozar las ventajas de sus desgracias respectivas, el uno en el mullido seno de una 'ylddische familie', y la otra convertida en cantante estrella por el Tercer Reich. Sin embargo el film, que rodado con medios más modestos pudo haber tenido la eficacia de los alegatos del primer período fassbinderiano, se hunde equívocamente en el mar del lujo, comenzando por los protagonistas. El bello Giannini luce tan ojeroso y estropeado que en vez de hijo de Mel Ferrer (quien hace de David, el rico padre de Robert) parece su hermano, y la Schygulla no tiene glamour al-



Lili Marleen.

guno, cosa que, mal que le pese a más de uno, sí tuvieron las estrellas del Tercer Reich. Lo acaramelado y caro de los decorados se hace más melifluido por la enfática utilización del filtro de estrellas, que convierte todo reflejo que incida sobre la cámara en un haz luminoso de varios picos; imaginense el efecto en una Willie rebosante de abalorios y lentejuelas porfiando inútilmente por dotarla de algún brillo! El melodrama está tan marcado que es fácil adivinar a quienes matarán y cuando (v.g.: el pianista Taschner, estupenda interpretación de Hark Bohm). La canción es utilizada de manera esporádica y decorativa, y habría podido ser sustituida por cualquier otra. Para colmo, hasta el usualmente certero Peer Raben yerra con su música cursi y estereotipada de acordes irresueltos en trémolo.

Dicen que a Godard le preguntó un productor: *¿Cuánto le costó A bout de souffle?* El director dio una cifra, y el productor replicó: *Yo le habría dado diez veces eso, ¿se imagina cómo hubiera quedado?* A lo que Godard repuso sabiamente: *yo habría gastado lo mismo que gasté, y habría quedado exactamente igual.* Las malas

películas no provienen de la falta de dinero, sino de la falta de visión; cosa que en Venezuela debería tomarse en cuenta. Fassbinder quiso hacer ver banales tanto a los nazis como a la canción, y olvidó que los nazis fueron cualquier cosa menos banales. En cuanto a la melodía que llevó consuelo a decenas de millones de hombres y que aún es un hit, ¿quién sino un hombre que no sentía los sentimientos pudo desvalorizarla? La canción, como su divina intérprete Marlene Dietrich, se niega a morir y aún nos habla de nostalgias, de ausencias y de amor: *cuando las nieblas giran en la tarde ¿quién estará junto al farol contigo, Lili Marleen?*

Lola

(Lola BRD-3)

La historia de la Mujer Mala que corrompe al Agente del Orden es tan vieja como tenaz; en nuestro país hay un realizador, de cuyo nombre no quiero acordarme, que la ha llevado al cine una lamentable cantidad de veces. Sin embargo, el tópico ha engendrado filmes magistrales como *El Ángel Azul* (Von Sternberg, 1930), basado en la novela *El Profesor Basura* de Heinrich

Bohm, (Armin MÖller-Stahl), Secretario Federal de Construcciones, cuya firma autorizará o echará abajo cualquier proyecto. Este personaje enamora a todos, dentro y fuera de la pantalla: es firme pero amable, laborioso si bien sensible, accesible aunque aristócrata, maduro y atractivo, honesto sin moralismos. Sabe bien que Schuckert, violando los reglamentos, va a añadir varios pisos al complejo habitacional que planea; sabe igualmente que Alemania necesita viviendas y que la normativa no siempre se aviene con la realidad social. Se hará la vista gorda sin aceptar dinero: es rico y no necesita ser comprado.

Lola hará de gusano en esta manzana de perfección: quiere que, por una vez, se la trate con dignidad, y no como a una puta. Las burlas de Schuckert desembocan en una apuesta que Lola gana: en una ceremonia y delante de todo el pueblo Von Bohm le besa la mano, sin saber su verdadero oficio. Y Lola se enamora con desafuero total. Correspondida, recitará a su amado poemillas por teléfono, le mandará flores y cantará con él en una iglesia, pero no se atreve a decirle una verdad que sin embargo insinúa: *en esta ciudad, todo y todos tienen dos caras*. La noche del compromiso Von Bohm recibe un telegrama: *Fue muy lindo cantar con usted. Pero toda canción termina*.

Aquí comienza otra canción: **El pescador de Capri**. Los clientes del burdel se la piden a Lola una y otra vez, haciéndole coro a la mujer cuya tragedia igno-

ran. La cara oculta de la manzana será develada por la serpiente: Esslin (Matthias Fuchs), asistente de Von Bohm de día y baterista del burdel de noche. Frustrado por Schuckert en su intento de poseer a Lola merced a una torpe subasta, este funcionario comprado que lee a Bakunin en sus ratos libres desea ver a su acomplejada lepra carcomiendo toda la ciudad. A tal efecto, lleva a Von Bohm al burdel. Allí, un Schuckert entusiasta anuncia al Secretario de Construcciones, en los términos más soeces, la entrada de *su perra caliente*. Y Lola entra para comenzar a cantar.

La escena que veremos es una de las más brillantes de la cinematografía mundial. Lola, que había sacrificado su amor por no matar en el amado su imagen de mujer digna, ve que todo se ha perdido, todo. Súbitamente de cara al lodo en el que se asienta la ciudad, el Secretario de Construcciones decide echar ésta abajo emple-

ando todo su poder. Von Bohm se va; alrededor, nadie entiende nada. Y Lola, vacía de todo lo que le había dado vida, comienza a arrancarse la ropa a pedazos mientras canta **El pescador de Capri** con una violencia tal, que la concurrencia entera la cree presa de un acceso de histrionismo obsceno. Rodado en un solo plano y, según se dice, sin ensayo previo y a primera toma, el strip-tease culmina con Lola histérica llevada a hombros por Schuckert y coreada carnavalescamente por el burdel entero, sin saber que festejaban la ignominia de un ser humano, la muerte de sus ideales, la befa y el sepelio de su dignidad.

Del virtuosismo cinematográfico del film debemos mencionar varios toques peculiares: la dirección de actores, que otorga el lujo de cálidas cadenas muy bien aprovechadas por la Sukowa y Müller-Stahl; la puesta en escena, cuya reconstrucción de los años cincuenta es filológicamente impecable y

Mann. Ese mismo libro, catapultado de la República de Weimar a la Alemania de Adenauer y tan astuta como libérrimamente manipulado, es el pre-texto literario de esta obra maestra de Fassbinder.

Para el alemán medio, el invierno es una peste: lo obliga a encerrarse, y, si pudiere huir, lo haría. En estos tiempos fríos cualquier cosa que hable de calor lo pone a vibrar, y salen a relucir los 'Sommerlieder', canzonetas cursilísimas que evocan el verano. Una de ellas, **El pescador de Capri**, sufrirá en este film un proceso de resemantización que la llevará, de himno banal de burdel, a ser el gran ditirambo de las almas corrompidas.

Pocas veces un creador se vuelca tanto en un film. Lola, tercera parte de una trilogía sobre la República Federal de Alemania junto con... **María Braun** y **La ansiedad de Veronika Voss** (su título completo es **Lola RFA-3**), funde todas las obsesiones temáticas y formales de Fassbinder: la degeneración de los sentimientos, la sociedad como moldeadora del individuo, las dos caras de la verdad, la Alemania moderna, el formalismo a ultranza bajo el cual ruge la desesperación y, cosa rara en él, un tono humorístico que pule el tobogán fatídico que une la ternura y la crueldad. Ya la caracterización de los personajes, así como su entorno dramático-histórico y la escogencia de los actores que los encarnan, lleva dentro de sí la explosión en potencia de la magistral. En una pequeña ciudad bávara rige como cacique sobre las fuerzas vivas el empresario de la construcción Schuckert (Marlo Adorf), inteligente y corrupto pero simpático y epicúreo, alegre zorro sin complejo alguno ni necesidad de excusa. Este *bon vivant*, bien casado con una aristócrata frígida e histérica (Rosel Zech), es propietario de Villa Fink, burdel en el que la estrella es Lola, su amante (Barbara Sukowa). Al pueblo llega un hombre que puede trastornarlo todo: es Von

Lola.





Querelle.

visualmente hipnótica; las transiciones entre secuencias, hechas con fueras de foco que parecieran calzar perfectamente el uno con el otro; y, sobre todo, el provecho que se le saca a la canción. En su furia de honradez, que no es más que una manía de venganza, Von Bohm la pone en la rockola mientras el semítico periodista se niega a atacar a Schuckert; finalmente, su decisión de volver al burdel y pagar por la *perra caliente* es anunciada por la canción misma. Tocando enloquecido un concherto de Vivaldi, así como otros beben para olvidar, de pronto el arco se queda quieto y, con movimiento mínimo como el de un dedo en un gatillo, la cuerda comienza a silbar la estrofa venenosa cuyas sílabas rezan: *cuando en Capri el rojo sol se hunde en el mar...*

La cereza del helado es el final feliz. Todos obtienen lo que quieren: contrato, matrimonio, dinero... Pero Von Bohm ha matado su inocencia, y Lola olvida por siempre la palabra dignidad. Y Schuckert conoce la emoción de pagar tarifa extra por una recién casada que ostenta aún el traje de novia. Inviértiendo la frase de Francisco I en Pavía, nada se ha perdido, menos el honor.

Querelle - Un pacto con el Diablo

(Querelle - Ein Pakt mit dem Teufel)

Todo hombre mata lo que ama, canta Lysiane (Jeanne Moreau), la patrona del burdel en *Querelle*, versión cinematográfica de la novela *Querelle*

mann como amante y casándose con Ingrid Caven, tortuoso matrimonio suscitado, según se dice, por la rabia y envidia que le producía el hecho de que Günther Kaufmann (el Nonó de *Querelle*) tuviese mujer e hijos. Y no llegó a aceptar nunca el hecho, vislumbrado por varios de los personajes del film, de que la homosexualidad nace a veces de una exacerbación de lo masculino, no de la feminización del macho. Ni que la ternura, que Fassbinder prodigaba para luego desacreditar, es parte del universo masculino por femenina que parezca.

Querelle es la materialización de varios milagros, de los cuales el que su director no halla muerto de repente durante el rodaje no es el menor. Dieter Schidor (quien actúa en el film en el papel de Vic) había formado parte de la camarilla de Fassbinder hasta que a raíz de una discusión se separó de él, como todos los del grupo que tenían un ápice de personalidad propia. Obsesionado por la novela de Genet, obtuvo los derechos y encargó a Burkhard Driest (en el film *Mario*, el policía) una primera versión guionística. La condición sine qua non de Genet fue que su obra debía ser llevada a la pantalla por un director de fama internacional. Pero la mitología genética parecían ser demasiado escabrosa: el guión fue rechazado sucesivamente por Peckinpah, Schlesinger, Polanski, Scorsese y Bertolucci. Cuando Werner Schroeter (cuya abierta homosexualidad corre pareja con su desdén hacia la normativa cinematográfica) aceptó el encargo, fueron los coproductores quienes, no sin razón desde su punto de vista, lo vetaron como anticomercial. Finalmente, el proyecto cayó en manos de Fassbinder, quien modificó el guión y optó por un enfoque estético que combinaba el despliegue de casting de Lilli Marleen, la actitud literaria de Fontana Effi Brest y la abierta teatralidad de *La libertad de Bremen*.

de Brest de Jean Genet. Cuando vemos que *este film está dedicado a mi amistad con El He- di Ben Salem M'Barek Mohamed Mustafa*, la primera frase citada, fragmento de la *Balada de la cárcel de Reading* de Oscar Wilde, cobra un sentido terrorífico: tras rodar *Miedo a comer almas*, Fassbinder abandonó a Ben Salem sin siquiera participárselo; éste, preso de locura homicida, acuchilló a tres personas y terminó ahorcándose en una prisión francesa.

Pero *Querelle* no es sólo una justificación personal, es la descripción de un proceso que Fassbinder no culminó nunca: la aceptación de sí mismo. Preferentemente homosexual, Rainer Werner Fassbinder necesitó reafirmar su parte masculina manteniendo a Irm Her-

El Brest del film es contemporáneo e intemporal, hecho

El grado de belleza que alcanza el film es extremo, doloroso incluso. La culpa de los personajes es subrayada por reflectores azules, que comienzan iluminando sólo los ojos para, en el climax, cubrir completamente los sensuales cuerpos. Peer Raben, quien comparte con Haendel los créditos musicales (el **Concierto para órgano Op. 7 n.º. 4** en la escena del asesinato), subraya las imágenes con coros angélicos de tono stravinskiano o con disquisiciones pianísticas como talladas en vidrio. Los textos de Genet, ni qué decirlo, pertenecen a lo más osadamente arrebatado de la prosa francesa. Pero también hay toques que fuera del mundo gay jamás serán comprendidos: el culposo Gil que posee a otro hombre con la excusa de que es hermano de la chica que le gusta, la masculina mano de Mario obispalemente cubierta de joyas o el beso de Querelle y Gil, descartado y a boca abierta... ¿Quién puede comprender lo que no es capaz de hacer?

de torreones de piedra encabezados por glandes y sembrado de árboles falsos. 'La Feria', en cambio, es un realísticamente recargado burdel art-nouveau, repleto de travestis que apenas vemos y regido por una pareja peculiar: Nonó, musculado negro homosexual, y su esposa Lysiane, amante de Robert (Hanno Pöschl, quien también interpreta a Gil, el asesino), hermano este último del bello marinero Querelle (Brad Davis). Un matrimonio anormal, mas, bien lo dice Nonó: *¿qué es lo que es 'normal'?*

Y esta anormalidad (o, más bien, anti-normalidad) atraviesa el film de extremo a extremo. Ante todo, los actores han sido escogidos para papeles que no les correspondían: Jeanne Moreau como una mujer incapaz de despertar deseo, Franco Nero como un homosexual críptico y Brad Davis como un alma pasivamente femenina. La luz, cálidamente anaranjada, crea un crepúsculo perenne que no dará paso al día. Y el conflicto central del personaje es anti-normal por excelencia: Querelle, quien despierta deseo en todos, ama solamente y con todas sus letras a su hermano Robert.

Incapaz de aceptar ese crimen, pero necesitando ser castigado por él, Querelle debe inventarse una culpa: degüella a Vic, su cómplice en el tráfico de opio. Y escoge el castigo más humillante para quien, como él, se cree un macho: se deja sodomizar por Nonó. En vez de dolor, halla placer. Mario, de día policía y gay de noche, colaborará con Nonó en la administración del castigo. Pero Querelle necesita ir más lejos: delata a Gil, asesino circunstancial de quien se ha enamorado. Su castigo se hace más monstruoso: ha sacrificado al Diablo a su amigo, al primer hombre por el que sintió un amor que iba a ser correspondido. Mas llega la redención: Querelle acepta el secreto amor del teniente Sablon (Franco Nero), quien lo librerá de la policía y lo llevará consigo.

Objeto de culto frenético o de atronante repulsa, Querelle culminó los escándalos de la vida de Fassbinder con un escándalo artístico. En el Festival de Venecia, donde fue presentado, levantó una polémica enorme en la que el presidente del jurado asumió su defensa en contra de sus integrantes: se trataba de Marcel Carné, valiente en una vejez lúcida. Su estreno en Caracas, en 1984, fue un hecho inolvidable: nadie creía que la censura autorizaría su exhibición. Yo fui esa primera noche, y presencié reacciones tan variopintas como inusitadas: apuntar a lo personal e íntimo puede producir de todo... menos indiferencia.

FICHAS TÉCNICAS DE CICLOS RAINER W. FASSBINDER

EL AMOR ES MÁS FRÍO QUE LA MUERTE (Liebe ist kälter als der Tod) Alemania, 1969. Arg. Guión y Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Prod.: RWF. Dir. Fot.: Dietrich Lohmann. Mús.: Peer Raben y Holger Münzer. Dir. Art.: Ulli Lommel. Mont.: Franz Walsch. Intérop.: Ulli Lommel, Hanna Schygulla, RWF, Hans Hirschmüller, Katrin Schaake, Peter Berling, Hannes Gromball, Gisela Otto, Ingrid Caven, Ursula Stratz, Irm Hermann, Les Ovides, Will Rabenbauer, Peter Moland, Anastassios Karalass, Rudolf Waldemar Bras, Yaak Karsunke, Monika Stadler, Kurt Raab. Comp. prod.: Antiteater/X Films. Alemán, v.o. B/N. Dur.: 88min.

LOS DIOS DE LA PESTE (Gottes Pest) Alemania, 1969. Dir. Arg. y Guión.: Rainer Werner Fassbinder. Dir. Fot.: Dietrich Lohmann. Mús.: Peer Raben. Dir. Art.: Kurt Raab. Mont.: Franz Walsch. Productor.: RWF y Michael Fengler. Intérop.: Harry Baer, Margarethe von Trotta, Gunter Kaufmann, Carla Aulau, Ingrid Caven, Jan George, Marian Seldowski, Yaak Karsunke, Micha Cochina, Hanes Gromball, Lilith Ungerer, Katrin Schaake, Lilo Pempell, Irm Hermann, Peter Moland, Doris Mattes. Comp. prod.: Antiteater, alemán, sub. espñ. B/N. 16mm. Dur.: 91min.

LAS AMARGAS LAGRIMAS DE PETRA VON KANT (Die bitteren Tränen der Petra von Kant) Alemania, 1972. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Guión.: RWF, basada en su obra teatral. Prod. ejec.: RWF. Prod.: Tango Film. Dir. Fot.: Michael Ballhaus. Dir. Art.: RWF. Mús.: Temas de "The Platters" y Giuseppe Verdi. Mont.: Thea Eymész. Maq.: Peter Müller. Intérop.: Margit Carstensen, Hanna Schygulla, Irm Hermann, Eva Mattes, Katrin Schaake, Gisela Fackeldey. Alemán, sub. espñ. Color. Dur.: 2h 4min.

FONTANE EFFI BRIEST. Alemania, 1972. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Guión.: RWF, basada en la novela Effi Briest de Theodor Fontane. Prod.: RWF. Dir. fot.: Jürgen Jürges y Dietrich Lohmann. Dir. art.: Kurt Raab. Mús.: Tema de Camille Saint-Saens. Mont.: Thea Eymész. Maq.: Sibylle Danzer. Dis. vest.: Barbara Baun. Intérop.: Hanna Schygulla, Wolfgang Schenck, Ulli Lommel, Karl-Heinz Böhm, Ursula Stratz, Irm Hermann, Lilo Pempell, Herbert Steinmetz, Mark Bohm, Rudolf Lenz, Barbara Valentin, Karl Scheydt, Theo Tecklenburg, Anndorthe Braker, Peter Gauthé, Andrea Schöber, Barbara Lass, Eva Mattes. Comp. prod.: Tango Film. Alemán, subtit. espñ. B/N. Dur.: 1h. 20min.

TODOS LOS OTROS LE LLAMAN ALI (Angst Essen Seele Auf) Alemania, 1973. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Arg. y Guión.: RWF. Dir. fot.: Jürgen Jürges. Dir. Art.: RWF. Mús.: Archivio. Mont.: Thea Eymész. Intérop.: Brigitte Mira, El Hedl Ben Salem, Barbara Valentin, Irm Hermann, RWF, Karl Scheydt, Elma Kurlowa, Anita Bucher, Gustl Kreissl, Walter Sedlmayr, Doris Mattes, Liselotte Eder, Marquand Böhm, Hannes Gromball, Katherina Herberg, Rudolf Waldemar Brem, Peter Moland, Margit Symo, Peter Gauhe, Helga Ballhaus. Comp. prod.: Tango Film. Alemán, sub. espñ. Color. Dur.: 93min.

RULETA CHINA (Chinesisches Roulette). Alemania, 1976. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Arg. y Guión.: RWF. Productor.: Michael Fengler. Dir. Fot.: Michael Ballhaus. Dir. Art.: Kurt Raab. Mús.: Peer Raben. Mont.: Ila von Hasberg y Juliane Lorenz. Intérop.: Margit Carstensen, Anna Karina, Alexander Allerson, Ulli Lommel, Andrea Schöber, Mascha Meril, Brigitte Mira, Volker Spengler, Armin Meler, Roland Henescke. Comp. prod.: Les Films du Losange. Alemán, subtit. espñ. Color. Dur.: 86min.

DESESPERACION (Despair). Alemania, 1978. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Guión.: Tom Stoppard, basada en la novela de Vladimir Nabokov. Prod.: Lutz Hengst y Peter Märthesheimer. Dir. fot.: Michael Ballhaus. Dir. art.: Rolf Zehetbauer. Mús.: Peer Raben. Mont.: Reginald Beck. Intérop.: Dirk Bogarde, Andrea Ferréol, Volker Spengler, Klaus Löwitsch, Alexander Allerson, Bernhard Wicki, Peter Kern, Gottfried John, Adrian Hoven, Roger Fritz, Hark Bohm, Lilo Pempell, Armin Meler, Ingrid Caven. Comp. prod.: NF Gerla/Bavaria/SFP. Alemán, subtit. espñ. Color. Dur.: 1h. 59min.

EL MATRIMONIO DE MARIA BRAUN (Die Ehe der Maria Braun) Alemania, 1978. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Guión.: Peter Märthesheimer y Pea Fröhlich. Arg.: Según una idea RWF. Prod.: Michael Fengler. Dir. fot.: Michael Ballhaus. Dir. art.: Norbert Sherer, Helga Ballhaus, Claus Kottmann y Georg Kolenc. Mús.: Peer Raben. Mont.: Juliane Lorenz y RWF. Intérop.: Hanna Schygulla, Klaus Löwitsch, Ivan Desny, Gottfried John, Gisela Uhlen, Günther Lamprecht, Hark Bohm, George Byrd, Elisabeth Trissenaar, RWF, Isolde Barth, Volker Spengler, Karl-Heinz von Hassel. Comp. Prod.: Albatros Produktion/Trio Film/WDR, Alemán, subtit. espñ. Color. Dur.: 1h. 59min.

LILI MARLEEN (Lili Marleen). Alemania, 1980. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Guión.: Manfred Purzer, Joshua Sinclair, RWF, basada en la novela de Lale Andersen. Productor.: Lugli Waidelmeier. Dir. fot.: Xaver Schwarzenberger. Mús.: Peer Raben y la canción "Lili Marleen" de Norbert Schultze y Hans Lels. Mont.: Juliane Lorenz y RWF. Intérop.: Hanna Schygulla, Giancarlo Giannini, Mel Ferrer, Karl Heinz von Hassel, Erik Schumann, Hark Bohm, Gottfried John, Karin Baal, Udo Kier, Christine Kaufmann, Roger Fritz, Adrian Hoven, Barbara Valentin, RWF. Comp. product.: Roky Film/CIP Film/Rialto Film/Bayerisches. Alemán, sub. espñ. Color. Dur.: 1h. 58min.

LOLA (Lola). Alemania, 1981. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Guión.: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich y RWF. Prod.: Horst Wendlandt. Dir. fot.: Xaver Schwarzenberger. Mús.: Peer Raben. Mont.: Juliane Lorenz y RWF. Intérop.: Barbara Sukowa, Armin Müller-Stahl, Mario Adorf, Matthias Fuchs, Helga Feddersen, Karin Baal, Ivan Desny, Elizabeth Volkman, Hark Bohm, Christine Kaufmann, Harry Baer, Karl-Heinz von Hassel, Rosel Zech. Comp. product.: Rialto Film/Preben-Philipsen/Trio Films/Westdeutschen Rundfunk. Alemán, subtit. espñ. Color. Dur.: 1h. 55min.

QUERELLE (Querelle). Alemania, 1982. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Guión.: RWF. Burkhard Driest, basada en la novela de Jean Genet. Prod.: Dieter Schilder y Sam Wyanberg. Dir. fot.: Xaver Schwarzenberger. Mús.: Peer Raben. Mont.: Juliane Lorenz y RWF. Intérop.: Brad Davis, Franco Nero, Jeanne Moreau, Laurent Malet, Hanno Pöschl, Günther Kaufmann, Burkhard Driest, Dieter Schilder, Karl Scheydt, Michael McLarnon, Gilles Gavouis, Roger Fritz. Comp. product.: Planet Film/Albatros Film. Alemán, subtit. espñ. Color. Dur.: 1h. 46min.

BREMER FREIHEIT. Alemania, 1972. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Guión.: RWF, basada en una obra de RWF. Productor.: RWF. Dir. Fot.: Dietrich Lohmann. Mús.: Archivio. Mont.: Friedrich Niquet y Monika Solzbacher. Intérop.: Margit Carstensen, Ulli Lommel, Wolfgang Schenck, Walter Sedlmayr, Wolfgang Klasing, Rudolf Waldemar Brem, Kurt Raab, Fritz Schepelw, Hanna Schygulla, RWF, Lilo Pempell. Comp. prod.: Telefilm Saar. Alemán, subtit. espñ. Color. Formato Video. Dur.: 87min.

MARGARETHE VON TROTTA

LUISELA ALVARAY

Como un lienzo de muchas pinceladas, el *Nuevo Cine Alemán* ha venido asociando desde hace treinta años una variedad de perspectivas y tonalidades que corresponden a las más diversas tendencias de sus realizadores. Después del famoso Manifiesto de Oberhausen, en 1962, un acto de amor por el cine en el cual los jóvenes proclaman la ruptura con el cine convencional-comercial y la emergencia de auténticas concepciones espirituales que inspirarían las nuevas producciones, fue celebrándose la progresiva revelación de cineastas como Alexander Kluge, Jean Maria Straub, Rainer W. Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders y Volker Schlöndorff, entre otros. Considerar el tempestuoso mundo de Fassbinder, próximo a la extravagante imaginaria de Herzog o a las sugerentes atmósferas de los filmes de Wenders es degustar una exquisita diversidad, una escala de armonías universales que no dejan de vibrar, que siguen estremeciendo las butacas de cada sala. Si bien en los años 60 se moldeaba la arcilla, es en la década siguiente cuando se logra su cocción. Todo trabajo expresivo requiere procesos de maduración. Es entonces cuando a través de festivales internacionales, Cannes, Venecia, Nueva York, aquellos filmes germanos realizados en su mayoría con un mínimo de recursos y poco apoyo estatal, sorprendieron las miradas y confirmaron la existencia de una cinematografía audaz. La falta de recursos había hecho de la necesidad una virtud y, por lo tanto, a través del oficio artesanal más que del cine como industria, los productos filmicos destilaban una enorme fuerza expresiva. Eran obras que heredaban para el mundo un espíritu vanguardista, de profunda innovación, semejante al de la *Nueva Ola Francesa*.

Una de las puntas de lanza en este proceso es Volker Schlöndorff, autor de *El joven Törless* (1966) y *El tambor de hojalata* (1979), dos de sus más



El honor perdido de Katharina Blum

laureadas. Y es necesario mencionar especialmente a Schlöndorff para referirnos finalmente a la obra de quien hoy nos cono-cierne, la actriz, guionista y cineasta alemana Margarethe von Trotta. Por un lado, las cineastas alemanas de la misma generación de los realizadores a los que se ha hecho mención tuvieron oportunidades más tardías para comenzar a producir su obra individual, en su mayoría la iniciaron ya entrada la década del 70. Margarethe von Trotta está entre ellas, pero la alianza profesional y afectiva con Schlöndorff le permitió colaborar en la realización de guiones previamente a la escritura y dirección de su primera película. Aunque hay una conexión indiscutible entre ambos creadores —von Trotta ha sido actriz en por lo menos siete películas de Schlöndorff, han sido co-guionistas cantidad de

veces e incluso han co-dirigido una película, la primera de la autora— sus puntos de interés y sobre todo el tratamiento particular son bastante autónomos, eso si tomamos en su más estricto sentido al papel de director como responsable del "mensaje" y del acabado del film.

En base a sus cinco primeras películas, aquellas que se proyectaron en el ciclo dedicado a esta polifacética autora, trataremos de responder a las relaciones naturales que se establecen en el conjunto de su obra y de decantar el tono y la intensidad de sus trazos en el lienzo del Nuevo Cine Alemán. Es importante señalar que esta obra es mucho más extensa y comprende por lo menos otras cinco películas: *Rosa Luxemburgo* (1985), *Felix III. Episodio Eva* (1987), *Miedo y Amor*

(1988), *Las tres hermanas* (1988), *El regreso* (1990). Como complemento y tal vez por lo inaccesible de estas últimas, también vimos en el ciclo cinco filmes dirigidos por Schlöndorff en los que la señora von Trotta tuvo otro tipo de participación, como co-guionista y/o actriz. Aunque éstos pueden ayudar en el conocimiento de la obra de la autora, no corresponden realmente a la lectura unificadora que pudimos tener con las películas dirigidas por ella. Por esto, hablaremos con mayor énfasis de estas últimas.

Hay discursos cuyas resonancias se detienen en su propia diversidad, en la calidad y maestría con que multiplicidad de temas son tratados alternativamente por un mismo autor. Otros, como el que hoy nos incumbe, en los cuales cada obra

parece agrandar la colmena labrada por las anteriores. Son textos que se completan y complementan forjando los diferentes cortes, las diferentes celdas de un mismo panal. Esta es una cualidad manifiesta en el discurso de von Trotta, en el cual se detectan dos preocupaciones fundamentales: Por un lado, una curiosa introspección en el rol femenino en las contradicciones sociales y la tonalidad de las relaciones entre féminas, por el otro, un declarado interés por las circunstancias socio-políticas que vive su país, siempre vistas en función de su ingerencia y a través de la perspectiva del o de los personajes femeninos.

Los problemas relativos a la igualdad entre sexos y a las reivindicaciones femeninas en esas décadas son también tocados en la obra de Schlöndorff, *La moral de Ruth Halbfass* (1971) y *Llamarada* (1972) se centran en ello. Sin embargo, ninguno de ambos relatos tiene vuelta de hoja, los temas se exponen de una forma excesivamente esquemática y obvia. En cambio, en la obra que hemos podido ver de Margarethe von Trotta se desliza la idea de que las verdaderas revoluciones tienen su correlato interno, proceden de movimientos y mutaciones de la psiquis, y en esa medida, influyen en la vida colectiva.

En *El segundo despertar de Christa Klages* (1977) y *Las hermanas alemanas* (1981) se evidencian perfectamente, y coexisten como moléculas de un mismo líquido, las relaciones íntimas entre dos mujeres y la contundencia del momento histórico que viven. Comulgan allí con admirable fluidez lo particular y lo universal, los detallados sentimientos, las progresivas modulaciones de los caracteres, son, sin duda, expresión de la impactante reverberancia de su tiempo. Y ese tiempo es el suyo, es el nuestro. La actualidad es sino del discurso de von Trotta.

Por otra parte, películas como *Hermanas o el balance de la felicidad* (1979) y *Lúcida locura* (1982) se dedican exclusivamente a la profundización en el mundo de lo femenino y la calidad de las relaciones entre mujeres. Restringiendo la visión, estas películas, ciertamente intimistas, pierden un poco la densidad de las dos anteriores, pero conservan, y es innegable, la delicadeza de la hechura, la mano de la autora. Esta se caracteriza por una narrativa en cierta medida convencional pero ajustada al ritmo que exigen los acontecimientos, recurrentes idas al pasado que justifican parcialmente los hechos presentes, la voz

miento de un autoritarismo aparentemente no erradicado. Rechazando la posibilidad de un nuevo orden civil impuesto, muchos mostraron simpatía con las acciones extremistas. Esto se expresa con claridad en la primera película que Margarethe von Trotta dirige sola, donde coinciden mesuradamente sus dos inquietudes fundamentales: una crítica conciencia social y política, y la profundización en la perspectiva femenina del mundo. Christa Klages decide robar un banco para levantar una guardería.

en off del personaje principal que sobre las imágenes va doblando y reflexionando su vida. Veamos cada obra particular.

El honor perdido de Katharina Blum

Esta película cuya dirección fue compartida entre von Trotta y Schlöndorff, constituyó un éxito de taquilla en su país en 1975, año de su realización.

Basada en un cuento de Heinrich Böll, la obra cinematográfica narra los cinco días en que un diario sensacionalista destruye la vida de una modesta empleada doméstica. El solo hecho de compartir una noche con un terrorista hace cómplice a Katharina Blum, a los ojos de la policía, de actividades con grupos ultraizquierdistas. Mientras nosotros espectadores vamos reconociendo a una Katharina normal, con un pasado más o menos monótono y convencional, la prensa y la policía van interpretando los mismos signos bajo la lógica del absurdo hasta conducir a la muchacha a la deshonra. Katharina, en su desesperación, termina asesinando a un periodista. Este hecho constituye una contundente crítica a los inconscientes, inconsistentes y sensacionalistas medios de comunicación. Sorpresa resolución, los condenables no son los condenados. La sola víctima de las campañas periodísticas es la única sentenciada en nombre de la "libertad de prensa". Pese a que la historia luce exagerada y algunas escenas demasiado obvias, como la final, el discurso ha logrado su objetivo, destapar la falacia de la prensa exponiéndola al ridículo.

El segundo despertar de Christa Klages

En una Alemania convulsionada que se debatía por los 70 entre la violencia terrorista y la desproporcionada reacción del gobierno, los intelectuales y cineastas temían el resurgi-



El segundo despertar de Christa Klages.

Noble motivo. Pero la consecuencia inmediata fue una vida de escondites y correrías en donde profundizaría su amistad con Ingrid, conocida de adolescencia, debido a la forzada clandestinidad. Una testigo del asalto, Lena, recorre la vida de Christa hurgando sus huellas: su hija, su madre, el trabajo... y es ella quien frente a las autoridades "opta" al final de la película por no reconocerla, permitiéndole "renacer". Las reflexiones de Christa sobre la soledad y la vejez, su entrañable relación con Ingrid, y la sensibilización de Lena ante los buenos propósitos de la asaltante, vuelven el discurso social al mundo femenino, a sus deseos y frustraciones, sus fortalezas, sus ondulaciones y recodos. Utilizando un lenguaje convencional, lo resaltante de esta película es ese bien logrado equilibrio entre la responsabilidad social de la protagonista y el compromiso real y doloroso con sus sentimientos.

Hermanas o el balance de la felicidad

En esta película la autora ha preferido cerrar el discurso al universo íntimo de dos hermanas, Ana y María, quienes viven una mutua dependencia remarcada por la oposición de caracteres. Ambas se oponen y complementan, son dos caras de la moneda, y el suicidio de una por las exigencias de la otra quiebra el balance. María se ve obligada a rehacer su vida e intenta adjudicarle el rol de Ana a otra chica. Esta última se rebela y María debe vivir en soledad (*Trataré de ser Ana y María. Intentaré soñar*). Sin duda, esta es una película que toca densidades psicológicas pero tanto narrativa como simbólicamente los signos nos parecen de extremada obviedad. Primero, hay una recurrencia excesiva a la imagen del bosque (típica de mitos y leyendas) y que señala con demasiada iteratividad el terreno en que se mueve el film, lo misterioso, lo inconsciente, lo femenino. Por otro lado, la repetición de la historia con la otra chica des-

punta desde el principio, fue siempre demasiado previsible. Sin embargo, este film posee un ritmo más sugerente y más calmado que los anteriores. Los pausados planos, la economía de las escenas nos parece un logro que redundará en la producción posterior. Bien puede leerse como un experimento, un trampolín necesario para su próxima película.

Las hermanas alemanas

No hay duda que este film se distingue de los demás, hay un salto cualitativo en la obra de von Trotta. Es resalante el hecho de que por primera vez no ha contado con ninguna ayuda en la escritura del guión. Aquí converge de nuevo el mundo íntimo y el discurso socio-político. Las vidas de dos hermanas divergen en su madurez por haber optado por vías políticas distintas. Julianne se pronuncia en la lucha por las reivindicaciones femeninas a través de grupos de acción y discusión, actividades que no subvierten al sistema, mientras que Marianne se adhiere a la línea dura y se une a grupos terroristas. La distancia política que ha separado a las hermanas durante años comienza a compensarse con una creciente cercanía afectiva una vez que Marianne es convicta. A pesar de la firmeza en las convicciones de ambas, poco a poco, áspera y penosamente se abre una brecha de comprensión casi nunca exteriorizada por ninguna de las dos partes. Por otro lado, la película señala cómo el holocausto provocado por el nazismo fue la llave que sensibilizó a ambas jóvenes para incorporarse a sus luchas. La culpa del pasado alemán ha querido reivindicarse por caminos revolucionarios. Caminos más vigentes en cuanto el gobierno seguía pareciendo injusto y autoritario. Las posiciones de ambas hermanas pueden extrapolarse a las de la juventud alemana de los setenta. Sin falsos dramatismos y con gran agudeza, esta película concentra las contradicciones de ese momento histórico. Narrativamente encontramos de nuevo ese sosegado pulso logrado en el film anterior y cierta sequedad tanto en el tránsito de una situación a otra como en la construcción de los caracteres. Esta dureza que en muchos casos nos toma por sorpresa, acompaña el vigor de la historia —tan terrible— liberándola de falsos dramatismos.

Lúcida locura

La constructiva amistad entre dos mujeres vuelve a colmar la pantalla. Olga y Ruth se conocen. Una es brava y versá-



Dos hermanas alemanas.

til, la otra dependiente, depresiva, débil. El esposo de Ruth es sobreprotector y cuidadoso por demás, y sin ellos saberlo —tal vez intuyéndolo— es esta actitud la que techa las aspiraciones o las posibilidades de desarrollo de la esposa. El encuentro con Olga potencia las capacidades de Ruth, genera la discordancia. Es una historia sobre el sometimiento femenino en sus niveles inconscientes, no refiriéndose ya a la desventajosa desigualdad entre género en las estructuras sociales, pues hoy en día, sobre todo en Alemania, las oportunidades están bastante igualadas. Sin embargo, la relación entre Ruth y su esposo es semejante a la de las dos hermanas de la película **Hermanas o el balance de la felicidad**. El interés de la autora parece estar en la compleja relación de dominancia entre dos seres humanos. Esta película muestra un lenguaje bien acabado con cierta diversidad cromática que distingue el espacio imaginado del real. Planos largos mesurados, ajuste de la escala... Aunque este trabajo no tiene la densidad del anterior, hay que reconocer que el estilo se mantiene y va acorde a esa reiterada necesidad de indagar en la psicología femenina.



Margarethe von Trotta y Volker Schlöndorff.

Diremos, ya para terminar, que el auge del **Nuevo Cine Alemán** que ocurrió en la década del 70 y un poco más acá, la época de un cine diverso, de vanguardia, pero con un reconocible carácter grupal, se difuminó por el mundo y se derivaron de allí cinematografías hoy en día muy personales, algunas de ellas de altísima calidad. Margarethe von Trotta, que fue co-participante de este movimiento, plantó allí sus raíces para también seguir cosechando un lenguaje que se afina y que la viene particularizando. No podemos decir que está a la vanguardia de las innovaciones (¿Quién lo está?). Ella labora más bien un realismo seco y preciso congeñando su sobrio discurso a sus ya definidos intereses.

La maestría en el cine centrada en el hincio por crear una armazón de elevadas formas y sentidos se conquista lenta y trabajosamente. La laboriosidad que von Trotta nos ha mostrado da cuenta de un digno trayecto... Sólo siguiéndola de cerca en los nuevos tiempos comprenderemos la completitud de los signos de su empeño.

LAS HERMANAS ALEMANAS (Die Bleierne Zeit). Alemania, 1981. Dir.: Margarethe von Trotta. Guión.: Margarethe von Trotta. Eberhard Junkersdorf. Prod. Asoc.: Gudrun Ruzickova. Asis. Dir.: Helenka Hummel. Fot.: Franz Rath. Asis. Fotoper.: Steadcam.: Werner Deml. Mon.: Dagmar Hirtz. Esc.: Monica Hasse, Jorge Jara. Maq.: Rüdiger Knoll. Intépr.: Jutta Lampe, Barbara Sukowa, Rüdiger Vogler, Doris Schade, Verenice Rudolph, Luc Bondy, Franz Rudnick, Julia Biederman, Ina Robinski, Patrick Estrada-Pox, Samir Jawad, Barbara Paepcke, Rebecca Paepcke, Margit Czenki, Carola Hembus, Anna Steinmann, Wulfild Sydow, Ingeborg Weber, Satan Deutscher, Karin Bremer, Rolf Schull, Anton Fattlinger, Lydia Billitt, Hannelore Minkus, Wilbert Steinmann, Felix Moeller, Christoph Parge, Michael Selman. Alemán, sub. tit, esp. Color. 35 mm. Dur.: 2h 07min.

LUCIDA LOCURA (Heller Wahn). Alemania, 1982. Dir.: Margarethe von Trotta. Guión.: Margarethe von Trotta. Fot.: Michael Balhaus. Mont.: Dagmar Hirtz. Mús.: Nicolas Economou. Intépr.: Hanna Schygulla, Angela Winkler, Peter Striebeck, Franz Buchrieser, Christine Fersen, Vladimir Yordanov, Agnes Fink. Alemán, sub. tit, esp. Color. Dur.: 1h 45min.

HERMANAS O EL BALANCE DE LA FELICIDAD (Schwestern oder die Balance des Glücks). Alemania, 1979. Dir.: Margarethe von Trotta. Guión.: Margarethe von Trotta. Fot.: Franz Rath. Intépr.: Jutta Lampe, Gudrun Gabriel, Jessica Fruh, Heinz Bennel, Konstantin Wecker. Alemán, sub. tit, esp. Color. 16 mm. Dur.: 1h 32min.

LA MORAL DE RUTH HALBFASS (Die Moral der Ruth Halbfass). Alemania, 1971. Dir.: Volker Schlöndorff. Guión.: Volker Schlöndorff y Peter Hamm. Fot.: Klaus Müller-Laeue y Konrad Kotovski. Intépr.: Margarethe von Trotta, Senta Berger, Helmut Griem, Peter Ehrlich. Alemán, sub. tit, esp. Color. 16 mm. Dur.: 1h 34min.

EL HONOR PERDIDO DE KATHARINA BLUM (Die Verlorene Ehre der Katharina Blum). Alemania, 1975. Dir.: Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta. Guión.: Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta, según el cuento de Heinrich Böll. Fot.: Jost Vacano. Intépr.: Angela Winkler, Mario Adorf, Dieter Laser, Hannelore Hoser, Regine Lutz, Heinz Bennel. Alemán, sub. tit, esp. Color. 16 mm. Dur.: 1h 46min.

LLAMARADA (Strohfeuer). Alemania, 1972. Dir.: Volker Schlöndorff. Guión.: Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta. Fot.: Sven Nykyst. Mont.: Susanne Baron. Intépr.: Margarethe von Trotta, Martin Lüttge, Ute Ellin, Friedhelm Ptok. Alemán, sub. tit, esp. Color. 16 mm. Dur.: 1h 41min.

EL SEGUNDO DESPERTAR DE CHRISTA KLAGES (Das Zweite Erwachen der Christa Klages). Alemania, 1977. Dir.: Margarethe von Trotta. Guión.: Margarethe von Trotta y Lusa Francia. Fot.: Franz Rath. Mont.: Annette Dorn. Intépr.: Tina Engel, Silvia Reiza, Katharina Thalbach. Alemán, sub. tit, esp. Color. 16 mm. Dur.: 1h 28min.

SE CREO FUNDAVISUAL LATINA

Con el propósito de colaborar con el desarrollo y divulgación del cine y la televisión en Latinoamérica se creó la Fundación Venezolana para la Comunicación Audiovisual Latinoamericana.

La Junta Directiva de la Fundación está presidida por Margot Benacerraf, Antonio Llerandi, primer vicepresidente y Olegario Barrera como vicepresidente. Asimismo el comité ejecutivo quedó conformado por Irianda González Rincones, María Herrera de Quintero, María Helena Ascanio y María Auxiliadora Barrios. Tanto los miembros de la junta como del comité estarán en sus cargos por un período de dos años. Entre los objetivos de la Fundación está el de colaborar en el desarrollo y divulgación del nuevo cine y televisión del continente, dentro del espíritu de integración cultural de nuestros pueblos, así como promover relaciones de intercambio y colaboración con entidades nacionales e internacionales, públicas y privadas que tengan objetivos similares.

CONFERENCIA DE AUTORIDADES CINEMATOGRAFICAS DE IBEROAMERICA

Del 10 al 12 de julio Caracas fue sede de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas, CACI, organismo emanado del Convenio de Integración Cinematográfica, firmado en 1989 durante la realización del Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica. El evento auspiciado por Foncine y por el Conac, constituye otro paso en la consolidación del proceso de integración cinematográfica a nivel regional.



Fernando Solanas en el rodaje de *Tangos, el exilio de Gardel* (1985).

FERNANDO SOLANAS, VICTIMA DE UN ATENTADO

El día miércoles 22 de mayo, el cineasta argentino Fernando Ezequiel Solanas fue atacado a tiros por dos desconocidos en la localidad bonaerense de Martínez. El realizador de *La hora de los hornos*, *Tangos, el exilio de Gardel* y *Sur*, entre otras películas, resultó herido al recibir cinco balazos en las piernas. La acción fue calificada por su abogado Julio Raffo como un "atentado político" y solicitó protección policial para Solanas, petición que fue negada en principio por considerarlo que fue herido por unos ladrones.

Dicho atentado ocurrió después de que Solanas ratificara ante la justicia unas declaraciones que hizo contra el go-

bierno del presidente argentino Carlos Menem y por las que el Jefe de Estado decidió presentar una querrela. Menem ordenó, sin embargo, que se abriera de inmediato una rápida y exhaustiva investigación sobre el suceso.

La Organización Prodefensa de los Derechos Humanos America Watch expresó al embajador de Argentina ante la OEA, Hernán Patiño Meyer, su preocupación por el atentado sufrido por Solanas. Por su parte, el gremio cinematográfico venezolano representado por FONCINE, ANAC y CAVEPROL manifestó al presidente argentino Carlos Menem, el repudio al atentado contra el cineasta argentino en los siguientes términos:

Nosotros los cineastas, productores y autores del cine venezolano nos sentimos profundamente indignados por esos métodos de intimidación que nos recuerdan más bien a los utilizados, bajo otro régimen, en su país, en años anteriores.

La amenaza y el atentado son los recursos más viles de la humanidad. Esperamos de usted una actitud enérgica que detenga definitivamente estas intimidaciones que lesionan el derecho de todo artista, de todo cineasta, y de todo ciudadano a ejercer su libertad de expresión, derecho que debe garantizar todo régimen democrático.



The Story of the Kelly Gang (La historia de la banda de Kelly), de Charles Tair (Australia, 1906).

La colección cinematográfica de Joseph Joye

Joseph Joye, sacerdote jesuita suizo, nacido en Friburgo en 1852, logró reunir más de 1.200 películas en los albores de este siglo.

Joye fue enviado a Basilea en 1886 para supervisar la enseñanza secundaria. Fundó entonces un centro juvenil, el **Borromäum**, donde daba conferencias todos los martes, ayudado por un gramófono y, más tarde, con una linterna mágica, cuyas estampas elaboraba con pedazos de vidrio de ventanas rotas, cortados y pintados.

Cuando el cine se instaló, hacia 1900, Joye añadió a su re-

pertorio las películas en blanco y negro y las coloreadas a mano que adquiría en sus viajes por Europa. Dice la leyenda que para evitar el pago de impuestos, Joye enrollaba los filmes alrededor de su gruesa cintura, y los entraba de contrabando a Suiza, ocultos bajo la sotana.

Cuando el jesuita se marchó de Basilea en 1911, las películas que había logrado reunir fueron almacenadas en el subsuelo de una residencia donde quedaron en el olvido.

Fue gracias al dato que proporcionó un historiador californiano al director de cine británico David Mingay que las películas fueron localizadas. Las estanterías rebosaban de filmes en diversos estados de de-

cadencia. Algunos se los creía perdidos para siempre.

Mingay dio con el dibujo animado **El payaso y su asno**, del británico Charles Armstrong, estrenada en 1907 en el londinense teatro Palace, 21 años antes del debut del ratón Mickey en los Estados Unidos.

Otra de las obras es **Havsgamar (Buitres marinos)** de 1915, agregada a la colección después de la partida de Joye, dirigida por el sueco Víctor Sjöström, se la consideraba pérdida. La colección incluye escenas de la visita de Teddy Roosevelt a Hungría, un número de films italianos y el primer *western* de Tom Mix.

El Archivo Nacional de Cine de Gran Bretaña heredó la co-

lección y la trasladó al centro de conservación del archivo en Berkhamsted, al norte de Londres. Allí, los técnicos en una carrera contra el tiempo preservan y copian los rollos de celuloide y nitrato de plata, que empezaron a descomponerse el mismo día en que fueron fabricados.

En los últimos 16 años un millar de estos filmes pudo ser restaurado y ahora se trabaja con los 200 restantes.

El Instituto Británico de Cine (BFI) ha dado a conocer una primera selección de este valioso acervo cuya historia y la del inspirado sacerdote jesuita que la realizó es digna de la pantalla grande.



John Turturro encarna a Barton Fink, en el film de Joel y Ethan Coen premiado en Cannes.



Thelma y Luisa, de Ridley Scott, con Susan Sarandon y Geena Davis.

Premios del Festival de Cannes

—Palma de Oro para el filme estadounidense **Barton Fink**, de Joel y Ethan Coen. *Gran Premio de Cannes 1991* para **La Belle Noiseuse**, de Jacques Rivette. *Premio a la mejor interpretación masculina*: John Turturro, protagonista de **Barton Fink**. *Premio a la mejor interpretación femenina*: Irene Jacob, protagonista de **La doble vida de Veronique**, del realizador polaco Krzysztof Kieslowski. *Premio al mejor segundo papel*: Samuel L. Jackson por su papel en **Jungle Fever**, del realizador estadounidense Spike Lee. *Premio a la mejor puesta en escena*: Joel y Ethan Coen por **Barton Fink**. *Cámara de Oro*: **Toto le heros**, del realizador belga Jaco van Dormael. *Palma de Oro del Cortometraje*: **Avec les mains en l'air**, de Mitko Panov (Polonia). *Premio del Jurado al Cortometraje*: **Push comes to shove**, de Bill Plympton (Estados Unidos). *Premio de la Crítica Internacional*: **La doble vida de Veronique**, de Krzysztof Kieslowski.

En categoría de cortometraje se premiaron a **Cauchemar Blanc**, de Mathieu Kassovitz y *Premio especial del jurado*: Jean-Pierre Senter, con **Le coup supreme**. *Premio del Público*: **Toto le heros**, de Jaco van Dormael. *Premio Cannes-Junior*: **Danny le champion du Monde**, del británico Gavin Millar.

La ceremonia de premiación finalizó con la proyección de la película **Thelma and Louise** del director británico Ridley Scott, protagonizada por Susan Sarandon y Geena Davis.



La double vie de Veronique, de Maurice Pialat



Jungle fever, de Spike Lee

Carmen, de Raoul Walsh (USA, 1915).



Festival Cinememoria

Jack Lang, Ministro de Cultura francés Inauguró el recinto del cine y de la Imagen, donde se organizará el mes de octubre el primer festival **Cinememoria** del cine restaurado. También será sede de gran parte de las actividades del Centenario del Séptimo Arte, presididas por el actor Michel Piccoli, a celebrarse en 1995. Costa Gavras, presidente de **Cinememoria** resaltó el carácter internacional de la muestra y aseguró contar con un presupuesto para ayudar a los países que no tengan medios para salvar sus películas antiguas. El festival será bienal y después de París y recorrer varias provincias francesas, será presentado en los Estados Unidos en la Film Foundation Americana, que dirige el cineasta Martin Scorsese.

EN URUGUAY

El cine pierde público y lo gana en la televisión

(Anahi Rama.
Inter Press Service)

Con una tendencia a la baja asistencia de público y a la reducción del número de salas, el cine está perdiendo el lugar destacado que antes tenía en la vida cultural de Uruguay, al tiempo que acapara los espacios que la televisión le dedica.

A mediados de siglo, Montevideo llegó a tener 152 salas cinematográficas, cifra que fue decreciendo hasta hoy, en que tiene 14 en esta capital y 9 en el interior. La gente va poco al cine, y las causas se buscan en la penetración del video, que aumentó hace 5 años, al temor de la población por ser blanco de hechos delictivos callejeros, y a cambios de hábitos en la sociedad.

Los lugares físicos donde antes existían cines hoy los ocupan los juegos electrónicos, salones de baile, galerías comerciales, congregaciones religiosas, o están en venta.

El presidente del Centro Cinematográfico del Uruguay y gerente de la compañía Central Cinematográfica, Julio Arocena, asegura que la crisis del cine en Uruguay se enmarca dentro de una situación mundial, debido al auge de la televisión y el video.

Pero esta crisis se agudizó en los últimos dos años, puesto que de 1989 a 1990 hubo un descenso del 12% en la asistencia de público, lo que significa 200 mil personas menos, aseguró.

6 por ciento del salario

Arocena informó que se está probando un sistema de rebaja en el precio de la entrada del 50% para algunos días de la semana con el fin de incrementar la asistencia del público, así como la promoción de festivales.

La entrada, de 4 dólares, corresponde al 6% del salario mínimo de este país de tres millones de habitantes, lo que traba a una amplia franja de la población la posibilidad de acceder a las salas cinematográficas.

Los que desean acceder al video, pagan aproximadamente 500 dólares por el aparato y unos 22 dólares por 20 películas.

A pesar de la baja concurrencia, Arocena es optimista acerca del futuro de la cinematografía,

que fue declarada por el gobierno a principios de este año "de interés nacional".

Se trata de un apoyo del Estado que tenemos que concretar en hechos, por lo cual pediremos la exoneración de algunos tributos para poder invertir en mejorar las salas, con lo que estamos seguros que la gente volverá a acercarse, explicó Arocena.

También descendió la concurrencia a los cineclubes, que aparecieron en la década del cuarenta como un intento de escapar al cine comercial y realzarlo como un elemento de cultura.

El director de la Cinemateca Uruguaya, el más importante de estos clubes, Manuel Martínez Carril, afirmó que el número de socios descendió entre 35 y 40% en los últimos diez años.

Antes los socios iban ocho veces por mes al cine, mientras que ahora van dos veces y fracción, informó Martínez Carril, aunque no cree que el cine haya muerto, y piensa que *hay muchas opiniones apocalípticas y extremistas sobre el tema.*

El fenómeno se puede resumir en el cambio de los comportamientos sociales por una parte y de las bases tecnológicas de la comunicación audiovisual por otra, agregó.

Martínez Carril asegura que se volverá a los tiempos de las salas llenas, aunque con el cine actualizándose, sin variar el lenguaje de comunicación.

La sala debe estar integrada a la acera donde transita la gente, abierta, lo cual conducirá a una comunicación plural en donde la libertad sea posible, aseguró.

Mientras tanto, los canales de televisión se preocupan por obtener películas de reciente exhibición en el cine y premiadas con el Oscar u otros galardones.

Así, la exhibición de la norteamericana *La Misión*, la canadiense *Jesús de Montreal* o la española *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* concitaron la mayor cantidad de público frente a la pantalla chica en las últimas semanas.

IN MEMORIAM



Carlos Quintana Negrón.

Carlos Quintana Negrón

El rostro familiar de Carlos Quintana Negrón dejó de aparecer en el programa informativo *La Noticia*. Quintana Negrón falleció el domingo 26 de mayo víctima de un infarto. Después de treinta años dedicados a la narración de noticias en televisión, su figura era una referencia obligada por la sobriedad y calidad profesional que ofrecía en cada una de sus presentaciones.

María Eugenia Haya (La Habana, Cuba, 1944-1991)

La súbita desaparición de María Eugenia Haya (Marucha) ha interrumpido el valioso aporte de una carrera que dio lo mejor de sí para el fortalecimiento de la fotografía cubana y latinoamericana.

Fotógrafa, investigadora e historiadora de la fotografía, Licenciada en Filología (Especialidad de Estudios Cubanos), Directora de la Fototeca de Cuba.

María Eugenia Haya.



Marucha, nació en Luyanó, popular barrio de La Habana en el seno de una familia numerosa y proletaria. Tenía quince años de edad cuando triunfa la Revolución y participa en el frente cultural de la Asociación de Jóvenes Rebeldes que más adelante se convertiría en la Unión de Jóvenes Comunistas. En el ICAIC se desempeña primero como secretaria y luego, tras realizar un curso de entrenamiento pasa al Departamento de Dibujos Animados. Precisamente en el ICAIC conoce a Mario García Joya (Mayito) y establece una relación profesional-personal que orienta y define su vocación.

Mayito fue su maestro y con él aprendió los secretos de la fotografía. En esa década pocas mujeres hacían fotografía en Cuba y Marucha tuvo la desventaja que pensarán que detrás de una buena foto suya estaba la mano de su compañero.

No fue fácil para María Eugenia Haya ser aceptada como fotógrafa en Cuba, sin embargo, su obra ha sido expuesta en forma colectiva en numerosos países de Europa, de América

Fue entonces reclamada por la televisión de Boston para actuar con asiduidad de ballarina y también en espacios de comedia, como **Philco Playhouse**, **Studio one** o **Hallmark Hall of Fame**.

Ese mismo año, el director Elia Kazan, que la vio en la pequeña pantalla, le ofreció el papel principal femenino en su película **A face in the crowd**, que constituyó un éxito y marcó el principio de su carrera cinematográfica. Su segunda película en 1958 fue **Un largo y ardiente verano**, de Martin Ritt. Siguieron **Anatomía de un asesinato** (O. Preminger, 1959) **The Thousand hills** (R. Fleischer, 1959), **Santuario** (T. Richardson, 1960), **Experiment in terror** (B. Edwards, 1962), **Días de vino y rosas** (B. Edwards, 1962), **The running man** (C. Reed, 1964), **The Hallelujah trail** (J. Sturges, 1971) entre otras.

En marzo de 1990 se le diagnosticó un cáncer en el National Institute of Health, de Maryland, pese a ello no dudó en aceptar dos nuevas series de televisión, en las que dio vida a la ex primera ministra británica Margaret Thatcher y a la madre de una princesa alemana en la época de Catalina la Grande de Rusia.



Carmine Coppola.

Carmine Coppola (1911, USA, 1991)

El director de orquesta y compositor norteamericano falleció de una apoplejía en el hospital Northridge de Los Angeles. Realizó estudios de flauta y composición en la escuela de música Julliard, de Nueva York, tocando luego en la Sinfónica de Detroit y posteriormente bajo la dirección de Arturo Toscanini en la Sinfónica de la NBC.

Coppola dirigió comedias musicales en Broadway, pero es especialmente conocido por la composición y dirección de los temas musicales de las películas de su hijo Francis Ford Coppola, entre ellas **El Padrino II** y **El Padrino III**, **Finian's Rainbow Now** y **The Outsiders**. Compuso y dirigió la música de **Napoleón**, de Abel Gance, en su reestreno en los Estados Unidos.

Peggy Ashcroft (Londres, Gran Bretaña, 1907-1991)

La primera actriz británica murió de un derrame cerebral en el Hospital **Royal Free** de Londres. Peggy Ashcroft estudió en la Escuela Central de Oratoria y Drama de Londres, donde compartió medalla de oro con su compañero de clases Laurence Olivier. Comenzó su carrera profesional con el Teatro de Repertorio de Birmingham en 1926, donde compartió con Sir Ralph Richardson los papeles estelares de la obra **Caro Brutus** de J.M. Barrie. Su filmografía incluye **30 escalones** (A. Hitchcock, 1935), **Historia de una monja** (F. Zinnemann, 1959). Obtuvo un Oscar en 1982 a la mejor actriz de reparto por su actuación en **Un pasaje a la India** de David Lean, y fue postulada para un premio Emmy de la televisión norteamericana por la serie **La joya de la corona**.

Latina y sus exposiciones personales han sido vistas en Ciudad México, San Paulo, Oaxaca, Chicago, Nueva York, Buenos Aires, La Habana, Villa Clara y Caibarien. Ha impartido cursos y dictó conferencias sobre la fotografía en Cuba y acerca de su obra en instituciones culturales, museos y universidades de esas y otras ciudades.

Trabajó como foto fija en numerosas películas, siendo la última de ellas **Río Negro**, de Atahualpa Lichy (Venezuela, 1989).



Lee Remick.

Lee Remick (Massachusetts, USA, 1935-1991)

Después de finalizar en Nueva York sus estudios de primera y segunda enseñanza en el Hewitt's School, condición previa impuesta por su padre, inició los de danza y arte dramático en la academia de Henriett Barnard. Estudió diez años de ballet con madame Swoboda y dos de danza moderna con Charles Weldman.

Su primera aparición como profesional ante el público americano fue en la comedia musical **Jenny kissed me**, donde, además de sus dotes de bailarina, pudo lucir las de actriz llena de recursos y matices.



Michael Landon.

Michael Landon (N.Y. USA, 1937-Los Angeles, 1991)

Su nombre era Eugene Orwiltz. Su deceso se produjo a causa de un cáncer en el páncreas. Se hizo muy popular interpretando al pequeño Joe el hijo más joven de la familia Cartwright de la serie **Bonanza**, estrenada en 1959 y que se mantuvo durante 15 años. En 1974 Landon regresó a la pequeña pantalla con **La pequeña casa de la pradera**, serie que él mismo creó, produjo e interpretó, además de dirigir algunos de sus capítulos.

encuadre

PUEDE ADQUIRIRSE EN LIBRERIAS Y KIOSKOS DE CARACAS

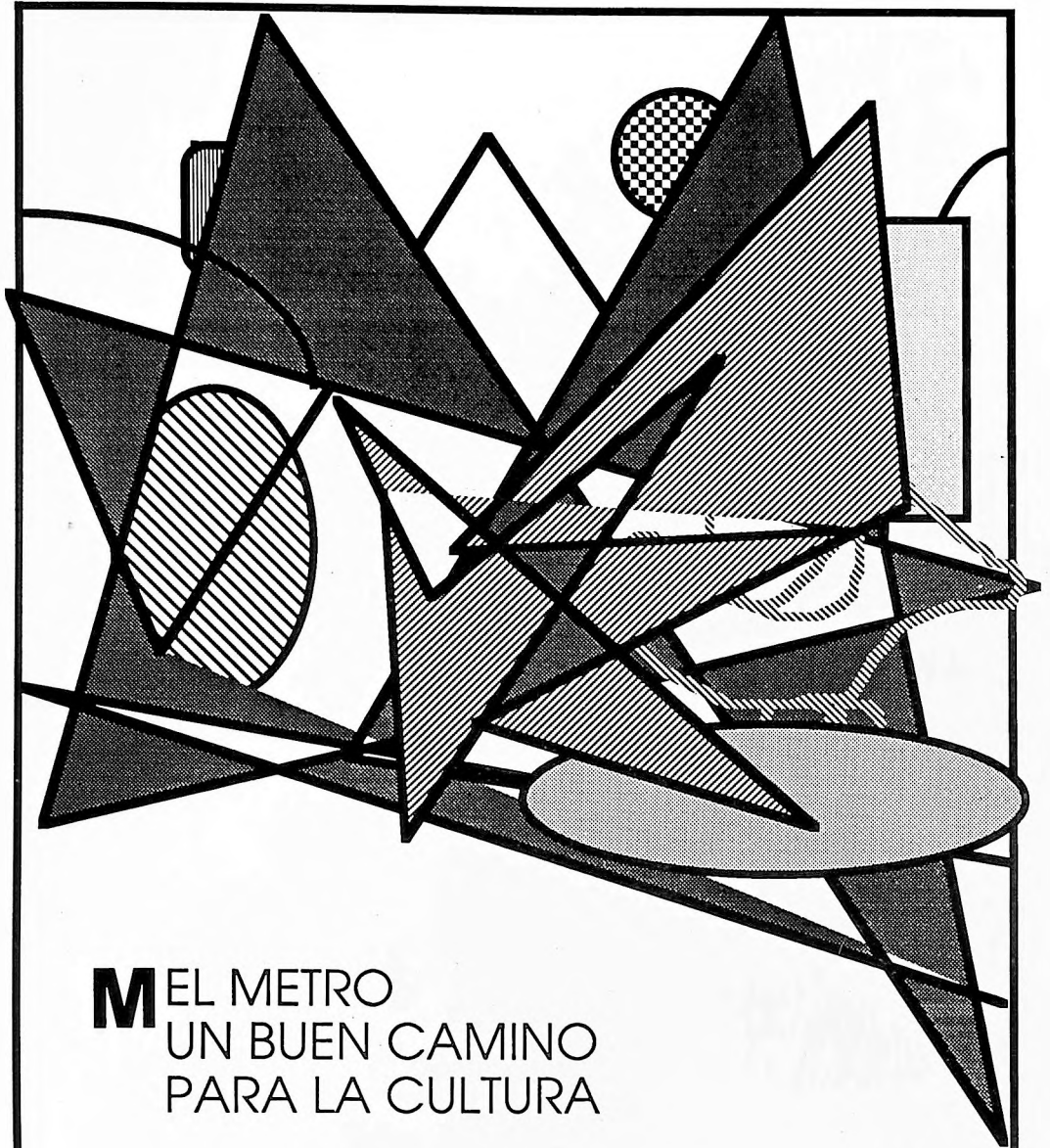
CIRCULACION A CARGO DE DISTRIBUIDORA SANTIAGO



AGO Ave. Newton, Edic. Cubagua, Colinas de Bello Monte. **ALTO PRADO** C.C.C. Alto Prado. **AMERICAN BOOK SH.** (cerca Obelisco, Altamira). **ANALBA MINIMER.** Calle Jalisco, Edif. Colonia. Las Mercedes. **ARNO.** Edif. La Hacienda, frente Hotel Tamanaco. **ARTEK.** Ave. Vollmer, San Bernardino. **CACHITO.** Ave. Victoria. **CALIFORNIA.** Ave. Santiago de León, Edic. Premier, California Norte. **CATANIA.** Ave. Manuel Felipe Tovar, San Bernardino. **CENTRO PLAZA.** Ave. Francisco de Miranda, Edif. Centro Plaza. **COLINAS.** Ave. Beethoven, Colinas de Bello Monte. **CONTINENTAL.** Aeropuerto Internacional Simón Bolívar. **CONTINENTAL.** Hotel Tamanaco. **CUMBRES.** Ave. Ppal. Centro Comercial Cumbres de Curumo. **CHACAITO.** Centro Comercial Unico. **DANIELA.** Edif. Filadelfia, Ave. Ppal. Las Palmas. **DESTINO.** Torre Este, P.B. Parque Central. **DETAL No. 1.** Boulevard Sabana Grande (Al lado Jefatura El Recreo). **DETAL No. 3.** Boulevard Sabana Grande, Esq. Los Jabillos. **DETAL No. 18.** Centro Comercial Unico, Chacaito. **DETAL No. 24.** C.C. Tamanaco. **DETAL No. 27.** Aeropuerto Internacional Simón Bolívar. **DETAL No. 28.** C.C.C. Tamanaco. P.B. **DETAL N° 30.** Euro-Building, P.B. **DORAL.** 4ta. Ave. Los Palos Grandes. **EDITORIAL LISBONA.** Ave. México, fte. Liceo Andrés Bello. **EL GRUPO.** C.C.C. Tamanaco, Nivel C1. **ELITE.** Gran Avenida, Plaza Venezuela. **ENGLISH BOOK SHOP.** C.C. Concreta. **ENTRE LIBROS.** 2da. Transversal. Los Palos Grandes. **LA ESCALERA.** 6ta. Transversal. C.C. Don Eduardo. **ETC.** **LOS RUICES.** C.C. Los Ruices, local 62. **FLOR.** Calle Negrín, cerca de la Iglesia. **FLORIDA.** Fte. Cada, La Florida. **LA FRANCE.** Sótano C.C. Chacaito. **GALDOS.** Maxis, Bello Monte. **HISPANOAMERICANA.** Ave. Miguel Cisneros, Colinas de Bello Monte. **ICARO.** Calle Sur, C.C. Diana, Colinas de Bello Monte. **IKASI.** Ave. Francisco Solano López. **INTELECTO.** Ave. Panamericana, Carrizal. **IRUNE.** Ave. La Trinidad, C.C. Sorocaíma. **IRUÑA.** Los Chaguaramos. **LECTURA.** C.C. Chacaito. **LA LIBRERIA.** Ateneo de Caracas, Plaza Morelos. **LIDO.** Central Madeirense, C.C. El Marqués. **LIBEXCO.** Maxi's, El Marqués. **LIBRERIA 44.** Calle 3, La Urbina. **LEA.** C.C. Mata de Coco. **LUDENS.** Torre Polar, Plaza Venezuela. **MARY MACUTO SHT.** Hotel Macuto Sheraton. Litoral Central. **LA MENTE.** Clínica Santiago de León, Ave. Libertador. **LAS MERCEDES.** Cada, Las Mercedes. **METROPOLITANA.** Policlínica Metropolitana, Urb. Caurimare. **MINIBOOKSHOP.** C.C. Concreta, (lado fuente de soda). **NACHO 1.** Centro Banhorient. Cubo Negro Chuao. **NACHO 2.** C.C. Los Geranios, La Boyera. **NACHO 4.** Centro Comercial Santa Inés. **NACHO.** C.C.C. Tamanaco. **NACHO.** 3ra. Ave. Los Palos Grandes. **NACHO 7.** C.C. Paseo Las Mercedes. **NACHO 11.** P.B. Parque Central. **NOCTUA.** Centro Plaza, Villa Mediterránea. **NUEVO MUNDO.** Calle Real de Sabana Grande, cerca Banco Unión. **PANORAMA.** Ave. Francisco de Miranda. **PALOS GRANDES.** 2da. Ave. Los Palos Grandes. **PATRICIA.** Ave. La Fuente, El Paraiso. **PATUFET.** Ave. Garcilazo, Edif. Perseo, Bello Monte. **PLEYADES.** C.C. Anauco, San Bernardino. **POLITECNICA.** Calle Villaflores, Sabana Grande. **PUCHY PULLI.** C.C. Colgate, Ave. Ppal. Los Ruices. **PUERTO AZUL.** Naiguatá. **PUNTO Y COMA.** Cada. La Florida. **LA PULGA.** C.C. El Placer, El Placer. **RITCELVIS.** Mezzanina, Aeropuerto Internacional Simón Bolívar. **SANTA MARTA.** C.C. Santa Marta, El Cafetal. **SANTOS PEREIRA.** Aeropuerto Internacional Simón Bolívar. **SOROCAIMA.** C.C. Sorocaíma-La Trinidad. **SUMA.** Calle Real de Sabana Grande. **STEL'S.** Calle Baruta Sabana Grande. **TOCK.** C.C. Tamanaco. **URDANETA.** Esq. Plaza Candelaria, Ave. Urdaneta. **URUGUAY.** 1ra. Ave. Los Palos Grandes. **VENEPROL.** Ave. Andrés Bello (al lado O.C.P.). **WASHINGTON.** Torre a Veroes, Ave. Urdaneta. **WINADAY.** Paseo Las Mercedes. Las Mercedes.

KIOSKOS:

ALVES. Fte. Est. de Servicio CVP, Campo Claro. **ANDRES BELLO.** Ave. Andrés Bello. **AVE FENIX.** Calle La Estancia con Libertador. **BOULEVARD 1.** Al lado del Gran Café Sabana Grande. **BOULEVARD 2.** frente al Banco Unión Sabana Grande. **BOULEVARD ALTAMIRA.** Frente Clínica Avila. **ENRIQUE.** al lado C.C. Chacaito. **ENRIQUE BAYONA.** Ave. Ppal. Alto Prado, bajada Baruta. **FORERO.** C.C. Alto Prado. Lomas de Alto Prado. **HOY POR HOY.** Pasillo de Ingeniería, UCV. **J.R. DONGGING.** Estación Metro, Plaza Venezuela. **JESUS.** Calle Guacaipuro, El Marqués. **LA METRA.** Estación Metro Plaza Venezuela. **LA URBINA.** 4ta. Ave. Los Palos Grandes. **L AS SELECCIONES.** Boulevard, Sabana Grande, fte. "Montreal". **LOS JABILLOS.** Ave. Los Jabillos. **ROSA DE MARTINEZ.** Ave. Circunvalación del Sol, Santa Paula. **TOLON.** Frente al Parque "Tolón". Las Mercedes. **UNIVERSAL.** 2da. Ave. Los Palos Grandes.



MEL METRO
UN BUEN CAMINO
PARA LA CULTURA



LA GRAN SOLUCION PARA CARACAS